

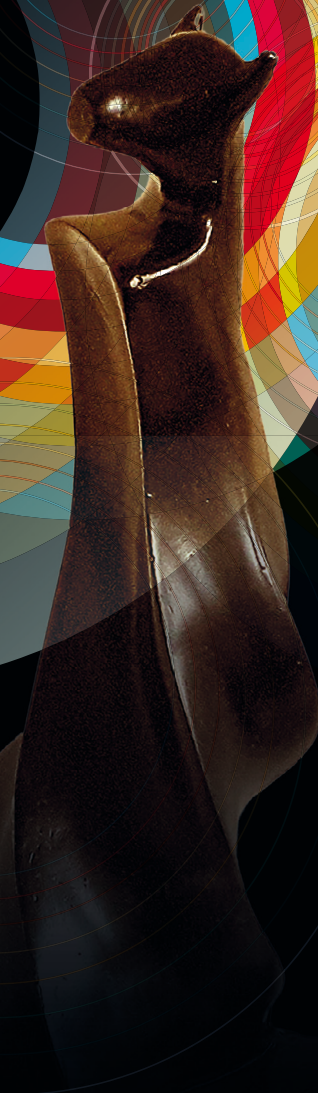
V SEMINÁRIO ciência 2025 cine guarnicê

Imagens em cena:
história, crítica e mercado
cinematográfico

JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA
SAULO SIMÕES DA SILVA
ANDREIA DE LIMA SILVA
STELLA PEREIRA ARANHA LINDOSO
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA
(ORGS)



EDUFMA



V SEMINÁRIO
ciência
2025 cine
guarnicê

Imagens em cena:
história, crítica e mercado
cinematográfico



Universidade Federal do Maranhão

Reitor Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Vice Reitor Prof. Dr. Leonardo Silva Soares



sibi

SISTEMA INTEGRADO
DE BIBLIOTECAS

Sistema Integrado de Bibliotecas

Diretor Prof. Dr. César Augusto Castro



EDUFMA

Editora da UFMA

Coordenadora Irenilma Cadête Lima

Conselho Editorial
Profa. Dra. Andréa Katiane Ferreira Costa
Profa. Dra. Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Profa. Dra. Jussara Danielle Martins Aires
Profa. Dra. Karina Almeida de Sousa
Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Luiz Eduardo Neves dos Santos
Profa. Dra. Luma Castro de Souza
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Profa. Dra. Maria Áurea Lira Feitosa
Profa. Dra. Raimunda Ramos Marinho
Profa. Dra. Rosângela Fernandes Lucena Batista
Bibliotecária Márcia Cristina da Cruz Pereira



EDITORA
ASSOCIADA
À ABEU
abeu.org.br

Associação Brasileira das Editoras Universitárias



Esta obra está licenciada sob uma Licença

Creative Commons Atribuição–Não Comercial–Compartilha
Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).



V SEMINÁRIO
ciência
2025 cine
guarnicê

Imagens em cena:
história, crítica e mercado
cinematográfico

JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA
SAULO SIMÕES DA SILVA
ANDREIA LIMA SILVA
STELLA PEREIRA ARANHA LINDOSO
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA
(ORGS)

São Luís



EDUFMA

2026

Copyright by © EDUFMA 2026

Projeto gráfico e diagramação Francisco Batista Freire Filho
Capa Saulo Simões da Silva
Revisão Marcos Fábio Belo Matos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S47I

Seminário Ciência Cine Guarnicê (5.: 2025 : São Luís, MA).

V Seminário Ciência Cine Guarnicê 2025 [recurso eletrônico]: Imagens em cena: história, crítica e mercado cinematográfico / organização de Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade ... [et al.]. – São Luís: EDUFMA, 2026.

319 p.: il.

ISBN 978-65-5363-600-2

I. Cinema. 2. Audiovisual. 3 Cine Guarnicê. I. Andrade, Josefa Melo e Sousa Bentivi. II. Câmara, Rosélis de Jesus Barbosa. III. Lavarda, Marcus Túlio Borowski. IV. Silva, Saulo Simões da. V. Lima, Andreia. VI. Título.

CDD 791.438 I2I
CDU 791.43(812.1)

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBi/UFMA

Bibliotecária: Suzane Sheila Rabelo da Silva

CRB I3/80I

CRIADO NO BRASIL [2026]

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados, sem permissão prévia da Editora.

| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Av. dos Portugueses 1966 | Vila Bacanga
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

PREFÁCIO

Andréia Lima¹

2026 traz um marco histórico importantíssimo para o cinema maranhense: a 49ª edição do Festival Guarnicê de Cinema. Em quase meio século de trajetória, o festival já atravessou inúmeras gerações de cineastas de nosso estado, impactando de formas diferentes a história de cada um deles. Por décadas o festival foi o espaço que aglutinou cinéfilos e demais interessados pela 7ª arte. A cada nova edição novos espaços foram criados dentro do festival, possibilitando que a população maranhense tivesse acesso a debates, palestras, oficinas, etc.

A partir de 2021 – em pleno momento de pandemia da Covid 19, em que o mundo teve que se readaptar às novas configurações impostas pela emergência de saúde pública – foi criado (virtualmente) o Seminário Ciência Cine Guarnicê, um espaço acadêmico dentro do festival com o objetivo de

apresentar pesquisas desenvolvidas na área de cinema e audiovisual. Ao longo dos anos, o Seminário se tornou consistente e em 2026 chega à sua 6ª edição, trazendo o já tradicional lançamento do *E-book* do ano anterior.

É com grande alegria, portanto, que eu lhes apresento o **quinto volume do *E-book*** que reúne pesquisas e relatos de experiência apresentados no **V Seminário Ciência Cine Guarnicê, em 2025**. Considero o Seminário um espaço muito interessante dentro do festival, pois conecta produtores e pesquisadores, trazendo artigos, projetos de extensão, palestras e relatos de experiência, mostrando que o conhecimento acadêmico pode (e deve) sair dos muros da universidade.

E nada mais coerente que criar um espaço com essas características no Festival Guarnicê de Cinema, evento que surgiu dentro desse mesmo muro universitário. Foi lá, inclusive, que comecei a minha trajetória de amor e carinho pelo cinema. Em 2002 entrei no curso de Jornalismo da UFMA e me deparei com um mundo onde a diversidade cultural era possível e incentivada. Comecei então a frequentar anualmente o Festival Guarnicê de Cinema, evento promovido pelo Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da universidade, e ali o meu mundo

¹ Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF) com período sanduíche na University of Leeds e Universitat Pompeu Fabra. Possui mestrado em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atualmente é jornalista do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).

se abriu para uma cinematografia que ia além do cinema *hollywoodiano*, que tradicionalmente circulava nas salas de cinema e TV aberta, e ao qual eu estava acostumada.

Foi no Festival Guarnicê de Cinema que moldei o meu olhar para a 7ª arte e aprendi a me encantar com o cinema brasileiro. Talvez ali tenha sido o primeiro passo para a carreira acadêmica que segui posteriormente e hoje faz parte da minha rotina de pesquisadora do cinema maranhense, algo que me traz muito orgulho e satisfação, pois vejo que o mercado cresceu. Hoje temos novos atores na arte cinematográfica de nosso estado, novos festivais e produções de relevância internacional.

Essa quinta edição do *E-book* Seminário Ciência Cine Guarnicê, que aconteceu em 2025, trouxe novidades importantes. Além das já tradicionais exposições orais dos pesquisadores, houve uma conferência de abertura com um convidado externo: o professor doutor Marcelo Gil Ikeda, da Universidade Federal do Ceará, com o tema “Os cinemas do/no Nordeste: desafios e perspectivas” e, também, uma seção só com apresentações de projetos de extensão na área de cinema e/ou audiovisual desenvolvidos em instituições de ensino superior maranhenses, que

virou a seção “Relatos de Extensão” do nosso *E-book*.

Abrindo o *E-book* temos o texto sobre a Conferência “Os cinemas do/no Nordeste: desafios e perspectivas”, do professor Ikeda, que realizou a palestra de abertura do V Seminário Ciência Cine Guarnicê, no Palacete Gentil Braga. Neste texto o autor apresenta alguns apontamentos sobre as características dos cinemas realizados na Região Nordeste do Brasil a partir dos anos 2000. O professor explica que utiliza o termo “os cinemas” no plural para valorizar a diversidade da produção audiovisual na região.

O texto está organizado em três partes, além da Introdução. Na primeira, Ikeda estabelece os princípios teórico-metodológicos dialogando com a “Nova História”. Na segunda parte, o autor aborda as principais transformações que o cinema brasileiro atravessou a partir dos anos 2000, trazendo para o texto dados sobre conceitos desenvolvidos por ele (Ikeda e Lima, 2011) e sobre a sua tese de doutorado (Ikeda, 2021). A terceira parte é relativa ao cinema do Nordeste de fato: suas representações e transformações ao longo dos anos 2000.

Neste ano recebemos 14 textos em formato de artigos e/ou ensaios para compor

o nosso *E-book* da 5ª edição. Destacamos o crescente número de inscrições desde a primeira edição do Seminário, a diversidade dos temas abordados e um número considerável de trabalhos cuja temática de estudos é o cinema maranhense. Isso mostra um interesse maior pelo nosso cinema.

O primeiro artigo “Signos audiovisuais da cultura popular: a panelada e a representação em Imperatriz”, foi escrito por Marcus de Arruda Marinho, graduado em Jornalismo (UFMA), e pelo professor doutor (UFMA) Marcus Túlio Borowski Lavarda, ambos do Campus Imperatriz. O texto é uma análise do curta-metragem *De Costas pra Rua*, dirigido por Fernando Ralfer e roteirizado por Clarícia Dallo, produzido pelo Núcleo Imperatrizense de Cinema Experimental (NICE). A obra revela vínculos entre gastronomia, memória e identidade cultural em um espaço marginalizado da cidade, trazendo a representação simbólica da panelada como patrimônio imaterial.

O artigo “Análise da fotografia de Sebastião Salgado em ‘Outras Américas’”, da estudante Edlene Sales Galeno, integrante do grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teoria da Imagem de pesquisa (GECATI), e do professor doutor Marcus Túlio Borowski

ki Lavarda, líder do referido grupo, ambos da UFMA Campus Imperatriz, analisa a fotografia de Sebastião Salgado no trabalho *Outras Américas*, produção que levou cerca de sete anos para ser finalizada. A análise da fotografia vem a partir das teorias de Roland Barthes, Walter Benjamin e Susan Sontag.

O artigo “Acervo Zuzu do cinema: as interdependências relacionais de uma sala de exibição no interior da Bahia”, do estudante de mestrado Raul Ribeiro Miranda dos Santos e da professora doutora Milene de Cássia Silveira Gusmão da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), trata sobre memória, cinemas de rua e exibição no estado baiano. O texto aborda o caso do Cine Teatro Fátima, localizado na cidade de Brumado. A sala foi inaugurada em 1964 por José de Souza Ribeiro, conhecido como “Seu Zuzu do Cinema”, e em 1985, foi rebatizada como Cine Teatro Regina, ambos os nomes em homenagem às filhas do proprietário. Os autores mostram que a trajetória de “Seu Zuzu” espelha as transformações ocorridas no mercado exibidor brasileiro ao longo da segunda metade do século XX.

O quarto artigo, “E o longa-metragem chega às salas comerciais de cinema no Maranhão: o mapeamento da produção no sé-

culo XXI”, é de minha autoria. O texto traz dados resultantes da minha pesquisa de doutorado (Silva, 2024), em que mapeei o mercado cinematográfico maranhense a partir dos anos 2000 trazendo informações sobre produtoras, distribuidoras, salas de cinema e longas-metragens; e, também, dados de uma pesquisa realizada com parceria com o professor Marcelo Ikeda que mapeou, juntamente com pesquisadores dos nove estados da região Nordeste, o mercado cinematográfico da região. Trata-se de um trabalho inédito que traz uma investigação que nos possibilitará olhar para esse mercado de forma abrangente, vislumbrando as mudanças necessárias a curto, médio e longo prazos.

O artigo “Teologia da Censura: representação, poder e criação no cinema do Oriente Médio”, do estudante de Jornalismo da UFMA Enos Roza Monteiro, traz para o debate o cinema iraniano sob a perspectiva de analisá-lo a partir do entendimento de que a censura aplicada àquelas obras (pelos regimes a que os diretores estão submetidos) tem efeito direto sobre a forma, a narrativa e as estratégias estéticas adotadas pelas cineastas.

“Memórias do Cineclubes Ludovicenses: trilhas por recortes do passado recente e

contemporaneidade”, da doutoranda em Artes Visuais, Mônica Rodrigues de Farias, e da professora doutora Mara Rúbia Sant’Anna, da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), investiga o cineclubismo como prática cultural e educativa e a sua inserção curricular na escola pública. O objetivo das autoras é analisar de que modo o cineclubes pode contribuir para a alfabetização audiovisual, a formação crítica dos estudantes e a valorização das culturas locais no contexto da educação básica.

O artigo “Ainda precisamos de salas de cinema?”, do doutorando em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva, traz um debate complexo e atual sobre a relevância (ou não) das salas de cinema para o mercado cinematográfico levando em consideração a ascensão dos *streamings*. Experiências recentes mostram que as janelas estão cada mais curtas entre a exibição nas telonas e a sua chegada nas plataformas digitais e, em diversos casos, há a coincidência de exibição entre as duas janelas. O pesquisador traz exemplos recentes de obras brasileiras de grande repercussão que viveram essa situação para refletir sobre o tema.

“Investigação sobre aspirações de jovens sobre a formação em cinema e audiovisual as profissões da indústria do cinema”, da estudante de Pedagogia da UEMA, Mairla Farias Saraiva, e da professora doutora Rose France de Farias Panet, do curso de Arquitetura e Urbanismo da mesma universidade, apresenta os resultados de uma investigação sobre as aspirações de egressos do ensino médio e alunos ingressantes em cursos técnicos quanto à possibilidade de formação superior em Cinema e Audiovisual. Os resultados evidenciam uma demanda reprimida pela profissionalização na indústria criativa e a necessidade de expansão da oferta de ensino superior público nesta área no Maranhão.

O artigo seguinte, “A poética do cotidiano: uma análise do curta ‘Infernos’, de Frederico Machado”, da mestrandia em Comunicação Social da UFMA, Bárbara Gomes, e do professor doutor Marcus Túlio Borowiski Lavarda, trabalha a relação entre cinema, poesia e experiência urbana destacando como a atuação do poeta Nauro Machado suscita uma narrativa fragmentada, característica do cinema moderno. Discute, também, a intertextualidade em *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar.

“Dos festivais ao Oscar: a consagração internacional do cinema brasileiro na cam-

panha de *Ainda Estou Aqui*” – do graduado em Publicidade e Propaganda, João Antonio Costa Correia Cavalcante, e do professor mestre Miguel Abdalla, ambos da Universidade CEUMA – analisa o papel pelos festivais internacionais na trajetória do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles. Os pesquisadores consideram que parte da validação do filme veio de uma atuação bem-sucedida perante a crítica, a imprensa especializada e a temporada de prêmios a que o filme esteve submetido.

O estudo “Entre o Micro e o Macro: A Estética da Atmosfera e a Narrativa Onírica em *A Árvore da Vida* (2011)” – do estudante de Rádio e TV, Marcus Gabriel da Silva Almeida, e do professor doutor Marcio Leonardo Monteiro Costa, da UFMA – analisa a obra *A Árvore da Vida* (2011), de Terrence Malick, sob a ótica da quebra narrativa e da construção de atmosferas sensoriais. O artigo compreende o filme como uma forma de cinema-filosofia sobre a qual a imagem não se limita a representar ações, mas opera como meio de reflexão ontológica sobre o tempo, a memória e a condição humana.

Já o artigo “Espacialidades sensíveis e fantasmagóricas em *Euphoria* (2019) e *Yellowjackets* (2021)”, de autoria das estudantes



de Jornalismo da Universidade CEUMA e extensionistas do projeto CinEduca, Joyce Menezes Leitão e Yohanna Massett Brandão de Oliveira, e do professor mestre Alexandre Bruno Gouveia Costa, também do CEUMA, trabalha com séries contemporâneas. O texto parte da problemática que se estabelece quando há a interseção entre espaço, sensibilidade e fantasmagoria nesses produtos midiáticos.

De autoria dos estudantes de Jornalismo da Universidade CEUMA e extensionistas do projeto CinEduca, Bruno Ferreira Melo e Yuri Oliveira Nepomuceno, juntamente com o professor mestre Alexandre Bruno Gouveia Costa, também do CEUMA, o artigo “Espaços em colapso: lugar, ruído e presença em *The Bear* (2022) e *Acima de Qualquer Suspeita* (2024)” parte de uma observação comparativa de dois episódios de séries contemporâneas que se destacam pelo modo como tensionam a representação do espaço e do lugar.

O último texto da seção de artigos, “‘Vung Tau, Vietnã, 1995’: análise barthesiana da obra de Sebastião Salgado”, analisa a fotografia de Sebastião Salgado intitulada “Vung Tau, Vietnã, 1995”. A obra faz parte da série *Êxodos*, livro fotográfico que registra

a migração de diferentes povos, geralmente assolados por desastres naturais, problemas de natureza política, econômica ou social, guerras ou outras formas de violência. O artigo foi escrito pela estudante de Jornalismo da UFMA e pesquisadora do grupo de estudos em Cinema, Audiovisual e Teorias da Imagem (GEGATI), Laís Cristina Rocha Sousa, e pelo professor doutor Marcus Túlio Borowski Lavarda.

Em 2025 o Seminário Ciência Cine Guarnicê inovou trazendo relatos sobre projetos extensionistas da área de Cinema e Audiovisual desenvolvidos por professores e estudantes de instituições de ensino superior maranhenses e, também, relatos de experiências realizados durante as Rodas de Conversas que aconteceram durante o Festival. O *E-book* é reflexo dessa nova experiência e, assim, trouxemos seis desses relatos realizados naquele ano.

O primeiro relato é intitulado “Pesquisa e extensão universitárias: as contribuições da educação popular e da produção audiovisual para a formação dos estudantes do IFMA e das mulheres quebradeiras de coco, lideranças do MIQCB” e foi escrito pela professora doutora Michelle Freitas Teixeira, Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Política, Tra-

balho e Educação (GEPPTTE IFMA/CNPq), e pela licenciada em Artes Visuais, Alessandra Veras Alves, membro do mesmo grupo, ambas do IFMA Campus São Luís Centro Histórico.

O texto reflete sobre a experiência do Projeto de Pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) “Lentes e Babaçuais”. O projeto investiga as contribuições da educação popular e da produção audiovisual para a formação e a auto-organização das mulheres quebradeiras de coco babaçu do Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB).

Já o relato “A Experiência do Projeto de Extensão IFMAGIA para potencializar o respeito à cultura africana e afro-brasileira”, da professora mestre Ana Patrícia de Freitas Choairy, do Campus São Luís Centro Histórico, trabalha a temática do respeito com crianças de 4 a 10 anos do Centro Histórico de São Luís -MA. Para isso, o projeto de extensão desenvolve atividades na área de cinema e educação, como sessões filmicas, eventos, oficinas e produção filmica.

O relato de experiência “Cinema em Diálogo: Trajetórias de Festivais no Norte, Nordeste e Centro-Oeste”, de Aline Pacheco Souza, é decorrente de sua participação na

Roda de Conversa sobre festivais de cinema que ocorreu durante o V Seminário Ciência Cine Guarnicê. O foco do relato se concentra na experiência da autora no Circuito Penedo de Cinema (Penedo/AL) e da Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina – MAUAL (Cuiabá/MT).

“Cinema e mundo rural na escola: terra, trabalho e migração na obra filmica de Murilo Santos” trata sobre um Projeto de Extensão desenvolvido pela professora doutora Marcia Milena Galdez Ferreira (PPGHIS-UEMA), coordenadora do projeto, e pelo mestrando do mesmo Programa, Welliton Fernando Pereira Soares. O projeto adotou as obras cinematográficas do cineasta maranhense Murilo Santos como fonte histórica, objeto e ferramenta de ensino, partindo da interface entre História, terra, cinema e migrações.

Em seguida temos o projeto extensionista da Universidade CEUMA desenvolvido pelo professor mestre Alexandre Bruno Gouveia Costa: “CinEduca em movimento: etapas de implantação, formação e circulação do audiovisual (2024–2025)”. O relato traz a trajetória de implantação e desenvolvimento do projeto nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Ceuma.



A Extensão tem o objetivo de fortalecer naquela instituição a formação de realizadores audiovisuais partindo da premissa que, antes de se consolidar na prática profissional, a experiência cineclubista constitui um fundamento importante de formação.

Por fim, a professora doutora do Curso de Comunicação Audiovisual (UFMA) Patrícia Azambuja escreveu sobre o Projeto de Extensão *Gato Digital*, vinculado ao Núcleo de Pesquisa de Produção de Imagem - NUPPI/UFMA. O texto “Mostra Gato Digital: relato de experiências” explica as ações do projeto, que, semestralmente, promove mostras de vídeos produzidos por graduandos, além de ações de formação para os públicos interno e externo.

Nesse ano nosso *E-book* traz, portanto, uma visão abrangente e diversificada sobre o cinema e/ou audiovisual moderno e contemporâneo, comprovando que o diálogo entre academia e sociedade é um diálogo possível e necessário. Em nome da Comissão Organizadora, agradeço a toda equipe que compôs o V Seminário Ciência Cine Guarnicê e desejo que esse espaço cresça e seja longo (e significativo) assim como é o Festival Guarnicê de Cinema. Boa leitura a todos!



SUMÁRIO

CONFERÊNCIA

- **OS CINEMAS DO/NO NORDESTE:
DESAFIOS E PERSPECTIVAS** 18
Marcelo IKEDA..... 18

ARTIGOS

- **SIGNOS AUDIOVISUAIS
DA CULTURA POPULAR:
A PANELADA E A REPRESENTAÇÃO
EM IMPERATRIZ**..... 33
Marcus de Arruda MARINHO 33
Marcus Túlio Borowski LAVARDA..... 33
- **ANÁLISE DA FOTOGRAFIA DE
SEBASTIÃO SALGADO EM “OUTRAS
AMÉRICAS”** 50
Edlene Sales GALENO..... 50
Marcus Túlio Borowski LAVARDA..... 50

- **ACERVO ZUZU DO CINEMA:
AS INTERDEPENDÊNCIAS
RELACIONAIS DE UMA SALA DE
EXIBIÇÃO NO INTERIOR DA BAHIA....** 62

Raul Ribeiro Miranda dos SANTOS 62
Milene de Cássia Silveira GUSMÃO 62

- **E O LONGA-METRAGEM CHEGA ÀS
SALAS COMERCIAIS DE CINEMA NO
MARANHÃO: O MAPEAMENTO DA
PRODUÇÃO NO SÉCULO XXI** 79
Andréia LIMA..... 79

- **TEOLOGIA DA CENSURA:
REPRESSÃO, PODER E
CRIAÇÃO NO CINEMA
DO ORIENTE MÉDIO** 94
Enos Roza MONTEIRO..... 94

- **MEMÓRIAS DO CINECLUBE
LUDOVICENSE:TRILHAS POR
RECORTES DO PASSADO RECENTE E
CONTEMPORANEIDADE** III
Monica Rodrigues de FARIAS III
Mara Rúbia SANT'ANNA..... III



● PESQUISA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIAS:AS CONTRIBUIÇÕES DA EDUCAÇÃO POPULAR E DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL PARA A FORMAÇÃO DOS ESTUDANTES DO IFMA E DAS MULHERES QUEBRADEIRAS DE COCO, LIDERANÇAS DO MIQCB. 127	● A POÉTICA DO COTIDIANO: UMA ANÁLISE DO CURTA “INFERNOS”, DE FREDERICO MACHADO 169
Michelle Freitas TEIXEIRA 127	Bárbara GOMES..... 169
Alessandra Veras ALVES 127	Marcus Túlio Borowski LAVARDA..... 169
● AINDA PRECISAMOS DE SALAS DE CINEMAS? 140	● DOS FESTIVAIS AO OSCAR:A CONSAGRAÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO NA CAMPANHA DE AINDA ESTOU AQUI 182
Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da SILVA..... 140	João Antonio Costa Correia CAVALCANTE.... 182
● INVESTIGAÇÃO SOBRE ASPIRAÇÕES DE JOVENS SOBRE A FORMAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL AS PROFISSÕES DA INDÚSTRIA DO CINEMA..... 157	Miguel Dias ABDALLA..... 182
Mairla Farias SARAIVA..... 157	● ENTRE O MICRO E O MACRO:A ESTÉTICA DA ATMOSFERA E A NARRATIVA ONÍRICA EM A ÁRVORE DA VIDA (2011)..... 196
Rose France de Farias PANET 157	Marcus Gabriel da Silva ALMEIDA 196
	Marcio Leonardo Monteiro COSTA..... 196
	● ESPECIALIDADES SENSÍVEIS E FANTASMAGÓRICAS EM EUPHORIA (2019) E YELLOWJACKETS (2021) 208
	Alexandre Bruno Gouveia COSTA..... 208
	Joyce Menezes LEITÃO 208
	Yohanna Massett Brandão de OLIVEIRA..... 208



- **ESPAÇOS EM COLAPSO: LUGAR, RUÍDO E PRESENÇA EM *THE BEAR* (2022) E *ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA* (2024) 225**

Alexandre Bruno Gouveia COSTA..... 225

Bruno Ferreira de MELO 225

Yuri Oliveira NEPOMUCENO..... 225

- **“VUNG TAU, VIETNÃ, 1995”: ANÁLISE BARTHESIANA DA OBRA DE SEBASTIÃO SALGADO 243**

Laís Cristina Rocha SOUSA..... 243

Marcus Túlio Borowski LAVARDA..... 243

RELATOS DE EXTENSÃO

- **A EXPERIÊNCIA DO PROJETO DE EXTENSÃO IFMAGIA PARA POTENCIALIZAR O RESPEITO À CULTURA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA 258**

Ana Patrícia de Freitas CHOIRY..... 258

- **CINEMA EM DIÁLOGO: TRAJETÓRIAS DE FESTIVAIS NO NORTE, NORDESTE E CENTRO-OESTE 266**

Aline Pacheco SOUZA 266

- **CINEMA E MUNDO RURAL NA ESCOLA: TERRA, TRABALHO E MIGRAÇÃO NA OBRA FÍLMICA DE MURILO SANTOS 276**

Welliton Fernando Pereira SOARES..... 276

Marcia Milena Galdez FERREIRA..... 276

- **CINEDUCA EM MOVIMENTO: ETAPAS DE IMPLANTAÇÃO, FORMAÇÃO E CIRCULAÇÃO DO AUDIOVISUAL (2024–2025)..... 292**

Alexandre Bruno Gouveia COSTA..... 292

- **MOSTRA GATO DIGITAL: RELATO DE EXPERIÊNCIAS..... 305**

Patrícia AZAMBUJA..... 305





CONFERÊNCIA

**OS CINEMAS DO/NO
NORDESTE:
DESAFIOS E
PERSPECTIVAS**

Marcelo Ikeda



20

Os cinemas do/no Nordeste: desafios e perspectivas

Marcelo IKEDA¹

Introdução

Este texto busca apresentar alguns apontamentos como parte de uma pesquisa que busca radiografar e analisar as características dos cinemas realizados no Nordeste do Brasil a partir dos anos 2000. Costumo utilizar a expressão no plural (os cinemas) como gesto de valorizar a pluralidade e a diversidade da produção audiovisual na região. Em seguida, utilizo uma inflexão entre “do” e “no” Nordeste, buscando refletir — ainda que como provocação ou ponto de partida, isto é, sem buscar, pelo menos nesse momento, uma resposta conclusiva — sobre uma dobra entre projetos realizados no Nordeste, mas

que podem ser oriundos de outras regiões e projetos efetivamente gestados e realizados na região.

Este artigo está organizado em três partes fundamentais. Após esta introdução, na primeira, busca-se estabelecer princípios teórico-metodológicos, dialogando com a chamada “Nova história”. Em seguida, busca-se aproximar essa abordagem das transformações do cinema brasileiro como um todo, a partir dos anos 2000, utilizando como base a discussão sobre o “cinema de garagem” (Ikeda e Lima, 2011) e a minha tese de doutorado (*Das garagens para o mundo*) que depois se transformou num livro homônimo (Ikeda, 2021). A terceira parte é relativa ao cinema do Nordeste em si, e possui duas seções: na primeira, busca-se refletir sobre as representações do Nordeste a partir de uma crítica à centralidade em torno do regionalismo clássico, utilizando como base o pensamento de Albuquerque Jr. (2009) e de Iná de Castro (1992). Já a segunda seção examina mais diretamente as transformações do cinema do Nordeste a partir dos anos 2000, pautando-se em quatro eixos principais: transformações tecnológicas, políticas públicas, universidades de cinema e festivais de cinema.

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa-sanduíche na Universidade de Reading (Inglaterra). Professor da Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC) e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (PPGCINE/UFS). Contato: marcelogilikeda@gmail.com.



Questões teórico-metodológicas: a nova história do cinema

Nesta reflexão metodológica, busco estabelecer as premissas que sustentam uma investigação sobre o cinema brasileiro contemporâneo, partindo da premente necessidade de superar a abordagem tradicional da historiografia audiovisual. A história do cinema no Brasil vem sendo construída, em grande medida, sob o binômio autor-obra, focando excessivamente na análise interna dos filmes e nas trajetórias estilísticas de grandes diretores. Essa visão é limitada, pois trata o filme apenas como a ponta de um iceberg, ignorando o complexo sistema de agentes, instituições, legislações, tecnologias e instâncias de consagração que condicionam a existência e a forma do que vemos na tela. A proposta é deslocar o olhar do objeto fílmico isolado para também considerar o sistema cinematográfico como um todo, compreendendo o cinema como um fenômeno multifacetado que engloba dimensões sociopolíticas, econômicas e técnicas. Para fundamentar essa guinada, apoio-me nos preceitos da “New Film History”, ou Nova História do Cinema (CHAPMAN; GLANCY; HARPER, 2007), que postula que a his-

tória do cinema é significativamente maior do que a história dos filmes. Adotar esse paradigma exige desestabilizar o privilégio dos cânones de obras-primas para investigar as estruturas e processos que permitem que certos filmes sejam valorizados. Essa abordagem alinha-se à perspectiva revisionista de Thomas Elsaesser (1986), sugerindo que o historiador atue como um arqueólogo das mídias, buscando as discontinuidades e as tensões que moldam o campo audiovisual.

As conquistas da “Nova História” são fundamentais para esta pesquisa, pois representam uma ruptura com a narrativa histórica linear e centrada em eventos políticos ou grandes heróis. Conforme analisa Peter Burke (1992), a revolução historiográfica operada pela Escola dos Annales permitiu que o foco da análise se deslocasse para as estruturas sociais de longa duração e para a história das mentalidades. Burke destaca que a Nova História substituiu a visão do historiador como um narrador onisciente pela figura do investigador que questiona as evidências sob novos prismas, permitindo a inclusão de sujeitos anteriormente invisibilizados pela história oficial. Essa fragmentação do objeto histórico é igualmente discutida por François Dosse (2003), que apresenta a “his-

tória em migalhas” como uma superação da grande síntese histórica, valorizando o caráter pluridisciplinar e a multiplicidade de fontes, inclusive as fontes audiovisuais e digitais, como suportes legítimos do conhecimento histórico. Realizar uma pesquisa histórica passa a ser contribuir para o que Michel de Certeau (1982) denomina de “operação historiográfica”, reconhecendo que o trabalho é fruto de um lugar social específico e de uma prática que transforma fontes em discurso histórico.

Ao incorporar o caráter de meta-história, busco refletir sobre como as narrativas sobre o cinema brasileiro foram construídas e quais dinâmicas de poder elas legitimaram, dialogando com a ideia de que a “escrita da história”, conforme propõe Hayden White (2008), é uma forma de construção narrativa. Esse autor argumenta que a historiografia utiliza estruturas de enredo para dar sentido ao passado. É a partir de um diálogo com essa perspectiva teórico-metodológica, aplicada à análise da trajetória do cinema brasileiro, que me permite questionar a narrativa canônica do Cinema da Retomada como uma operação discursiva que impôs um modelo de cinema industrial, mascarando experiências estéticas marginais (IKEDA, 2022).

Ao questionar essa hegemonia, busco dar visibilidade ao “cinema de garagem” (IKEDA e LIMA, 2011) como um movimento de resistência. Para dar conta da fluidez desse objeto, recorro à sociologia do campo de Pierre Bourdieu (1996), compreendendo a organização do campo de produção cultural e as regras que definem a disputa por legitimidade. Analisar o cinema independente exige entender como o capital simbólico, derivado da inovação e da ruptura, atua na distinção social e no julgamento estético, conforme o clássico estudo de Bourdieu (2007). A teoria de Bourdieu (1989) é utilizada para abordar como filmes produzidos em contextos de precariedade econômica foram capazes de acumular prestígio através de instâncias de legitimação alternativas, operando dentro do poder simbólico das instituições cinematográficas. Complementarmente, adoto a sociologia da cultura de Raymond Williams (1992), que me permite fugir de taxonomias rígidas através da ideia de formações culturais e estruturas de sentimento. O cinema de garagem é, portanto, uma formação fluida, composta por laços de sociabilidade, jargões compartilhados e posicionamentos éticos comuns, em consonância com as teorias de Williams (1979) sobre a

relação entre marxismo, literatura e cultura. Minha proposta metodológica é permeável e multidisciplinar, reconhecendo minha própria participação no campo e a responsabilidade de construir um relato crítico sobre os mecanismos que produzem valor na nossa cultura audiovisual.

O contexto brasileiro de renovação: o cinema de garagem

Ao longo desses 20 anos, meu foco de pesquisa tem sido o cinema brasileiro independente que circula fora do sistema mais hegemônico. Em 2011, em colaboração com o realizador e curador Dellani Lima — que atuou em Belo Horizonte, Campina Grande e São Paulo — publicamos o livro *Cinema de Garagem*, lançado na Mostra de Cinema de Tiradentes (IKEDA; LIMA, 2011). A pesquisa investiga uma “cena” surgida a partir dos anos 2000, formada por uma geração de realizadores que utilizou as câmeras digitais para filmar de forma precária e independente. Esses filmes circulavam em mostras alternativas, cineclubes e pequenos festivais, fugindo dos meios tradicionais de consagração. O interesse não reside apenas na estética, mas no movimento de legitima-

ção: como obras nascidas na marginalidade passaram a ocupar, em pouco mais de uma década, o centro do prestígio nacional e internacional. Para entender esse fenômeno, o livro aborda o campo cinematográfico a partir da tecnologia digital, da crítica de cinema online — com revistas como *Contracampo*, *Cinética* e *Cinequanon* — e do circuito de festivais, que assumiu um papel estratégico.

A Mostra de Cinema de Tiradentes tornou-se o palco fundamental dessa geração, especialmente após a reformulação da sua curadoria em 2007, especialmente a partir da criação da Mostra Aurora, dedicada a primeiros e segundos longas-metragens de risco. A partir de então, formou-se uma rede de festivais com valores análogos, incluindo a Semana dos Realizadores (depois, Semana de Cinema) no Rio de Janeiro, o Janela Internacional de Cinema no Recife, organizado pelo cineasta Kleber Mendonça Filho, o Panorama Internacional Coisa de Cinema em Salvador, o Olhar de Cinema em Curitiba e o Fronteira em Goiânia. Destacam-se também eventos precursores, como a Mostra do Filme Livre, no Rio de Janeiro, e o CineEsquemaNovo, em Porto Alegre. Esse circuito conferiu legitimidade aos filmes de garagem, fazendo com que realizadores fora dos



principais eixos de legitimação do cinema brasileiro passassem a ser selecionados e ganhar prêmios em festivais internacionais de prestígio como Locarno, Roterdã, Sundance e Berlim e até mesmo em Cannes e Veneza.

Historicamente, essa geração rompe com a lógica do “Cinema da Retomada” dos anos 1990, que buscava reconstruir a indústria sob a égide do mercado e do padrão de qualidade da Globo Filmes. O termo “Novíssimo Cinema Brasileiro”, cunhado pela crítica de cinema jornalística do período, expressa um cinema preocupado em investigar a linguagem através da autonomia estimulada pelo digital. Se nos anos 1990 o 35mm exigia orçamentos vultosos, nos anos 2000 o mini-DV permitiu filmar com amigos na própria garagem, convertendo o desprestígio inicial em capital simbólico. A Mostra Aurora em Tiradentes consolidou-se como o local da invenção, atraindo curadores internacionais em busca da novidade brasileira. Um marco dessa institucionalização ocorreu em 2010, com a vitória de *O Céu sobre os Ombros* de Sérgio Borges (Coletivo Teia) em Brasília, e em 2014, quando *Branco Sai, Preto Fica* de Adirley Queirós ganhou o Candango de Melhor Filme no mesmo festival.

Um outro olhar sobre o Nordeste

Historicamente, o cinema sobre o Nordeste esteve ancorado em uma estética regionalista que mobilizou elementos recorrentes — a caatinga, o sertão, a seca — como signos de um suposto atraso estrutural. Essa visão foi consolidada por marcos literários como *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e pelo romance de 1930, em autores como Raquel de Queiroz e José Lins do Rego, sendo posteriormente prolongada pelo Cinema Novo nos anos 1960. Tal imaginário de um espaço semiárido imutável produziu um determinismo geográfico no qual a natureza é apresentada como causa principal da fome e da miséria. Iná de Castro (1992) analisa de forma aprofundada como esse discurso do determinismo natural funciona como um capital político para as elites locais. Ao naturalizar as dificuldades impostas pelo clima por meio do chamado “mito da necessidade”, constrói-se uma narrativa que induz a sociedade à aceitação da condição periférica da região, reforçando estruturas de poder associadas às oligarquias e ao coronelismo. Castro (2001) amplia essa análise ao demonstrar como natureza, imaginá-



rio e reinvenção do Nordeste se articulam na construção simbólica de um espaço funcional a determinados projetos políticos. Dessa forma, tais clichês não se configuram como simples descrições geográficas, mas como construções intelectuais que sustentam uma estrutura de poder beneficiada pela imagem do atraso.

A contribuição teórica de Albuquerque Júnior (2009) é decisiva para o processo de desconstrução da ideia do Nordeste como uma região homogênea. O autor argumenta que o próprio conceito de “Nordeste” foi historicamente forjado por meio de um processo de inferiorização em relação ao Sul do país, produzindo um regionalismo que apaga as especificidades locais em favor de um discurso social coeso, totalizante e essencializante. Segundo o autor, a região frequentemente representada nessas falas-clichê “quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas o Nordeste tal como foi nordestinizado”. Trata-se de uma invenção simbólica reiterada pelos meios de comunicação e pelas artes, que cristaliza estereótipos e nega as contradições internas da região.

Em contraposição a esse projeto de nordestinização, observa-se, a partir dos anos 1990 e 2000, um aumento significativo

da diversidade de paisagens, sujeitos e modos de existência representados nos filmes, revelando interiores que convivem com a urbanidade e com relações de fluxo contínuo. Não se trata mais de retratar zonas rurais isoladas da modernidade, mas territórios marcados pelo embate entre o arcaico e o contemporâneo, nos quais novos valores locais são configurados por processos culturais híbridos.

Durante as décadas de 1960 e 1970, o cinema brasileiro era majoritariamente concebido no eixo Rio–São Paulo e apenas realizado no Nordeste. Cineastas como Glauber Rocha, natural de Vitória da Conquista, precisavam deslocar-se para o Rio de Janeiro para desenvolver e viabilizar seus projetos. Na Retomada dos anos 1990, aumentam-se os filmes efetivamente realizados por cineastas nordestinos e por produtoras sediadas na região, como *Baile Perfumado* (1997) e a geração do cinema pernambucano, ainda que o foco permanecesse concentrado em Recife, com nomes como Lírío Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis e Marcelo Gomes. Nos anos 2000, uma nova geração, representada por realizadores como Kleber Mendonça Filho, Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, manteve a centralidade em capitais como



Recife, Fortaleza e Salvador. Contudo, nas décadas seguintes, observa-se um cenário progressivamente mais diversificado, com produções realizadas em todos os estados da região e também em cidades do interior. Essa inflexão foi impulsionada, sobretudo, pelo cinema digital — que tornou possível a finalização integral dos filmes no próprio Nordeste — e pela consolidação de políticas públicas nacionais voltadas à descentralização da produção audiovisual.

A partir de meados dos anos 2000, essa “virada” pode ser compreendida a partir de dois fatores centrais. O primeiro diz respeito às transformações trazidas pela tecnologia digital. A popularização de câmeras digitais de alta qualidade e o acesso ampliado a ilhas de edição não linear reduziram significativamente os custos de produção e pós-produção, rompendo a dependência de estruturas industriais pesadas e de grandes orçamentos. Equipamentos mais baratos, acessíveis e democráticos permitiram a entrada de novos realizadores, coletivos e produtoras de pequeno porte no campo audiovisual, ampliando a diversidade estética, regional e temática do cinema brasileiro. Antes do digital, a realização de um filme em película implicava uma cadeia produtiva

fortemente concentrada no Sudeste, onde se localizavam os laboratórios de revelação e finalização. Com a consolidação do digital, tornou-se possível realizar todas as etapas — do roteiro à cópia final — de forma descentralizada, fortalecendo arranjos produtivos locais e ampliando a autonomia regional.

Além da dimensão econômica e territorial, a tecnologia digital promoveu transformações profundas nos modos de produção e nas formas cinematográficas. A maior flexibilidade dos equipamentos favoreceu processos mais leves, horizontais e colaborativos, frequentemente organizados em torno de coletivos. Nesse contexto, ganharam força filmes híbridos, que transitam entre a ficção e o documentário, incorporando o acaso, o imprevisto e a observação do real como princípios estéticos e metodológicos. Essas práticas contribuíram para a consolidação de uma linguagem marcada pela experimentação narrativa e pela adaptação às condições concretas de produção, especialmente em contextos periféricos aos grandes centros.

O segundo fator fundamental foi a reconfiguração das políticas públicas e das leis de incentivo ao audiovisual. Se anteriormente predominava um modelo baseado na renúncia fiscal, que tendia a concentrar



recursos nas grandes empresas patrocinadoras sediadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, a partir dos anos 2000 houve um esforço efetivo de nacionalização das políticas de fomento. Um exemplo emblemático é o edital DOC TV, voltado à produção independente de documentários de média-metragem para a televisão pública. O programa previa a realização de ao menos uma obra por unidade federativa, garantindo que todos os estados brasileiros pudessem produzir e exibir documentários em rede nacional. Esse modelo descentralizado permitiu a emergência de novos olhares e narrativas, exibindo diferentes “Brasis” na TV pública e ampliando o acesso à produção audiovisual em estados sem tradição prévia de editais.

Posteriormente, a Ancine estruturou os editais de Arranjos Regionais, baseados em mecanismos de investimento entre a agência federal e estados ou municípios. No Nordeste, para cada real investido por um ente local, a Ancine aportava três reais, triplicando o volume de recursos disponíveis. Esse modelo viabilizou a criação de editais em estados que nunca haviam realizado políticas de fomento audiovisual, como Alagoas, Rio Grande do Norte e Amapá. Na Paraíba, por exemplo, os primeiros editais estaduais

e municipais, complementados pela Ancine, permitiram a realização de oito longas-metragens em um curto intervalo de tempo, culminando no que a crítica passou a chamar de “Primavera do Cinema Paraibano”. Filmes como *Sol Alegria*, de Tavinho Teixeira (2018), *Estrangeiro*, de Edson Lemos Akatoy (2018), *A Noite Amarela*, de Ramon Porto Mota (2019) e *Desvio*, de Arthur Lins (2019) evidenciaram a vitalidade criativa da região. Lins, por sua vez, integrou o coletivo Filmes a Granel, sediado na Paraíba, reforçando a importância dos coletivos nesse contexto.

Em Alagoas, o edital dos Arranjos Regionais possibilitou a produção do primeiro longa-metragem alagoano lançado no circuito comercial em salas de cinema em todo o Brasil: *Cavalo*, de Rafael Barbosa e Werner Salles (2021). Sua relevância reside não apenas em seu ineditismo comercial, mas na densidade com que articula uma pesquisa estética sobre o corpo, a ancestralidade e a performance, consolidando a maturidade de um cinema que se desprende das amarras do regionalismo clássico para investigar hibridismos entre ficção e documentário.

Outro elemento decisivo para a ampliação dessa cena foi o surgimento de cursos universitários de cinema, muitos deles em



universidades públicas, a partir dos anos 2000. Antes restritos a instituições como a UFF (Rio de Janeiro), USP (São Paulo) e a UnB (Brasília), esses cursos se expandiram com o REUNI (Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais), uma política do governo Lula, lançada em 2007, visando a ampliar o acesso ao ensino superior público presencial, promovendo a descentralização das universidades federais. Assim, somente a partir de então surgiram os primeiros cursos de graduação em cinema ou audiovisual em universidades no Nordeste, como em Pernambuco (UFPE), na Paraíba (UFPB), no Ceará (UFC), na Bahia (inclusive em cidades no interior, como a UFRB em Cachoeira, e a UESB em Vitória da Conquista, esta última, estadual); e em Sergipe (UFS). A universidade passou a oferecer uma formação estável e continuada, distinta dos cursos livres sujeitos às oscilações das políticas estaduais e municipais. Observa-se, ainda, um movimento de mão dupla, no qual não apenas estudantes do Nordeste se deslocam para os centros, mas profissionais formados nos grandes centros passam a atuar na região.

Os festivais de cinema constituem outro eixo fundamental desse ecossistema.

Funcionam como espaços de encontro, circulação e troca entre realizadores, além de difundirem valores estéticos alternativos aos modelos hegemônicos. Muitos desses festivais ocorrem em cidades sem salas de cinema comerciais, considerando que cerca de 90% dos municípios brasileiros não possuem salas de exibição.

O Curta Taquary, realizado em Taquaritinga do Norte, no agreste pernambucano, é exemplar nesse sentido. Ao articular realizadores de cidades geograficamente mais próximas do interior do que das capitais, o festival desestabiliza a lógica estritamente estadual do cinema nordestino (IKEDA, 2021). Realizadores como Taciano Valério, que desenvolveu a *Trilogia Cinza (Onde Borge Tudo Vê, Ferrolho e Pingo D'água)* em trânsito por cidades do interior de Pernambuco e Paraíba, exemplificam essa circulação trans-regional e a complexificação do imaginário do interior.

Esse novo cinema do interior afasta-se do regionalismo clássico associado à seca, à caatinga e ao cangaço, revelando cidades médias e grandes como Campina Grande, Caruaru, Feira de Santana e Vitória da Conquista, marcadas por problemas urbanos, violência e congestionamentos. Filmes rea-



lizados nesse contexto abordam juventudes conectadas pela internet, valores urbanos e tensões contemporâneas, refletindo transformações sociais dos últimos vinte anos. Exemplos como *Um Filme para Michal* (Violena Martinez, 2013), *Café com Canela* (Ary Rosa e Glenda Nicácio), *A Doce Flauta da Liberdade* (George Varanese, 2015) e *Rosa Tirana* (Rogério Sagui) evidenciam a força do cinema produzido no interior da Bahia, muitas vezes vinculado a contextos universitários como a UFRB (Cachoeira) e a UESB (Vitória da Conquista).

Por fim, é fundamental considerar a contribuição dos coletivos cinematográficos como modos alternativos de produção. Esses agrupamentos colaborativos afastam-se do modelo empresarial tradicional, baseado em CNPJs e hierarquias rígidas, propondo formas mais dinâmicas e horizontais de organização. As transformações da tecnologia digital foram decisivas não apenas para o barateamento dos custos, mas também para a experimentação de novos processos produtivos.

Um dos coletivos cinematográficos desse período é o CUAL (Coletivo Urgente de Audiovisual), sediado em Salvador, na Bahia, em que se destacam, num primeiro

momento, os curtas realizados por Ramon Coutinho e, em sequência, os desenvolvidos por Marcos Curvelo. Nesses curtas, Curvelo cria uma espécie de alter-ego, o personagem Joder, interpretado pelo próprio realizador, e que examina as contradições e os paradoxos da classe média branca brasileira. A inventividade desses curtas está em como eles articulam camadas de ficção, documentário e humor corrosivo para compor um painel social complexo e abrangente dos nossos desafios, em filmes como *Neandertais* (2010), *Ótimo Amarelo* (2012), e no longa *Eu Empresa* (2021), codirigido com Leon Sampaio. Leon também estudou no curso de Cinema da UFRB em Cachoeira e já tinha realizado o longa-metragem *Gente Bonita* (2013), um documentário sobre os camarotes do Carnaval da Bahia feito com imagens de arquivo dos próprios frequentadores.

Outro coletivo de destaque no período é o Coletivo Alumbramento, de Fortaleza. O filme mais característico do Coletivo é *Estrada para Ythaca* (2010). No filme, os quatro diretores (Luiz e Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes) se revezam em todas as funções de realização. Não há uma hierarquia pré-definida que estabelece divisões de departamentos técnicos específicos,



nos cargos de diretor, fotógrafo, técnico de som, etc, como o modelo tradicional de segmentação das equipes. No filme, os quatro realizadores são artistas que se revezam em todas as funções de produção, sendo inclusive os próprios atores. Antes de serem profissionais com funções preestabelecidas segundo a divisão técnica do trabalho, os realizadores são artistas que dominam todas as etapas do processo produtivo e, essencialmente, são amigos que compartilham uma experiência no set de filmagem em que a realização artística é parte intrínseca de um processo de aventura, compartilhamento e companheirismo.

Em Campina Grande, no interior da Paraíba, merece destaque o Coletivo Vermelho Profundo, ao estabelecer uma pesquisa consistente de diálogo com o cinema de gênero, o terror e o suspense. É curioso ver, no interior da Paraíba, um cinema que não surge do foco regionalista ou do realismo social clássico, mas dessa dobra entre o gênero e o cinema autoral. *A Noite Amarela* (2019), de Ramon Porto Mota, examina os modos de ser de Campina Grande por meio de recursos sutis, que fogem dos modelos clássicos de representação da geografia física e humana do interior do Nordeste. O filme

não deixa de representar os desafios de uma juventude numa cidade do interior, mas que, ao mesmo tempo, possui valores urbanos. O cinema de gênero, estrutura que costuma estar associada ao cinema norte-americano hegemônico, é incorporado ao contexto local, produzindo uma mescla autêntica que reflete a interseção entre elementos culturais associados ao local e ao global de forma inventiva, aos moldes da análise que propõe Nestor Canclini e seu conceito de culturas híbridas (CANCLINI, 1997).

Considerações finais

A análise dos cinemas do/no Nordeste revela que a “virada” observada a partir dos anos 2000 não foi um fenômeno isolado, mas o resultado de uma profunda reconfiguração do sistema cinematográfico. A transição para o suporte digital atuou como o catalisador técnico que rompeu o “cordão umbilical” com os laboratórios do Sudeste, permitindo uma autonomia produtiva inédita que transformou o ciclo de realização (do roteiro à cópia final) em um processo territorialmente integrado e soberano. Esse empoderamento tecnológico, aliado a políticas públicas de descentralização como o



DOC TV e os Arranjos Regionais, foi fundamental para converter a precariedade material em capital simbólico, permitindo que narrativas gestadas na margem ascendessem ao centro do prestígio nos festivais nacionais e internacionais.

Este movimento de legitimação permitiu, sobretudo, o enfrentamento crítico do “regionalismo clássico” e da “nordestinização” discursiva denunciada por Albuquerque Júnior. Ao substituir o determinismo geográfico da seca e do atraso por representações de juventudes conectadas e metrópoles complexas, o cinema contemporâneo realizado na região performa uma verdadeira operação historiográfica. A interiorização da produção, impulsionada pela expansão das universidades federais e pela rede de afetos de festivais como o Curta Taquary, consolidou um ecossistema onde o “interior” deixou de ser um refúgio do arcaico para se tornar um polo de experimentação de linguagens híbridas e coletivas.

Por fim, a trajetória que leva o cinema “das garagens para o mundo” reafirma a necessidade de se pensar a história não como uma sucessão de obras-primas, mas como um campo de lutas e tensões constantes. Embora a institucionalização dessa geração

traga o risco da cristalização de novas fórmulas, a vitalidade dos coletivos e a emergência de novos cinemas *queer*, femininos, negros e indígenas sugerem que a pluralidade defendida na introdução deste artigo continua sendo a força motriz da cinematografia nordestina. Assim, os cinemas do/no Nordeste seguem desafiando as grandes sínteses históricas, provando que a diversidade estética e política é a única resposta possível para a complexidade do Brasil contemporâneo.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 4ª edição, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbri-**



das: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTRO, Iná de. **O mito da necessidade**. Rio de Janeiro, Bertrand, 1992.

_____. Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.) **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (orgs.). **The new film history: sources, methods, approaches**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

DOSSE, François. **A História em migalhas: dos Annales à Nova História**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ELSAESSER, Thomas. The new Film History. **Sight and Sound**, v. 55, n. 4, p. 246-251, 1986.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Fortaleza: Suburbana Co., 2011.

IKEDA, Marcelo. O Curta Taquary e sua cartografia afetiva de possíveis: notas sobre o cinema do interior do Nordeste. **Vazantes**, v.5, n. 1, 2021. Disponível em: [https://](https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.03)

doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.03.

Acesso em 20 jan 2026.

_____. **Revisão crítica do Cinema da Retomada**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

_____. **Das garagens para o mundo: como uma geração de artistas independentes transformou o cinema brasileiro dos anos 2000**. Porto Alegre: Sulina, 2023.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.



The image features a minimalist design on a light gray background. Two concentric circles are centered, with the word "ARTIGOS" in a bold, gold-colored, sans-serif font positioned between them. A thin gold crosshair is centered on the page, with the circles and text aligned along its vertical axis. Thick gold vertical bars are located on the far left and right edges of the image.

ARTIGOS

**SIGNOS AUDIOVISUAIS
DA CULTURA POPULAR:
A PANELADA E A
REPRESENTAÇÃO
EM IMPERATRIZ**

Marcus de Arruda MARINHO

Marcus Túlio Borowski LAVARDA

A large, stylized white number '19' is centered on the page. The number is composed of thick, clean strokes. It is enclosed within two concentric white circles. The background is a solid dark teal color, with a vertical line of a slightly lighter shade of teal running through the center, passing behind the number and circles.

19

Signos audiovisuais da cultura popular:

A panelada e a representação em Imperatriz

Marcus de Arruda MARINHO¹

Marcus Túlio Borowski LAVARDA²

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Introdução

A escolha do cinema regional para esta análise parte da vontade em dar visibilidade a narrativas que escapam de grandes centros, e que valorizam experiências e identidades. Na cidade de Imperatriz (MA), na Região Tocantina do Maranhão, a produção cinematográfica emergente enfrenta

limitações estruturais, escassez de profissionalização e baixa adesão. Mas mesmo nessas condições, existem iniciativas que movimentam a cena, como o Núcleo Imperatrizense de Cinema Experimental (NICE), coletivo dedicado à produção, apoio e difusão do audiovisual na cidade³.

O presente ensaio propõe uma análise fílmica que valoriza essa produção local, e escolhe o curta-metragem “*De Costas pra Rua*” (2013), de produção do Núcleo Imperatrizense de Cinema Experimental, dirigido por Fernando Ralfer e roteirizado por Clarcia Dallo. O projeto começou como um produto de conclusão de curso do diretor, e que ao fim acabou se tornando uma produção em parceria com o NICE.

O interesse pelo curta veio na investigação por produções regionais que também tivessem um papel de recuperação e memória

1 Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), possui pós-graduação em Marketing e Comunicação. Atua como designer gráfico, diagramador e editor de vídeos, com experiência em projetos editoriais, identidade visual e mídias digitais. E-mail: marcus.arruda@discente.ufma.br

2 Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo. Docente do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão e vice-líder do GECATI (Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teorias da Imagem. E-mail: marcus.tulio@ufma.br

3 Núcleo Imperatrizense Cinema Experimental (NICE). Coletivo de artistas do audiovisual de Imperatriz, voltado à representatividade do setor e à atuação em políticas públicas culturais, com ações e parcerias junto à UEMA-SUL, IFMA/MPI, Academia Imperatrizense de Letras, Associação Artística de Imperatriz, Centro de Documentação e Memória da Região Tocantina, entre outras instituições. Desenvolve projetos de registro da cultura local, mostras e cineclubes, cursos e pesquisas acadêmicas, além da produção de obras cinematográficas como *Pelas mãos da Princesa*, *Nas travessias educacionais do Povo Krikati* e *No Pacará das Biojóias*.

no âmbito da construção cultural da cidade. Trata-se de um iguaria que, para além de sua expressividade econômica, carrega modos de fazer artesanais e saberes transmitidos entre gerações, configurando-se como prática cultural profundamente enraizada na vida cotidiana local. Esse reconhecimento aparece formalizado na Carta de Imperatriz⁴, elaborada no âmbito do II Simpósio de Educação Patrimonial da Região Tocantina, que inclui o “ofício da panela de panelada, a produção e venda da comida” entre os bens culturais imateriais da região.

O curta narra a história de três irmãs, Cícera, Francisca e Maria da Paz, que gerenciam o ponto de venda de panelada mais antigo e tradicional de Imperatriz. Este local, um restaurante ao ar livre, transcende sua função comercial para se consolidar como um símbolo popular local, o chamado “Panelódromo”. Através de uma abordagem sensível, a obra tira a Panelada do papel de

um mero alimento, e a alça no lugar de tradição e identidade de Imperatriz.

Sendo assim, o objetivo deste estudo reside na exploração de como o cinema regional (dispositivo de inscrições simbólicas), pode apresentar esses signos da cultura popular pelo audiovisual, que trazem reconhecimento e identificação. Para isso se busca na análise fílmica, fundamentada em Aumont e Marie, (2009), a *dissecação* do filme, para que se entenda sua estrutura, e como se escolhe contar essas histórias.

A análise tem efetivamente a ver com a interpretação; esta será, por assim dizer, o ‘motor’ imaginativo e inventivo da análise; e a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível. (Amount e Marie, 2004, p. 17)

Se adota-se como procedimento central a decomposição e a segmentação do filme, conforme proposto por Aumont e Marie, partindo da necessidade de romper a continuidade aparente da obra para identificar suas estruturas internas. A segmentação em sequências, cenas e planos permite observar recorrências e oposições formais, enquanto a descrição plano a plano evidencia a interdependência plástica entre os planos suces-

4 O II Simpósio de Educação Patrimonial da Região Tocantina – História e Memória Indígena, promovido pelo NEAI/UEMASUL, com foco nas matrizes culturais cafuzas, mocambos e quilombos e na valorização da memória negra e indígena por meio da criação de espaços museais em Imperatriz (MA), em maio de 2019. Documento disponível para acesso público: https://www.uemasul.edu.br/wp-content/uploads/2021/08/carta_do_patrimonio_cultural_da_regiao_tocantina.pdf

sivos. Nesse sentido, a análise compreende o código cinematográfico como um sistema de organização do sentido, no qual enquadramento, montagem e som se articulam de modo semelhante a uma língua, tornando visíveis as diferenças significativas que estruturam a narrativa fílmica.

A partir disso, dialoga-se com a perspectiva semiótica e estruturalista que fundamenta este artigo, especialmente a partir das contribuições de Christian Metz e Roland Barthes, que interpretam a forma como o filme mobiliza seus elementos em cada sequência de cenas (como enquadramentos, montagem, composição, trilha sonora) e instaura sentidos sobre a Panelada e o universo sociocultural que a envolve.

Partindo da distinção proposta por Roland Barthes (1996), entre denotação e conotação, Christian Metz (1972) avança na reflexão ao adaptar esses conceitos às especificidades do audiovisual. Ele ressalta que enquanto na linguagem verbal a denotação opera de forma arbitrária e convencional, no cinema a imagem mantém uma relação de semelhança com o real, fazendo com que a denotação seja motivada. Assim, aquilo que a imagem mostra é imediatamente reconhecível, antes mesmo de qualquer operação

interpretativa mais complexa. Metz propõe que, no cinema, o sentido emerge inicialmente da expressividade da imagem, o que desloca a análise do signo linguístico para um sistema de significação próprio, no qual a imagem já carrega um potencial semântico anterior à sua codificação (Metz, 1972, p. 96).

TABELA 1 - Níveis de análise segundo Metz (1972)

Nível de análise	Conceito
O que está em tela (mise-en-scène)	Denotação (Significação Primária)
O que se pode interpretar (Sentido Cultural)	Conotação (Significação Secundária/Artística)

Fonte: elabora pelos autores a partir de Metz (1972).

Nesse contexto, a conotação deixa de ser entendida como um nível secundário e passa a operar de forma integrada à própria denotação. Para Metz, no cinema, a maneira como algo é filmado já constitui um gesto conotativo, pois enquadramento, duração do plano, montagem, textura da imagem e organização sonora participam diretamente da produção de sentido. A significação cinematográfica, portanto, não se constrói pela soma de imagens isoladas, mas pela articulação dessas unidades em um discurso audiovisual (Metz, 1972, p.80).



A imagem fílmica tem um valor figurativo de reprodução estritamente objetiva do real, o que é debatido no conceito de realismo instintivo de Martin (2002), mas quase dificilmente essa linguagem é totalmente neutra; ela é sempre signo de algo mais. Isso significa que o filme não apenas representa a realidade, mas organiza um conjunto de signos audiovisuais e textuais que estruturam sentidos específicos. A produção fílmica se configura, portanto, como um campo ideal para uma metodologia de análise orientada pela interpretação semiótica.

A análise deve lidar com o caráter ambíguo e ambivalente do cinema, percebendo que, apesar do seu realismo aparente, a imagem é extremamente maleável e ambígua no campo da sua interpretação, Martin parte do pressuposto de que o cinema, como linguagem, possui um conjunto de elementos e procedimentos que, quando combinados, criam significado. Sua abordagem sistemática justifica a organização da análise fílmica em eixos distintos, mas interligados, como proposto: visual, sonoro e narrativo. Os elementos fílmicos inventariados por Martin (o tipo de plano, a iluminação, o uso da música, a montagem) são as unidades denotativas que compõem a *mise-en-scène* do curta (MARTIN, 2002).

Para o autor, a imagem é uma mensagem, e cada plano cinematográfico reúne uma série de elementos visíveis que expressam algo dentro de um enquadramento. Metaforicamente, a análise fílmica, sob a ótica de Martin, assemelha-se a desmontar um relógio suíço: não basta ver os ponteiros e a caixa (a história e os atores); é preciso entender como a engrenagem interna (montagem, planos, som) foi ajustada para manipular e expressar o tempo e a duração na consciência do espectador (Martin, 2002).

Para isso, este estudo elabora uma análise de segmentos dentro do curta, buscando desmembrar o filme em blocos narrativos e visuais separados após uma reprodução exploratória inicial, na qual se observa que existe uma construção de pontos dentro da narrativa audiovisual do curta, sendo percebida uma organização de roteiro. Dentro dos três eixos de análise, discuto cada segmento de forma complementar, buscando assim olhar para a unidade, mas também, em um contexto integral.



TABELA 2 - Análise dos Segmentos I

Segmento	Duração
	Descrição de Segmentos de cena (Denotação)
I.  Fonte: <i>De Costas pra Rua</i> (2012). Frame extraído pelo autor. https://www.youtube.com/watch?v=zdTos-tKhpM&t=79s	00:00 - 01:15 [Cena inicial, ingredientes da panelada sendo combinados em uma bacia enquanto narra a receita do prato; Abertura do curta, logo em evidência em fundo preto] (Enquadramento fechado, <i>close-up</i>; ângulo de câmera picado; saturação de cores; e textura de imagem) Som: Trilha de início com sons de xilofone e chocalho; Voz <i>off</i> em narração da receita; Sobe trilha de abertura com um solo de guitarra de um forró típico
A escolha narrativa de usar fragmentos desse segmento (receita) como fio que costura o curta em vários momentos, constrói uma unidade, e uma linha temporal, ao mesmo tempo que as histórias se desdobram e o prato se apronta. A perspectiva das cores do enquadramento e das texturas, mostrando uma mesa cheia de ingredientes, trabalha o sensorial ligado ao paladar e a múltiplos sabores. Instiga quem não conhece o alimento/refeição. A trilha de início remonta uma atmosfera mais intimista, e ao mesmo tempo familiar e regional ao adentrar a cena na cozinha da personagem que conduz a receita, que não é revelada, usa-se somente a voz off; na fase final a personagem fala: “está ao ponto de ir para o fogo!”, serve ponto de virada de cena, e sobe a trilha sonora de abertura. A utilização deste recurso aproveita momentos simbólicos de uma fala, para obter um valor narrativo e diagéticos para a estrutura fílmica.	



II.



Fonte: *De Costas pra Rua* (2013). Frame extraído pelo autor. <https://www.youtube.com/watch?v=zdTos-tKhpM&t=79s>

1:25 - 04:34

[Uma visão geral do mercadinho de Imperatriz/Cícera a irmã mais velha faz suas compras para preparar o prato em casa/Depoimento de Cícera.]

(Início com planos mais fechados, abrindo para um plano americano ao acompanhar a personagem caminhando pelo Mercadinho, uso de primeiro plano no depoimento; câmera em movimento; saturação de cores; riqueza de texturas.)

Som: Trilha de abertura se estende até o início do depoimento; entre sons de ambientação do mercadinho (pessoas falando, promoções de produtos sendo anunciadas, galinhas cacarejando); locução off? de Cícera.

O Mercadinho de Imperatriz é apresentado de forma despida em enquadramentos mais fechados, valorizando os detalhes e as nuances dos produtos à venda, o transporte de aves, a venda de Panelada e do cotidiano do comércio, se entende a ideia de movimento constante, não só movimentação de pessoas mas os carrinhos que transportam as cargas remontam a movimentação laboral. O movimento continua ao observarmos a câmera passear pelo local junto à personagem, seguindo-a. Além de introduzi-la desse modo, também a destaca como eixo de observação, fazendo entendermos a protagonista inserida naquele espaço. A história de Cícera, acompanhada ao entorno do Mercadinho, mostra onde o preparo da Panelada realmente começa, sendo o local onde a paneladeira faz a compra dos ingredientes. E isso pode revelar uma escolha simbólica, pois a história de Cícera vai falar sobre o início de quando ela começou a fazer Panelada na cidade, conectando a sua história com o *meio* ao longo da narrativa. Em sua fala, percebe-se a dificuldade logística e a evolução com o tempo dos meios de transporte para o trabalho, e de uma liberdade financeira adquirida com a venda da refeição. Nessa parte do depoimento, as imagens acompanham a personagem em closes mais fechados do rosto que trazem uma proximidade do espectador com a história, humaniza e cria imaginário de vida sobre a personagem.

III.



Fonte: *De Costas pra Rua* (2012). Frame extraído pelo autor. <https://www.youtube.com/watch?v=zdTos-tKhpM&t=79s>

04:34 - 07:08

[Francisca e criança empurrando carrinho e montando sua barraca, depoimento de Francisca de como escolheu trabalhar com a venda de panelada.]

Plano conjunto - PC, usado para acompanhar a personagem empurrando o carrinho onde vende a panelada até o ponto; cortes de depoimentos entre o percurso do carrinho, usando o Primeiríssimo primeiro Plano – (PPP).

Som: Aqui se usa predominantemente o som de ambiência da rua, onde Francisca monta sua barraca, junto da locução da personagem

O carrinho no qual Francisca empurra no início, acaba se tornando principal símbolo laboral nesse segmento de cenas, toda construção e narrativa visual está diretamente envolvida nele (montagem, preparo e venda). Isso gera um entendimento de um dispositivo simbólico que desperta a visão para a localidade, o cotidiano, sendo o carrinho a ligação entre a rua (como ponto de trabalho) e a personagem (como vendedora). Assim, entende-se por meio dessas percepções a vida diária dessa personagem, que transparece, também, no depoimento, no qual percebemos como a personagem conciliou o trabalho e a família, e isso se complementa com a presença da criança ao lado. O tom se torna muitas vezes sensível pelas escolhas de cena, a falta de trilha e a câmera como espectadora de uma rotina dura.

IV.



Fonte: *De Costas pra Rua* (2012). Frame extraído pelo autor. <https://www.youtube.com/watch?v=zdTos-tKhpM&t=79s>

07:09 - 09:30

[Maria da Paz contando o dinheiro que arrecadou no dia; Depoimento de Maria da Paz, entre cenas em que ela vai se preparando para encerrar o expediente: recolhe panelas, lava as louças e seu carrinho.]

Primeiríssimo Primeiro Plano (PPP) no depoimento, entremeadado de planos detalhe de objetos e plano conjunto para uma contextualização de local.

Som: Ambiência e locução

Finalizando os depoimentos, a personagem Maria da Paz prepara tudo para recolher sua barraca e dar fim ao expediente de trabalho> A construção escolhida se assemelha mais com a da última sequência, onde o relato da personagem se entrelaça com imagens sobrepostas, que acaba potencializando a narrativa. Quando a personagem descreve o ciclo de produção “E no outro dia eu começo de novo o mesmo serviço... mas eu acho bom meu serviço”, e encerra com ela desmontando a barraca. O significado de fechamento cria, também, a expectativa do próximo dia, de forma instintiva, devido à relação texto-imagem em cena.

Neste ponto dividimos a análise em duas partes, entendendo estruturalmente que o curta apresenta: a primeira parte sendo de depoimentos individuais, e a segunda como um espaço de contextualização e fechamento.

Olhando para a primeira parte, na qual se apresentam as personagens e suas histórias de vida que se cruzaram com a Panelada, as escolhas de apresentação do universo diegético⁵ do curta permitem observar como a Panelada se desprende de um objeto gastronômico isolado e passa a representar uma prática cultural situada, indissociável do trabalho, do espaço urbano e das relações sociais que a sustentam. A recorrência de elementos ligados ao fazer cotidiano, ao esforço físico e à repetição do ciclo produtivo tensiona o olhar de fora, de quem não conhece a lida, e ao mesmo tempo reforça seu valor simbólico como expressão de pertencimento.

Nesse sentido, o documentário produz uma imagem da Panelada que articula

extremos de afeto e dureza, tradição e sobrevivência, revelando como a identidade cultural se constrói, também, a partir dessa lida diária e das condições concretas de existência das personagens.

Os signos visuais que mais são acionados nessa primeira parte se direcionam aos locais (Mercadinho, Panelódramo, rua) aos ingredientes (cores vivas representando a diversidade de ingredientes que podem ser utilizados na iguaria) e dos utensílios (panelas, colheres, prato servido, carrinho de vendas).

Entendemos então que essas estruturas simbólicas, criadas por esses objetos e locais, só se tornam possíveis por circundar o universo das personagens. É, buscando isso, que as imagens complementam os depoimentos e se faz por entender melhor a vivência das paneleiras. Assim, entramos em um universo de sentidos, por meio da relação/significação que o audiovisual manifesta.

5 Conjunto de elementos que compõem o mundo narrativo de uma obra audiovisual, incluindo personagens, espaços, temporalidades e acontecimentos que pertencem à lógica interna da narrativa. O conceito é amplamente discutido nos estudos de teoria do cinema, especialmente a partir das contribuições de Christian Metz, ao tratar da especificidade do discurso fílmico e da organização simbólica do mundo representado.

TABELA 3 - Análise dos Segmentos II

V.  Fonte: <i>De Costas pra Rua</i> (2012). Frame extraído pelo autor. https://www.youtube.com/watch?v=zdTos-tKhpM&t=79s	09:32 - 12:00 [Os ingredientes antes montados na bacia agora vão para a panela, então vai ao fogo; Adalberto Franklin, historiador, fala sobre a importância cultural do prato.] (A receita continua, em enquadramento fechado, <i>close-up</i>, ângulo de câmera picado; o depoimento de Adalberto Franklin em um primeiro plano; as imagens complementares em maioria em planos gerais.) Som: Locução
No primeiro momento da sequência a receita da panelada prossegue ao fogo, mostrando o processo encaminhado para a finalização, e fazendo alusão à temporalidade do curta. Em seguida, temos o momento com o historiador, essa parte se distancia do material, por ser de valor informativo, a figura do historiador é tragada para não só destacar o papel da Panelada da cidade, mas conferir autoridade para a informação, mudando a linguagem à qual já tínhamos sido apresentados, ele não está como personagem, se comporta mais como observador. O interessante nessa sequência é que as imagens de cobertura utilizadas já não são vinculadas às personagens anteriores, pois aqui há um entendimento geral do circuito da panelada na cidade, mostrando até mesmo a sua venda em <i>food trailers</i>. A falta de trilha e a locução em primeiro plano evidenciam a centralidade do texto para a construção da narrativa dessa sequência.	

VI.



Fonte: *De Costas pra Rua* (2012). Frame extraído pelo autor. <https://www.youtube.com/watch?v=zdTos-tKhpM&t=79s>

12:00 - 14:09

[As irmãs, agora juntas, falam da relação delas e da vida dedicada à venda de Panelada, citam o “Restaurante de Costas pra Rua” como é conhecido popularmente o ambiente em que elas trabalham; comentam também sobre as condições de trabalho e da luta em querer mudar o cenário.]

(Nessa sequência vemos o uso de um primeiro plano, que foca na personagem do depoimento, existe uma baixa profundidade focal, que enquadra somente uma por vez em cena, enquanto as outras escutam; imagens em planos mais abertos são usadas mais ao fim da sequência para contextualização.

Som: Locução e ambiência.

Nessa sequência as personagens são apresentadas como irmãs que aparecem pela primeira vez juntas. A imagem das três conversando converge as histórias e cria uma linha única no imaginário do espectador a qual liga as personagens. Nos relatos de cada uma, há uma relação de proximidade e companheirismo na lida. Quando surge o tópico das condições de trabalho as irmãs debatem sobre a vontade de ter um lugar fixo que fosse somente delas, e que não dependesse diariamente do transporte que elas fazem entre a garagem de carrinhos e as ruas. Durante esse momento algumas imagens registram o local e o ofício diário dessas trabalhadoras naquele período. A sequência se encerra com a frase de Cícera: “as três irmãs metralha”, e uma cena das três se abraçando sorridentes, construindo um último momento das personagens na narrativa, o qual humaniza a sequência das cenas.

VII.



Fonte: *De Costas pra Rua* (2012). Frame extraído pelo autor. <https://www.youtube.com/watch?v=zd-Tos-tKhpM&t=79s>

14:10 - 16:21

[Receita é finalizada; algumas pessoas comendo panelada enquanto falam sobre o prato e o porquê de ser tão querido pela população imperatrizense]

(A cena final da receita continua utilizando planos mais fechados até o momento no qual revela Didi Praes como dona da receita, passando a usar um plano médio; Antes da cena seguinte, abre um plano geral para contextualizar a localização dos depoimentos, os quais são gravados em primeiro plano, variando para um plano médio em alguns pontos.

Som: Música regional toca ao fundo dos depoimentos

A sequência encerra com a finalização da receita, finalmente revela a personagem que narra o passo a passo, caracterizando a figura e a voz de Didi Praes. Essa montagem favorece a continuação e instiga o espectador por quê? A finalização do curta se dá com um conjunto de depoimentos, mudando o eixo da narrativa: agora do público que consome a refeição. Essa mudança faz com que tenhamos um olhar geral para esse circuito cultural, da panela ao consumidor. O uso de uma câmera mais próxima favorece a personalidade aos depoimentos, e traz as falas para um lugar de identificação e representação. Aos espectadores que não conhecem o prato, se instiga a conhecer e, aos que já conhecem, há uma representação que dialoga suas vivências com relação experiência em saborear o prato típico local..

As sequências finais do *De Costas pra Rua* operam um deslocamento progressivo da narrativa, que sai do gesto cotidiano e do saber-fazer da receita para alcançar uma dimensão mais ampla de reconhecimento cultural e social da Panelada em Imperatriz. Esse estilo é característico do formato documentário adotado pelo curta, que articula observação do cotidiano e momentos de explicitação discursiva. A inserção da fala do historiador marca, nesse sentido, uma inflexão importante, ao suspender momentaneamente a lógica da experiência vivida para introduzir uma voz legitimadora, externa ao circuito das personagens, que confere densidade informativa ao filme e amplia sua leitura para além do registro sensível, ainda que produza uma mudança de linguagem que tensiona a organicidade construída até então.

Esse movimento narrativo é reforçado por escolhas de montagem que atuam diretamente na experiência do espectador, como o uso recorrente do *fade to black*⁶ nas transições entre algumas sequências finais. A tela escura, que se estende por alguns segundos, interrompe o fluxo visual sem romper

completamente a narrativa, já que a fala da cena anterior permanece em suspensão no silêncio. Esse recurso cria pausas de escuta e reflexão, intensificando o caráter dramático do encerramento e marcando pontos de respiro que ajudam a fixar determinadas falas e sentidos. No contexto do documentário, o *fade to black* não funciona apenas como passagem técnica, mas como estratégia expressiva que organiza o ritmo do filme e orienta a atenção do espectador para o que foi dito, mais do que para o que é mostrado (Nichols, 2016).

Considerações finais

Do ponto de vista dos signos cinematográficos, *De Costas pra Rua* desenvolve sua narrativa a partir de uma predominância de enquadramentos fechados, como close-ups, primeiríssimos planos e planos detalhe, que valorizam texturas, gestos e materiais associados ao preparo da panelada e ao trabalho cotidiano das personagens. A fotografia explora cores saturadas e uma riqueza tátil da imagem, evidenciada nos ingredientes, utensílios e superfícies, acionando uma dimensão sensorial que aproxima o espectador do universo representado.

6 *Fade to black* é uma transição cinematográfica em que a imagem escurece gradualmente até o preto total, geralmente indicando encerramento de cena, passagem de tempo ou efeito dramático de conclusão.

À luz de Christian Metz, essa dimensão sensorial evidencia o caráter expressivo da imagem cinematográfica, na qual a denotação é motivada pela semelhança com o real, mas já atravessada por processos conotativos que emergem da própria forma, fazendo com que o modo de filmar participe ativamente da produção de sentido.

A câmera, em diversos momentos, assume um caráter observacional, com movimentos acompanhados e baixa interferência, reforçando a imersão no espaço urbano e nos deslocamentos das panelleiras. No campo sonoro, destaca-se a alternância entre trilha musical de matriz regional, locução em voz *off*⁷ e sons de ambiência captados *in loco*, como falas sobrepostas, ruídos do mercado e da rua, compondo uma paisagem sonora que sustenta o realismo do filme. Essas escolhas técnicas, articuladas entre imagem e som, estruturam o ritmo do curta e orientam a construção de sentido (operando como um discurso fílmico no sentido proposto por Metz), preparando o terreno para que os depoimentos e ações cotidianas adquiram densidade narrativa.

7 Designa, no contexto audiovisual, aquilo que está fora do campo visual do enquadramento, mas que pode ser sugerido ou ouvido, como a voz em *off*, quando o locutor não aparece em cena.

Com a observação desses signos identificamos marcadores de memória e identidade de Imperatriz do Maranhão, no qual o material fílmico cristalizou um momento para as vendedoras de Panelada e para o seu contexto na cidade em geral. Os enquadramentos que destacam o movimento da rua nas Quatro Bocas, a circulação de pessoas, os gestos repetidos no preparo da panelada e a ambiência sonora do espaço urbano materializam uma imagem da cidade profundamente vinculada à vivência cotidiana daquele período.

Considerando as transformações ocorridas ao longo da última década, sobretudo a reorganização dos pontos de venda e o esvaziamento do uso da rua como espaço central dessa prática cultural, o filme passa a assumir um caráter de registro de um tempo específico. Destarte, as imagens e os depoimentos analisados deixam de remeter apenas à representação de uma prática alimentar e passam a funcionar como memória de uma cultura que não se manifesta da mesma forma no espaço urbano atual. Entendemos então que sem a atividade das personagens muito da identidade construída no curta seria vazia.

As questões simbólicas levantadas remontam à ideia de Martin (2002), sobre a

profundidade de interpretações que um material fílmico possa ter. Existem diferentes percepções desses signos, que dependerão da relação espectador-curta. Mas no caso do curta *De costas pra rua*, a relação espectador-cultura, pode até ter mais valia a partir de uma leitura de audiovisual (a forma com que um espectador-conhecedor desse circuito cultural enxerga o material fílmico é diferente de um não-conhecedor). Não excluindo as questões técnicas aqui apresentadas em análise e debatidas, mas sim complementando-as. Isso nos permite tensionar a ideia de patrimônio imaterial não apenas como conjunto de saberes, mas como prática profundamente dependente de espaços de circulação e visibilidade, que se tornam possíveis através do audiovisual acessar e chegar a espaços que desconhecem dessa cultura local.

Ao cristalizar as imagens de um momento em que a panelada ocupava a rua de forma intensa, o curta também contribui para a fixação de uma memória urbana, construída através dessa conversa de significados discutida através da perspectiva dos signos. E ao mesmo tempo problematiza, pois contrasta com a configuração atual da cidade. Dessa forma, o filme opera como um arquivo simbólico, permitindo compreender como o audiovisual pode usar de suas ins-

crições simbólicas, lançando mão de uma linguagem (imagem e som) que se aproxima da realidade local e participa ativamente da produção, da manutenção de memórias e identidades culturais da cidade.

Referências

- AUMONT, Jacques. A imagem. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. 18. ed. Trad. Izidoro Blikstein. 1964.
- DALLO, Elicléia Clarícia; OLIVEIRA, Fernando Ralfer de Jesus; LAVARDA, Marcus Túlio Borowski. De costas pra rua: vídeo documentário sobre a panelada em Imperatriz (MA). In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Prêmio Expocom 2013: Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação, 20., 2013, São Paulo. São Paulo: Intercom, 2013.
- MARTIN, Marcel. El lenguaje del cine. Gedisa Editorial, 2022.
- METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2. ed. Campinas: Papirus, 2016.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA REGIÃO
TOCANTINA DO MARANHÃO – UEMA-
SUL. Carta do patrimônio cultural da Região
Tocantina. Imperatriz (MA), agosto 2021. Dis-
ponível em: [https://www.uemasul.edu.br/
uploads/2021/08/Carreira-Patrimonio-Car-
tonina.pdf](https://www.uemasul.edu.br/uploads/2021/08/Carreira-Patrimonio-Cartolina.pdf). Acesso em: 12 de janeiro de 2026



A large, stylized white number '18' is centered within two concentric white circles. The entire graphic is set against a dark purple background with a subtle, organic pattern. A thin white vertical line and a thin white horizontal line intersect at the center of the circles, creating a crosshair effect.

18

**ANÁLISE DA FOTOGRAFIA
DE SEBASTIÃO SALGADO EM
“OUTRAS AMÉRICAS”**

Edlene Sales GALENO

Marcus Túlio Borowski LAVARDA

Análise da fotografia de Sebastião Salgado em “Outras Américas”

Edlene Sales GALENO¹

Marcus Túlio Borowski LAVARDA²

Introdução

Na análise que segue será abordada a obra sem legenda dos povos indígenas no México, do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, presente no projeto *Outras Américas*. Trata-se de uma obra emblemática, uma vez que esse projeto foi a primeira obra publicada do fotógrafo, desenvolvida entre os anos de 1977 e 1984. O trabalho foi realizado percorrendo diversas regiões, como o Nordeste brasileiro, o Chile, a Bolívia, o Peru, o Equador, a Guatemala e, por fim, o México. O livro é um relato visual que capta o “mundo dos destituídos” da América Latina, foca-

do na vida de camponeses e povos indígenas, documentando suas tradições, fé e modo de vida. A obra em análise, em particular, transcende a mera representação documental, convidando a uma profunda reflexão sobre a relação humana com a natureza, a espiritualidade e a resistência cultural.

A obra “Outras Américas”, de Sebastião Salgado, foi realizada entre 1977 e 1984, período marcado por intensas transformações políticas e sociais na América Latina. Diversos países viviam sob regimes autoritários ou saíam de ditaduras militares, como era o caso do Brasil no final do regime instaurado em 1964, enquanto populações camponesas e indígenas enfrentavam pobreza estrutural, exclusão social e marginalização histórica. Nesse contexto, o projeto, que resultou no livro “Outras Américas”, buscou revelar uma América Latina profunda, distante dos grandes centros urbanos e invisibilizada pelos discursos oficiais de progresso. O conceito da obra está ligado à valorização da dignidade humana em meio à adversidade, evidenciando a força cultural, religiosa e comunitária desses povos. A situação da época, marcada por desigualdade, concentração fundiária e conflitos sociais, atravessa as imagens, que apresentam uma estética em preto e bran-

1 Graduanda do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Integrante do grupo de pesquisa GECATI (Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teoria da Imagem). E-mails: edlene.galeno@discente.ufma.br.

2 Doutor em Comunicação, professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Orientador do grupo de pesquisa GECATI (Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teoria da Imagem). E-mail: marcus.tulio@ufma.br.



co carregada de dramaticidade e forte densidade humana, reforçando o compromisso documental e político do fotógrafo com as realidades sociais do continente.

Outras Américas, Sebastião Salgado, México, 1980.

Disponível em: <https://artenocaos.com/fotografia/sebastiao-salgado-outras-americas/>



Fonte: Recorte da fotografia elaborado pela autora.

A Imagem e a Linguagem Filosófica

A fotografia em destaque é descrita como uma metáfora de comunhão com a natureza e a liberdade. A imagem de dois homens, de costas para a câmera e com os braços abertos voltados para um “abismo” nublado, evoca uma entrega serena à vida, ao vento e ao desconhecido. Este gesto, sem medo e cheio de confiança, pode ser interpretado como a expressão do anseio huma-

no por transcender limites, por “voar” ou tocar o infinito, estabelecendo uma ponte entre o corpo e a alma. A escolha do preto e branco não é acidental; ela confere um caráter poético e de memória à cena, acentuando a profundidade emocional e simbólica. As árvores com galhos sem folhas, em contraluz, servem como um poderoso símbolo do tempo e da resiliência das culturas ancestrais frente ao avanço da modernidade.

Ao ser analisada como linguagem simbólica, a fotografia encontra respaldo em teóricos como Roland Barthes. Barthes (1984) destaca o “*punctum*” na imagem fotográfica, um detalhe marcante que interpela o espectador, gerando um impacto emocional e interpretativo. Na obra de Salgado, o gesto de braços abertos funciona como esse *punctum*, “ferindo” o olhar e estabelecendo uma conexão íntima com quem a observa. Essa postura pode ser associada à leveza e aceitação com que personagens como o Pequeno Príncipe, de Antoine de Saint-Exupéry (2009), despedem-se do mundo em busca de um novo lar. Na fotografia, esse “lar” pode ser a própria natureza, o sagrado ou um passado cultural que resiste ao esquecimento.

A estética em preto e branco, como sugere Susan Sontag (2004), intensifica o

caráter simbólico e universal das imagens, afastando-as da mera factualidade e abrindo espaço para uma leitura poética e filosófica, onde o observador projeta suas próprias experiências e afetos. Walter Benjamin (1985) complementa essa visão ao discutir a “*aura*” da fotografia, sua unicidade e valor simbólico, especialmente quando desvinculada de uma função meramente técnica. A obra de Salgado resgata essa *aura*, oferecendo uma cena contemplativa onde o cenário natural se torna um agente ativo na construção de significados, reforçando a ideia de pertencimento territorial.

Performatividade e Crítica Social

A imagem, portanto, não se limita a ser um registro fotográfico; ela se configura como uma poesia visual que dialoga com temas cruciais como pertencimento, esperança e a própria liberdade, seja ela corporal, sentimental ou espiritual. As formas como os indivíduos se portam diante do vasto cenário natural sugere uma performance de aceitação e de profunda conexão com o ambiente. Essa “performance” não é teatral, mas sim uma manifestação autêntica de sua relação com o mundo, onde a natureza não

é um elemento a ser dominado, mas um espaço de coexistência e de pertencimento. A crítica social implícita se manifesta na forma como Salgado, por meio de sua percepção visual, dá voz e visibilidade a grupos frequentemente marginalizados. Ao documentar o “mundo dos destituídos” com tamanha dignidade e profundidade, ele desafia as narrativas hegemônicas e convida à reflexão sobre as desigualdades sociais e a importância de preservar as culturas ancestrais. A ausência de legendas, longe de ser uma lacuna, força o espectador a um engajamento mais ativo na interpretação da imagem, promovendo uma conexão mais pessoal e reflexiva com as questões apresentadas. A força da imagem reside, assim, em sua capacidade de evocar empatia e de suscitar um questionamento sobre o lugar do ser humano no mundo e sua relação com o sagrado e o ancestral.

Punctum e Aura em O Pequeno Príncipe

Em *Pequena história da fotografia*, Benjamin mostra que a fotografia inaugura uma nova relação com o real, não se trata apenas de reproduzir fielmente um frag-

mento do mundo, mas de instaurar uma presença distinta, um aqui-agora capturado e parado no tempo. Já Barthes, em *A câmara clara*, descreve a fotografia como o suporte de um afeto irreversível: aquilo que “foi realmente ali”.

Se aproximarmos isso de *O Pequeno Príncipe*, podemos perceber que o livro opera como uma espécie de fotografia literária: cada encontro, cada planeta, cada personagem é um instantâneo, um corte de luz e significado, como se o narrador tivesse “fotografado” não com uma máquina, mas com palavras.

Dessa forma, a obra “*O Pequeno Príncipe*”, de Antoine de Saint-Exupéry, permite aprofundar a relação entre *aura* e *punctum* em chave poética e filosófica. Na narrativa, o gesto de partir, abandonar o planeta conhecido em direção ao desconhecido, é atravessado por uma dimensão de entrega e confiança que ecoa na postura dos homens na fotografia. O *punctum*, aqui, pode ser compreendido como essa abertura radical ao invisível: um salto simbólico que não se fundamenta na certeza, mas na fé em algo que não se vê. Tal como o Pequeno Príncipe que se despede sem garantias, os personagens da imagem parecem confiar no horizonte encoberto, instaurando uma ex-

periência de vulnerabilidade compartilhada com o espectador.

Já a *aura* se aproxima da noção de “cativar” presente na obra literária: aquilo que se torna único porque foi investido de tempo, atenção e vínculo. A paisagem, na fotografia, deixa de ser mero cenário e adquire singularidade pela relação estabelecida com os corpos que a contemplam. Assim como a rosa do Pequeno Príncipe é única não por sua forma, mas pelo laço que a constitui, a cena fotográfica torna-se aurática pela intensidade simbólica da relação entre sujeito e mundo.

Benjamin coloca que a fotografia desloca a obra de arte de sua *aura* tradicional, a presença única de um objeto no tempo e no espaço. Porém, ao fazer esse deslocamento, a fotografia revela novas formas de proximidade.

No Pequeno Príncipe, a *aura* aparece na própria relação entre o narrador e o personagem: “Foi o tempo que dedicaste à tua rosa que a fez tão importante.” Esse trecho evidencia que a presença do outro, assim como a *aura benjaminiana*, não é algo dado de imediato. Ela emerge da atenção, da repetição, do cuidado. Assim como uma fotografia ganha *aura* quando amada, reconhecida e guardada, a rosa do Pequeno Príncipe ganha significado por causa da relação

afetiva. Assim como Barthes sente o *punctum* ao encontrar algo que toca profundamente, os leitores encontram no príncipe aquilo que “fura” uma sensibilidade adormecida, especialmente a capacidade de ver com o coração.

A convergência entre *aura* e *punctum*, nessa perspectiva, não é apenas teórica, mas sensível. O *punctum* atua como o instante de comoção, a físgada que desperta o olhar, enquanto a *aura* sustenta a permanência dessa experiência no tempo, como uma memória que insiste. A imagem, tal como a narrativa de Saint-Exupéry, produz um movimento duplo: primeiro, toca; depois, permanece. É nesse intervalo entre impacto e contemplação que se constrói uma experiência estética que é simultaneamente íntima, ética e espiritual.

***Punctum* aprofundado**

Em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1980), Roland Barthes descreve o *punctum* como aquele aspecto da fotografia que foge tanto da intenção do fotógrafo quanto da leitura convencional do *studium*. É um detalhe que “salta” da imagem, atingindo o espectador de maneira inesperada, criando uma experiência íntima e afetiva que muitas ve-

zes é difícil de expressar. Ao contrário do *studium*, que oferece informações e contextos, o *punctum* fere, inquieta e se fixa em nossa memória.

Na fotografia de Sebastião Salgado em análise, o *punctum* não se manifesta como um simples detalhe, mas como um gesto corporal poderoso: os braços abertos dos dois homens, voltados para o vazio nublado à sua frente. Esse gesto atua como uma fissura na imagem, pois não se limita a um único significado ou interpretação. Ele suspende o tempo, interrompe a lógica documental e transporta a fotografia para um espaço de experiência sensível e existencial.

O impacto desse *punctum* está na sua ambiguidade. Os braços abertos podem ser vistos como um acolhimento, uma entrega, uma expressão de liberdade, uma oração, uma rendição ou até uma despedida. Não há sinais claros de movimento ou intenção prática: os corpos não avançam, não recuam, não dominam o espaço. Eles se oferecem ao vento, ao abismo e à paisagem. É nesse oferecimento que a imagem “fere” o espectador, evocando uma profunda sensação de vulnerabilidade diante do mundo.

Barthes nos lembra que o *punctum* é aquilo que nos faz refletir sobre a finitude,

a precariedade e a passagem do tempo. Na fotografia de Salgado, o gesto de braços abertos diante do vazio nublado pode ser visto como uma imagem-limite, situada entre a vida e o desconhecido. O nevoeiro que encobre o horizonte não revela o que está à frente, e essa falta de visibilidade intensifica a carga existencial do *punctum*: os homens confiam sem enxergar. O olhar do espectador é convidado a compartilhar essa suspensão, sendo tocado não pelo que a imagem revela, mas pelo que ela deixa de mostrar.

Além disso, o fato de os personagens estarem de costas para a câmera acentua a força do *punctum*. Sem rostos ou expressões faciais que guiam a leitura emocional, o espectador não é conduzido por uma narrativa explícita, mas se depara com corpos anônimos que se tornam universais. Esse anonimato desloca o gesto da esfera individual para uma dimensão coletiva e ancestral, intensificando seu poder simbólico. O *punctum*, nesse contexto, não se relaciona com a identidade dos sujeitos, mas com a postura humana diante do mundo.

Assim, o *punctum* na obra não se limita ao gesto físico dos braços abertos, mas ao que ele provoca: um deslocamento interior

no espectador, que é levado a confrontar questões sobre liberdade, finitude, espiritualidade e pertencimento. Trata-se de um *punctum* expandido, que vai além de um detalhe visual isolado e se transforma em uma experiência sensível de entrega ao desconhecido, onde corpo, paisagem e silêncio se entrelaçam.

Dessa forma, a fotografia de Salgado transcende o registro documental e se inscreve no domínio do sensível e do filosófico. O *punctum* não apenas impacta o olhar, mas se instala nele, ecoando como uma pergunta sem resposta: o que realmente significa abrir os braços diante do mundo?

Aura aprofundada

Em *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin define a *aura* como a “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja”. Essa definição desloca a *aura* do campo meramente material da obra para o âmbito da experiência: trata-se de uma qualidade relacional, que emerge no encontro entre sujeito e imagem. A *aura* não é apenas singularidade técnica ou raridade física; ela está vinculada à percepção de uma distância simbólica, a um halo de temporalidade que

envolve o objeto e o faz parecer carregado de passado, de memória e de silêncio. Mesmo na fotografia, meio paradigmático da reprodutibilidade técnica, Benjamin identifica momentos em que essa densidade se preserva, especialmente quando o retrato ou a cena parecem “olhar de volta” para o observador, instaurando uma reciprocidade contemplativa.

Na fotografia de Sebastião Salgado, presente em *Outras Américas*, essa dimensão aurática se manifesta na suspensão do tempo histórico imediato. Embora a imagem esteja inserida em um contexto sociopolítico específico da América Latina entre as décadas de 1970 e 1980, ela não se esgota nesse recorte documental. A cena, os corpos de costas, os braços abertos diante do nevoeiro, as árvores despidas, produzem uma experiência de afastamento e recolhimento. Há uma distância que não é geográfica, mas simbólica: o horizonte encoberto pelo nevoeiro impede a visibilidade plena e, ao fazê-lo, cria um espaço de indeterminação. Essa indeterminação é constitutiva da *aura*, pois preserva algo que não pode ser totalmente apropriado pelo olhar.

Benjamin observa que, nas primeiras fotografias, especialmente nos retratos do século XIX, a longa exposição exigia imobi-

lidade, o que conferia às figuras uma gravidade quase ritual. Essa lentidão técnica favorecia a emergência da *aura*, pois o retratado parecia depositar ali uma presença densa, marcada pelo tempo. Em Salgado, embora os recursos técnicos sejam outros, há uma recuperação dessa gravidade: os corpos não estão capturados em ação efêmera ou banal, mas em um gesto suspenso, quase litúrgico. A postura dos homens diante da paisagem sugere um instante que ultrapassa o cotidiano, aproximando-se de uma experiência de rito ou contemplação. O tempo parece espesso, dilatado, e é nessa espessura que a *aura* se instala.

Outro elemento central da *aura benjaminiana* é a relação com a tradição e com a memória. A *aura* carrega vestígios de uma continuidade histórica, mesmo quando essa continuidade está ameaçada pela modernidade e pela massificação das imagens. Na obra de Salgado, a representação dos povos indígenas não aparece como exotização ou folclorização, mas como afirmação de uma presença histórica resistente. A paisagem não funciona como mero pano de fundo; ela participa da constituição identitária dos sujeitos. A *aura*, nesse caso, pode ser entendida como a experiência de uma temporalidade

ancestral que atravessa a imagem e se projeta no presente do espectador. Ao contemplar a cena, não se observa apenas um momento isolado, mas a condensação de gerações, de cosmologias e de vínculos com a terra.

Além disso, a escolha estética do preto e branco contribui para a intensificação aurática. Ao retirar a imagem da sedução imediata da cor, Salgado desloca a fotografia do registro do instante para o campo da memória. O contraste acentuado, as sombras profundas e o nevoeiro que dissolve o horizonte produzem uma atmosfera de recolhimento. A *aura*, aqui, não é efeito nostálgico, mas experiência de densidade: algo na imagem parece resistir à plena explicação, exigindo do espectador uma atitude de contemplação demorada.

Assim, mesmo inserida no regime moderno da reprodução fotográfica, a imagem preserva aquilo que Benjamin identificava como a possibilidade de um “aqui e agora” singular. A *aura* não anula o caráter político da fotografia; ao contrário, intensifica-o. Ao envolver os sujeitos retratados em uma atmosfera de dignidade silenciosa, a imagem os retira da lógica da simples exposição e os reinscreve na esfera da presença. O que se vê não é apenas um registro de marginalização histórica, mas a aparição única de uma existência que

se mantém distante, irreduzível e, justamente por isso, profundamente humana.

Relação *punctum* e *aura*

Em *A câmara clara*, Roland Barthes (1984) define o *punctum* como aquilo que, na fotografia, “fere”, “punge” o olhar do observador. Walter Benjamin, por sua vez, ao discutir a fotografia em *Pequena história da fotografia* (1985), introduz o conceito de *aura* como a “aparência única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja”. A *aura* está relacionada à singularidade, à experiência do aqui e agora e a uma certa densidade temporal que envolve a obra.

Na fotografia em análise, a conexão entre o *punctum* de Barthes e a *aura* de Benjamin é essencial para entender a profundidade sensível e simbólica da imagem. O gesto dos dois homens com os braços abertos diante da paisagem, se torna um ponto de condensação afetiva que vai além do simples registro documental, criando uma experiência estética que suspende o tempo e convida à contemplação.

Nesse contexto, o *punctum* não se limita a um detalhe isolado; ele surge como uma força que desloca o olhar do espectador para

além do que é imediatamente visível. O gesto corporal, em harmonia com a vastidão da paisagem e a ausência de um horizonte definido, provoca uma ruptura na leitura objetiva da imagem, levando o observador a um estado de atenção sensível. Esse deslocamento é o que permite a emergência da aura, conforme concebida por Walter Benjamin (1985, p. 91-107), que se manifesta como uma distância simbólica que, curiosamente, se revela na proximidade do olhar.

A *aura benjaminiana*, na fotografia de Salgado, não reside apenas na singularidade do momento capturado, mas também na forma como a imagem preserva um silêncio contemplativo que resiste à lógica da reproduzibilidade técnica. A cena parece transcender o tempo histórico imediato, evocando uma temporalidade ancestral que reflete a relação íntima dos povos indígenas com a natureza e o sagrado. Aqui, o *punctum* atua como um mediador: ao afetar subjetivamente o espectador, ele reabre a possibilidade de uma experiência aurática, permitindo que a fotografia seja vista não como uma mera reprodução, mas como uma presença rica em memória e significado.

Diferente de uma imagem informativa que se esgota em sua função comunicativa,

a fotografia em questão requer uma permanência do olhar. O *punctum* estabelece essa permanência ao provocar uma inquietação sensível que não se resolve rapidamente. Essa inquietação sustenta a *aura* da imagem, entendida como a impressão de que o que se vê carrega algo irreduzível, algo que escapa a uma explicação completa. Assim, a aura não é um atributo intrínseco da fotografia, mas sim um efeito da relação entre a imagem e o espectador, desencadeada pelo impacto do gesto e da composição visual.

Nesse sentido, a fotografia de Salgado se distancia da neutralidade documental, inserindo-se em uma dimensão ética e política. Ao ativar simultaneamente o *punctum* e a *aura*, a imagem devolve dignidade aos sujeitos fotografados, não os reduzindo a objetos de observação, mas afirmando sua presença como portadores de uma experiência histórica e espiritual. A *aura* que surge dessa conexão não é nostálgica; é resistente, construída como uma afirmação de um modo de existir que persiste apesar da marginalização e do apagamento cultural.

A relação entre *aura* e *punctum*, conforme discutida por Rodrigo Fontanari no artigo: “Culto da imagem e imagem de culto – simetria e dissimetria entre a noção de aura e de

punctum”, permite compreender que esses conceitos não são equivalentes, mas operam em regimes distintos de experiência estética. Dialogando com Roland Barthes e Walter Benjamin, Fontanari destaca que o *punctum* é mais violento e ativo, configurando-se como uma fígada sensível que arrebatava o olhar do espectador, enquanto a aura está ligada a uma experiência contemplativa, marcada pela distância e pela rememoração. Na fotografia de Sebastião Salgado, o gesto dos braços abertos diante da paisagem nublada pode ser compreendido, à luz dessa reflexão, como um ponto de condensação onde o *punctum* se manifesta inicialmente como impacto sensível, uma interrupção da leitura documental para, em seguida, abrir espaço à experiência aurática, na qual o espectador é conduzido a uma dimensão simbólica e temporal que ultrapassa o instante capturado.

Fontanari argumenta ainda que, embora distintos, *aura* e *punctum* podem se tocar na experiência da imagem, sobretudo quando a fotografia mantém uma potência de presença que resiste à banalização da reproduzibilidade técnica. Essa articulação é visível na imagem analisada, pois o “isso foi” barthesiano não se limita à constata-

ção factual da existência passada, mas produz um efeito de suspensão que aproxima o espectador daquilo que Benjamin define como “aparição única de uma coisa distante”. Assim, ao mobilizar as contribuições de Barthes e Benjamin mediadas pela leitura crítica de Fontanari, torna-se possível sustentar que a força da fotografia de Salgado não reside apenas em seu valor documental ou político, mas na capacidade de produzir simultaneamente o choque do *punctum* e o recolhimento da aura, instaurando uma experiência estética que é ao mesmo tempo afetiva, ética e histórica.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.

FONTANARI, Rodrigo. Culto da imagem e imagem de culto – simetria e dissimetria entre a noção de aura e de *punctum*.

Discursos Fotográficos, Londrina, v. 13, n. 22, p. 190-212, jan./jun. 2017.

SAINT-EXUPÉRY, A. **O Pequeno Príncipe**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



A large, stylized white number '17' is centered within a white circle. The circle is composed of two concentric rings. A vertical white line bisects the entire composition, passing through the center of the circle and the number. The background is a solid dark blue.

17

**ACERVO ZUZU DO CINEMA:
AS INTERDEPENDÊNCIAS
RELACIONAIS DE UMA SALA DE
EXIBIÇÃO NO INTERIOR DA BAHIA**

Raul Ribeiro Miranda dos SANTOS
Milene de Cássia Silveira GUSMÃO

Acervo Zuzu do cinema: as interdependências relacionais de uma sala de exibição no interior da Bahia

Raul Ribeiro Miranda dos SANTOS¹
Milene de Cássia Silveira GUSMÃO²

Introdução

A Exibição desempenha uma função essencial na cadeia produtiva do Cinema, pois é nela que ocorre o encontro direto entre o filme e o público. O parque exibidor brasileiro contou, entre as décadas de 50 e 70, com mais de três mil salas distribuídas por todo o território nacional. No entanto, a partir da década de 80, houve um processo acelerado de fechamento dessas salas, especialmente nas cidades interioranas, processo

impulsionado, em parte, pelo advento de novas tecnologias e formatos de exibição. Desde então, o modelo *multiplex* presente nas capitais e grandes cidades tornou-se predominante. (GAMA, 2020)

De acordo com o inventário “Cinemas, Teatros, Cine-Teatros – 1967”, publicado pelo então Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1969, estavam cadastrados em todo o Brasil, em 1967, 3.525 salas de cinema e teatro, das quais 733 (ou 20,8%) situavam-se nas capitais, e 2.792 (ou 79,2%) nos interiores. Na Bahia, estavam cadastradas 188 salas, sendo 25 delas na capital, Salvador. Logo, 86,7% das salas de cinema e teatro da Bahia estavam localizadas no interior do estado, distribuídas em 125 municípios. (BRASIL, 1969) A título de comparação, em dados publicados em janeiro de 2025 pelo jornal Correio, a Bahia aparece com um total de 142 salas de cinema, sendo 70 delas na capital, e as outras 72, em apenas 23 municípios interioranos. (ROCHA, 2025). Ou seja, mais de cem municípios baianos perderam suas salas de cinema em seis décadas.

Um dos cinemas em operação no interior do estado em 1967 e listado no inventário era o Cine Teatro Fátima, localizado na

1 Mestrando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: raulribeiroms@gmail.com

2 Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual (CCA) e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da UESB. E-mail: milene.gusmao@uesb.edu.br



cidade de Brumado. A sala foi inaugurada em 1964 pelo senhor José de Souza Ribeiro, conhecido como “Seu Zuzu do Cinema”, e em 1985, foi rebatizada como Cine Teatro Regina, ambos os nomes em homenagem às filhas do proprietário. Fora de Brumado, Zuzu também administrou, em diferentes e curtos períodos, nem sempre simultâneos, salas de cinema em outros nove municípios baianos: Livramento de Nossa Senhora, Paramirim, Caetité, Guanambi, Tanhaçu, Rio do Antônio (no distrito de Ibitira), Igaporã, Barra da Estiva e Porto Seguro. Após três décadas atuando como exibidor, Zuzu enfim encerrou suas atividades nesse ramo por volta de 1994, em uma trajetória que espelha as transformações ocorridas no mercado exibidor brasileiro ao longo da segunda metade do século XX.

A pesquisa aqui apresentada está ancorada nas reflexões teóricas propostas por Norbert Elias a partir de seus conceitos de processos sociais e de figuração, que pensa os seres humanos em formação, os modos de vida em grandes e pequenos grupos, bem como as maneiras de transmissão do conhecimento entre as gerações. Elias (2006, p. 26) considera que “os seres humanos, em virtude de sua interdependência fundamen-

tal uns com os outros, agrupam-se sempre na forma de figurações específicas”. Para o autor, as figurações acontecem no curso de processos relacionais socialmente constituídos, uma vez que os processos sociais, os seres humanos singulares e suas ações são absolutamente inseparáveis.

À luz do pensamento de Norbert Elias, é possível compreender uma sala de cinema como um espaço carregado de afetos, narrativas e lembranças compartilhadas, integrado a uma rede de indivíduos, grupos e instituições que se relacionam de forma mútua, e inserido em uma configuração de processos sociais de longa duração, que inclui, por exemplo, as transformações dos hábitos e o desenvolvimento tecnológico. (ALVES, 2018)

Tomando como referência a compreensão relacional e interdependente que constitui as figurações, propomos analisar o “Acervo Zuzu do Cinema”, acervo privado que contém máquinas, equipamentos e um conjunto de documentos financeiros e administrativos, para pensar as ações humanas que viabilizaram o funcionamento das salas de cinema em cidades do interior da Bahia. Dentre os documentos, há livros-caixa, borderôs e outros arquivos, que

registram dados sobre filmes exibidos, bilheteria, negociações com distribuidoras, e despesas operacionais. Embora de caráter administrativo, os documentos remetem a memórias que indicam saberes e modos de fazer, permitindo compreender como as salas de cinema de rua participaram da vida cotidiana e da história cultural de pequenas cidades.

Nosso objetivo é investigar os dados contidos no acervo documental de Zuzu, cujos arquivos revelam como o funcionamento das salas estava atrelado ao relacionamento entre diversos atores sociais, constituindo a figuração da exibição no interior da Bahia. Além da revisão teórica e da análise do acervo, faremos uso da análise de uma entrevista concedida em julho de 2025 por Carlos Alberto Prates Ribeiro, filho de Zuzu, aprendiz e parceiro de negócios, que nos oferece um rico panorama sobre o funcionamento das salas de cinema no interior da Bahia.

Decifrando os arquivos de seu Zuzu

Para compreender as condições que possibilitaram a existência e a manuten-

ção dos cinemas administrados por Zuzu Ribeiro, é necessário considerar o conjunto de relações que sustentavam material e socialmente a atividade exibidora no interior da Bahia. A partir da leitura dos documentos que compõem o Acervo Zuzu do Cinema, torna-se evidente que o funcionamento dessas salas dependia de uma rede complexa de interdependências, que envolvia, de um lado, o acesso aos filmes e a negociação com as distribuidoras; de outro, a infraestrutura logística, o fornecimento de energia e a manutenção dos equipamentos; e, ainda, as relações de trabalho e a regulação estatal que garantiam a operação cotidiana dos cinemas.

Nesse sentido, os subitens a seguir organizam a análise dessas dimensões interligadas, evidenciando como tais fatores, longe de atuarem isoladamente, constituíam uma configuração social que tornava possível a própria prática da exibição cinematográfica, conforme a perspectiva eliasiana das teias de interdependência.

Exibição cinematográfica

Dentre os itens do acervo documental, destacam-se dezenove livros-caixa, dora-

vante denominados como “cadernos”. Destes, treze se referem ao funcionamento do Cine Teatro Fátima, a sede das operações de Zuzu, em Brumado – BA; quatro correspondem às atividades do Cine Aliança, situado em Paramirim; e os últimos dois registram dados da filial do Cine Fátima que funcionou em Guanambi. É possível observar algumas lacunas temporais significativas nos cadernos. A década de 80, por exemplo, é representada por anotações em apenas quatro páginas em um único caderno. Atribuímos a ausência de registros integrais relativos a todas as salas de cinema de Zuzu à dificuldade de manter preservados, ao longo de tantos anos, a totalidade de documentos que certamente foram produzidos na administração do empreendimento.

Os cadernos não possuem muita uniformidade em seus conteúdos e nem na forma de apresentá-los, e são marcados por certa informalidade que demonstra a ausência de um acompanhamento contábil ou administrativo profissional – alguns deles, inclusive, parecem ser fruto de reaproveitamento de cadernos escolares das filhas de Zuzu. Há cadernos que contêm dados relativos aos balancetes financeiros mensais e listagens de despesas, e outros que registram dados detalhados de sessões diárias.

Alguns dos dados mais interessantes são as listas de longas-metragens exibidos, suas respectivas empresas distribuidoras, e o custo do aluguel dos rolos de filme, evidenciando o vínculo formado entre o pequeno exibidor e a cadeia de distribuição. Dentre as empresas mencionadas nos cadernos, estão a Condor Filmes, a Sergipe Filmes, a Direta Filmes, a J. Calumbi, Herbert Richers, e a própria Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.). Conforme Carlos Alberto relata em sua entrevista, cada uma das distribuidoras tinha um perfil específico de gêneros cinematográficos ou de empresas produtoras com que costumavam trabalhar.

Zuzu precisava se deslocar com frequência até a capital, Salvador, onde estavam localizadas as sedes das distribuidoras. A negociação do aluguel dos filmes e a programação do cinema ficavam condicionadas a dinâmicas existentes no mercado exibidor regional, como observa Carlos Alberto:

Porque na Bahia e Sergipe existia uma coisa não formal, mas estabelecida entre as distribuidoras, de que separava os territórios. Então, na Bahia, as distribuidoras distribuíam para a Bahia e Sergipe, e nenhuma distribuidora do Rio, São Paulo, Minas ou outro estado poderia fornecer para o outro estado e vice-versa. [...] Então, na Bahia, a gente ficava, ele ficava amarrado, para pri-

meiro os filmes serem exibidos na capital e nas grandes cidades do interior. Só depois de seis meses, oito meses, começava a distribuir para as cidades menores, como era a cidade de Brumado, exibidores menores, né?

O entrevistado considera que a personalidade de Zuzu e sua aptidão para a criação de vínculos interpessoais foram características que lhe permitiram se sair bem nas negociações.

Ele era muito humilde, muito simples, mas tinha... era muito carismático. Então, todo o relacionamento dele com as distribuidoras, com os representantes, com os gerentes, com os responsáveis, ele conversava desde a pessoa que era responsável para transportar e colocar o carro na transportadora, como com a revisora, com a pessoa que era responsável pelos materiais de reclamação, que são os cartazes, né, com o gerente da programação e com o gerente geral. [...] E ele tinha sempre consigo, com ele, essa coisa de querer agradar. Então assim, sempre que ele ia, ele levava sempre alguma coisa, né? Era carne de sol, uma novidade para aquele pessoal, e que isso eu acredito que tenha contribuído para que as portas pra ele fossem menos difíceis de ser abertas, entendeu?

Com a Condor Filmes e com a Sergipe Filmes, havia uma relação profissional mais estreita, o que pode ser verificado na frequência com que aparecem nas listagens de

despesas do Cine Teatro Fátima. Entre 1974 e 1975, por exemplo, há cerca de quarenta menções a pagamentos destinados à Condor e sessenta à Sergipe Filmes. Carlos Alberto menciona os representantes de ambas as empresas como tendo sido mais próximos de Zuzu.

Embora apenas os cinemas que funcionaram em Brumado, Paramirim e Guanambi estejam representados no acervo com cadernos e borderôs que relatam seu funcionamento, há também menções pontuais a outras salas de cinema operadas por Zuzu. As cidades de Livramento de Nossa Senhora e Caetité, por exemplo, aparecem mencionadas algumas vezes em listagens de despesas de viagens e frete de filmes, conforme será elucidado no próximo tópico.

Ainda a respeito de Livramento de Nossa Senhora, há duas folhas avulsas e grampeadas, guardadas dentro de um dos cadernos, que registram sessões exibidas no mês de dezembro, ano não especificado, no Cine Teatro Vitória. Esse espaço de exibição foi fruto de uma parceria firmada entre Zuzu e o padre Daniel Stenico, que havia chegado para atuar na Diocese de Livramento em 1967, trazendo consigo um projetor de filmes 16mm. Segundo Car-

los Alberto, em 1969, o padre conheceu Zuzu, e o convidou para co-administrar o Cine Vitória, desde que o empresário brumadense ajudasse a equipar o espaço com um projetor 35mm. Juntos, adquiriram um exemplar da marca italiana *Cinemeccanica Victoria*, que hoje encontra-se guardado no acervo de Zuzu.

Caetité também é citada, entre parênteses, em algumas sessões registradas no caderno referente ao Cine Aliança de Paramirim, em 1974, embora, segundo Carlos Alberto, Zuzu só tenha iniciado sua atuação em Caetité em 1979. Uma hipótese para a menção dessas sessões é a de que o projetor Josafá Pessoa, responsável pelas atividades do Cine Aliança, teria se deslocado até Caetité para realizar tais exibições esporádicas. Há ainda no acervo um único borderô em cujo verso está escrito em destaque “Cine Pax Caetité”, o nome da sala que Zuzu e seus filhos administraram na cidade entre 1979-1986 e 1989-1993.

Já a cidade de Tanhaçu é mencionada no caderno que apresenta as despesas do ano de 1978 do Cine Fátima de Brumado. No mês de junho, foram registrados gastos com viagens diversas a Tanhaçu, hospedagem, e gastos com uma madeireira na cidade. No

mês de julho, há uma despesa descrita como “Josafá Tanhaçu” – possivelmente, referente a uma ida do projetor do Cine Aliança de Paramirim até lá. Estes registros corroboram a informação fornecida por Carlos Alberto de que Zuzu operou um cinema em Tanhaçu entre os anos de 1977 e 1978. Não encontramos no acervo documental qualquer citação ou referência à operação de salas de cinema em Ibitira, Barra da Estiva, Igaporã e Porto Seguro.

Logística de transportes, infraestrutura e manutenção

Nos cadernos que apresentam listagens de despesas, é possível verificar muitos registros referentes ao transporte e frete de fitas, ou a viagens de Zuzu e de seus filhos ou funcionários a serviço dos cinemas. O caderno que relata as despesas do ano de 1975, por exemplo, contém quarenta e cinco menções a viagens, das quais vinte e três foram feitas a Vitória da Conquista, nove a Caetité, três a Livramento de Nossa Senhora, e três a Salvador. No mesmo caderno, há oitenta e dois registros de despesas com frete de filmes, dos quais setenta e seis se referem a fretes provenientes ou destinados a Salvador, dois

a Paramirim, dois a Livramento de Nossa Senhora, e dois a Caetitê.

Também são comuns as menções a viagens e transporte nos cadernos que apresentavam as despesas dos anos de 1974, 1976 e 1978. Havia ainda os eventuais gastos empenhados em meios de comunicação. Naquele mesmo caderno referente ao ano de 1975, constam dezenove registros de telefonemas e dez telegramas. Percebe-se, portanto, que a logística de transportes era um elemento muito importante a se considerar na operação das salas de cinema de Zuzu, tanto no que diz respeito ao recebimento e devolução dos filmes, quanto para o acompanhamento das salas que funcionavam nas cidades vizinhas.

No entanto, essa logística não era infalível, e frequentemente ocorriam atrasos no recebimento de filmes, o que acarretava prejuízos para o cinema. Nos cadernos que apresentam a descrição das sessões de filmes, e mesmo em alguns borderôs, estão registrados os dias em que “não houve projeção por falta de filmes”, tanto em Brumado quanto em Paramirim. No mês de dezembro de 1974, por exemplo, esse problema ocorreu em treze dias no Cine Fátima brumadense, incluindo toda a semana de 25 a 31 de dezembro.

Sobre a frequência de viagens a Vitória da Conquista, embora Zuzu não tivesse cinema na cidade, Carlos Alberto nos explica que era comum que as empresas distribuidoras enviassem os filmes até Conquista, onde então eram encaminhados a Brumado por baldeação. Com medo de descumprir os prazos de devolução, Zuzu preferia ir ou enviar um funcionário até Conquista para despachar o filme diretamente de lá, a fim de evitar possíveis atrasos devido à baldeação. De acordo com Carlos Alberto:

[...] aqueles filmes importantíssimos a gente tinha obrigação de mandar direto pra Vitória da Conquista, com medo dessa baldeação. Que muitas vezes você mandava, na mudança do ônibus, as pessoas deixavam, os responsáveis não tinham aquela responsabilidade, deixavam o filme na garagem da empresa e não re-despachava para Salvador. Era comum isso, tanto de lá para cá como de Brumado pra Salvador também. Então tinha, era uma dificuldade muito grande, tinha obstáculo nesse processo todo.

Somando-se às dificuldades logísticas, outro obstáculo presente na operação das salas nos anos iniciais era a inconstância do fornecimento de energia elétrica. Segundo Carlos Alberto, a energia era fornecida em Brumado das 18 horas até no máximo às 23 horas, com vistas sobretudo à ilumina-

ção pública noturna, por meio de motores que frequentemente apresentavam defeitos. Ademais, não havia fornecimento de energia elétrica pela manhã. Esse cenário, portanto, inviabilizava a realização de matinês e shows de calouros matutinos, e comprometia as sessões noturnas nos dias em que havia falha no fornecimento. Dos dias 01 a 04 de outubro de 1974, por exemplo, de acordo com um dos cadernos, não houve projeção de filmes devido à falta de energia elétrica na cidade, o que representou um prejuízo de quatro dias seguidos sem ganhos na bilheteria. A fim de sanar este problema, Carlos Alberto relata que Zuzu se dirigiu até Belo Horizonte para adquirir um conjunto de motor gerador – “era questão mesmo de sobrevivência”.

Nas listagens de despesas, também é possível encontrar diversos registros relacionados à infraestrutura e ao maquinário, como os gastos com fios, tomadas, lâmpadas, pilhas, solda, e carvão – possivelmente, uma referência aos eletrodos de carvão, componentes das lâmpadas dos projetores. Há ainda as despesas descritas como “fita para máquina”, “serviço da janela da máquina”, “máquina (Conquista)” e “3 terminais para máquina”.

A respeito da manutenção do maquinário do cinema, Carlos Alberto elucida a relação estabelecida entre Zuzu e a empresa mineradora Magnesita S.A., atuante em Brumado desde 1939 e intimamente ligada ao desenvolvimento econômico da cidade. Zuzu possuía conhecidos dentre os operários e também no “alto escalão” da mineradora, e segundo Carlos Alberto,

Sempre que dava o problema de natureza mecânica, ele encontrava lá também os profissionais e a facilidade de restaurar as peças da máquina quando necessário, tanto de correia, quanto de eletrodos pra carvão, pra iluminação das máquinas, para consertar lá na Magnesita.

Ainda sobre as relações existentes entre o exibidor de cinema e a mineradora, Zuzu encontrou na Magnesita uma grande fonte de público espectador. Nos entornos da Magnesita, foram fundados dois núcleos habitacionais: a vila de Catiboaba, onde habitavam os engenheiros e executivos, e o povoado da Pedra Preta, onde moravam os operários e trabalhadores braçais. A empresa Viação Catarino era a responsável por oferecer o transporte desses locais até a sede da cidade de Brumado, onde ficava o Cine Teatro Fátima. Segundo Carlos Alberto,

[...] curioso também que ele manteve uma parceria com o transporte, né, da Viação Catarino, né? Era assim uma amizade muito grande entre meu pai, Zuzu, e o proprietário da Viação Catarino. E que nós não pagávamos ingressos pra ir pra [...], pra Catiboaba, Pedra Preta, e ele também, com os motoristas, não pagavam entrada no cinema. Então era normal essa troca, essa amizade, porque assim, ele transportava muitas pessoas através dos ônibus e das jardineiras, que vinham pra Brumado, né? [...] E ele viu ali uma oportunidade, tanto nas vilas de Pedra Preta e Catiboaba, de que era um pessoal que tinha um poder aquisitivo bom, e viu a oportunidade dali de antecipar a venda dos ingressos naquela época... o normal era vender sempre nas bilheterias, né? Então ele, através de pessoa de sua confiança, ele distribuía, ele já passava para essas pessoas pra venderem, tanto na vila quanto na empresa, na Magnesita e na Pedra Preta.

As figuras 1 e 2 apresentam um exemplo da prática descrita por Carlos Alberto: uma listagem de quantidade de bilhetes vendidos entre maio e junho de 1968 pelo encarregado Rosalvo Cordeiro no povoado da Pedra Preta, e pelo encarregado Jair na vila de Catiboaba.

Figuras 1 e 2: Venda de ingressos do Cine Teatro Fátima na Pedra Preta e em Catiboaba

Pedra Preta		Catiboaba	
5	talões meio de 10 bilhetes	5	talões meio de 10 bilhetes
20	" inteiro de "	20	" inteiro de "
Encarregado - Rosalvo Cordeiro		Encarregado - Jair	
Recbi p/cnta 17/6/68 (de Rosalvo)		Recbi p/cnta 17/6/68 (de Rosalvo)	
Jornal 250 bilhetes		Jornal 250 bilhetes	
carregou 200 bilhetes e parados p/ta total 250,00		carregou 200 bilhetes e parados p/ta total 250,00	
Total 17/6/68		Total 17/6/68	

Pedra Preta		Catiboaba	
5	talões meio de 10 bilhetes	5	talões meio de 10 bilhetes
20	" inteiro de "	20	" inteiro de "
Encarregado - Rosalvo Cordeiro		Encarregado - Jair	
Recbi p/cnta 17/6/68 (de Rosalvo)		Recbi p/cnta 17/6/68 (de Rosalvo)	
Jornal 250 bilhetes		Jornal 250 bilhetes	
carregou 200 bilhetes e parados p/ta total 250,00		carregou 200 bilhetes e parados p/ta total 250,00	
Total 17/6/68		Total 17/6/68	

Fonte: registro feito por Raul Ribeiro.

Além do exemplo acima encontrado em um dos cadernos do acervo, é possível constatar no próprio design dos borderôs

personalizados do Cine Teatro Fátima a intensidade da relação entre a atividade de Zuzu e o público destes dois núcleos habitacionais. O borderô apresenta colunas destinadas ao preenchimento do número de ingressos Meia e Inteira vendidos especificamente nos povoados da Pedra Preta e Cati-boaba, o que nos permite inferir que havia um público significativo proveniente desses locais.

Corpo de funcionários e formação profissional

Para Norbert Elias, as figurações são redes dinâmicas de interdependências formadas por indivíduos que se relacionam entre si de maneira contínua e estruturada. Elas expressam a ideia central de que nenhum indivíduo existe isoladamente, mas sempre inserido em teias de relações sociais que moldam comportamentos, afetos, hierarquias e dinâmicas de poder. A respeito dos processos de aprendizado que integram as figurações, Elias coloca que

apenas os seres humanos formam figurações uns com os outros. O modo de sua vida conjunta em grupos grandes e pequenos é, de certa maneira, singular e sempre

co-determinado pela transmissão de conhecimentos de uma geração a outra, portanto por meio do ingresso do singular no mundo simbólico específico de uma figuração já existente de seres humanos. (ELIAS, 2006, p. 25)

Exemplos de figurações incluem a sociedade de corte, os Estados nacionais, as relações familiares, e os ambientes de trabalho. A respeito deste último, podemos pensar a atuação de seu Zuzu do Cinema e de seus funcionários, portanto, como uma rede de interdependências sociais constituída no interior do espaço de exibição cinematográfica. Nesse contexto, o cinema não é apenas um local físico de trabalho, mas uma figuração específica, na qual indivíduos ocupam posições distintas e mutuamente dependentes.

Seu Zuzu, enquanto proprietário ou gestor do cinema, detém uma posição de maior poder relativo, pois controla os recursos financeiros e as decisões administrativas. No entanto, ele depende diretamente da atuação dos funcionários, que possuem saberes práticos e domínio técnico. Além disso, a figuração formada por seu Zuzu e seus funcionários está inserida em figurações mais amplas, como o mercado exibidor, as relações com distribuidores, as normas estatais de regulação e as expectativas do público.

Nos cadernos presentes no acervo, os nomes de alguns funcionários aparecem com maior frequência, geralmente nas listagens de despesas, seja devido ao pagamento da prestação de serviços, seja por terem feito alguma viagem a serviço do cinema.

Um dos funcionários mencionados nos cadernos é Laurêncio Ventura Oliveira, natural de Poções – BA, cujo nome por vezes é escrito como Laurenço, e que aparece em cadernos datados de 1972, 1974 e 1980. De acordo com Carlos Alberto, ainda antes da inauguração do Cine Teatro Fátima em 1964, Zuzu foi até Vitória da Conquista, onde localizou e contratou Laurêncio como projecionista. Ao longo das três décadas seguintes, Laurêncio desempenhou um papel fundamental na formação de novos profissionais que passariam a atuar nas filiais do Cine Fátima. Segundo o entrevistado,

O cinema foi uma escola pra muita gente, né, tanto pra Zuzu quanto para pessoas que estavam ali interessadas. Então era normal que aparecessem pessoas lá interessadas pra levar os cartazes, disputavam os cartazes pra levar pras ruas para terem o ingresso liberado à noite para assistir a sessão do cinema. Tinha pessoas que se encarregavam, se dispunham a ir pra transportadora pra esperar o filme chegar pra trazer esse filme nos ombros, né? [...] Não tinha vínculo

empregatício nisso aí, mas também tinha aquelas pessoas que eram, que viam ali uma oportunidade de aprender. [...] Então aqueles mais curiosos viram ali aquela oportunidade e passaram a acompanhar, serem auxiliares de Laurêncio, né? E aí Laurêncio foi formando essas pessoas. Então, todos os projecionistas das demais cidades foram formados por Laurêncio.

A partir do relato de Carlos Alberto, é possível notar que a experiência do cinema na cidade possibilitou e demandou a qualificação de pessoas para lidar com os desafios técnicos e comerciais daquela atividade profissional. Por meio de processos de formação não institucionalizados, ocorridos a partir da observação e experimentação, houve a transmissão de conhecimentos e o ingresso de indivíduos “mais curiosos” ao mundo simbólico específico da figuração da exibição cinematográfica.

Na listagem de despesas de 1974, há três registros no mês de março para os não nomeados “meninos dos cartazes” e “meninos do cinema”; em agosto de 1976, são registrados o “serviço dos meninos” e “dinheiro aos meninos”; e novamente, em 1978, há dois registros no mês de junho para um tal “menino do cartaz”. Seriam eles potenciais aprendizes de projecionista?

O próprio Carlos Alberto, conhecido como “Carlinhos”, e seu irmão José Carlos, já falecido, são também mencionados com muita frequência nos cadernos, tendo em vista que desde a infância acompanhavam Zuzu nas atividades administrativas do cinema, tendo sido instruídos e inseridos na rede de figurações de que seu pai fazia parte. O entrevistado relata que desde os onze anos de idade já viajava até as cidades vizinhas para levar os filmes e trazê-los de volta a Brumado juntamente ao dinheiro arrecadado na bilheteria. No início da idade adulta, já negociavam diretamente com as empresas distribuidoras, e posteriormente vieram a administrar os cinemas que funcionaram em Caetité e Guanambi.

Regulação estatal

Dando continuidade à análise das teias de interdependências possíveis de serem observadas nos arquivos do Acervo Zuzu do Cinema, chegamos a um conjunto de documentos que denotam a relação estabelecida entre o Estado, representado por instituições como a Embrafilme, e o pequeno empresário do ramo da exibição cinematográfica, a exemplo de Zuzu Ribeiro.

O exibidor depende do Estado para a obtenção da licença de funcionamento, a regulação de disparidades de mercado, e a garantia de incentivos para a produção e circulação do cinema nacional, o que logicamente amplia a oferta de filmes a serem exibidos. Já o Estado depende do exibidor para garantir a efetiva circulação dos filmes junto ao público e alcançar os objetivos de fortalecimento da indústria cinematográfica brasileira. Tal qual em outras interdependências, a relação exibidor-Estado é marcada por assimetrias de poder, visto que o Estado concentra o poder normativo e econômico.

A utilização de borderôs e ingressos padronizados começou a ser adotada pelo extinto Instituto Nacional de Cinema (INC) já na década de 60, a fim de adquirir dados sobre o mercado exibidor. Com a publicação da Resolução 93/74, a prática tornou-se obrigatória para todos os cinemas em território nacional. A emissão e recolhimento dos borderôs e ingressos era feita pela Embrafilme, órgão de fomento à produção e distribuição, atrelado ao INC. (GATTI, 2007, p. 65)

No Acervo Zuzu do Cinema, foram contabilizados vinte e oito borderôs, dos quais vinte e quatro foram emitidos no ano de 1974 e quatro em 1975, com informa-

ções sobre sessões exibidas em Brumado e Paramirim. Os borderôs, ou “fichas de movimento geral de filme”, eram documentos de controle financeiro e administrativo que registravam as receitas de bilheteria dos filmes exibidos nos cinemas – tanto os longas-metragens quanto os curtas e cine-jornais. Eles funcionavam como um relatório de bilheteria, servindo de base para o cálculo da participação nos lucros de cada agente do setor (produtores, distribuidores, exibidores), e para o recolhimento de taxas e tributos. A Embrafilme utilizava os borderôs também para o monitoramento do desempenho comercial dos filmes nacionais e justificar investimentos e financiamentos em novas produções. (GATTI, 2007) A figura 3 apresenta um exemplo de borderô do Cine Teatro Fátima.

Os donos de salas de cinema precisavam preencher os borderôs com as informações sobre todas as sessões realizadas, e remeter os documentos para a Embrafilme, para obter vistos de aprovação da programação, sem os quais estariam passíveis de receber multas e outras sanções.

Além dos borderôs, o acervo documental contém sessenta e nove correspondências com a Embrafilme. A primeira delas, uma

cópia da Circular 001/78 da Representação Regional da Embrafilme na Bahia. Os demais documentos são vias de programação semanal do Cine Teatro Fátima enviadas por Zuzu para aprovação, datadas de junho a dezembro de 1977. A figura 4 apresenta um aviso emitido pela Embrafilme, alertando para a irregularidade da não exibição de cine-jornais nas sessões de longas-metragens estrangeiros. Das sessenta e oito vias, seis tiveram “negado o visto por estar em desacordo com as normas de proteção ao Cinema Nacional”, conforme o carimbo.

Figura 3: Borderô do Cine Teatro Fátima – maio de 1974;

FICHA N.º 15

CINE TEATRO FÁTIMA

MOVIMENTO GERAL DE FILME

Mês: Maio ANO: 1974

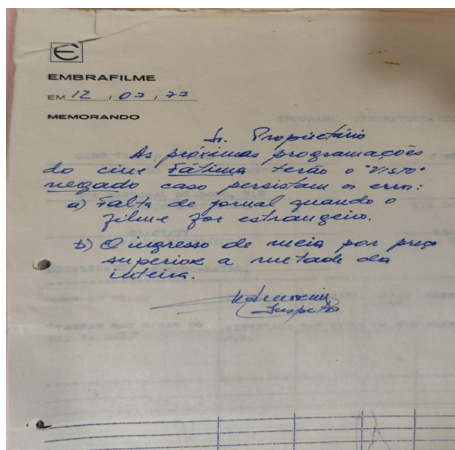
D A T A		CIA	NOME FILME	CIA	NOME JORNAL	
Entrada	Saída				Entrada	Saída
17-5	24-5		Contos O homem de corcovo quebrado	Contos	17-5	24-5

Exibição	JORNAL - Short	Preço	Ingresso	Maia	Total	R. Direta	R. Resto	R. Equiliza	F. Fina			Cebalosa		
									M	J	M	J	M	J
18-5		150	300	94	72	372,00	372,00	275,50						
20-5		150	300	212	16	212,00	212,00							
MAXIMIZ														
TOTAL		-			136	93	483,00	483,00	275,50					

Aluguel Filme	Teatral	Jornal	Cheque	N.º	Valor	G. M.	G. J.
150,00	+	X					
Ingressos	M. Restante	Prete					
460	15,00	210,00					
		16,50					
Total		204,50					

Model 471 - 500 (Bahia - 7-68)

Figura 4: Aviso emitido pela Embrafilme ao proprietário do Cine Teatro Fátima.



Fonte: digitalização feita por Raul Ribeiro.

Carlos Alberto, que vivenciou a tensão da administração das salas de cinema, não guarda muitas lembranças positivas da relação com a Embrafilme, particularmente no que diz respeito à obrigatoriedade da exibição dos cine jornais e curtas-metragens documentais. Segundo ele, o público espectador que frequentava o cinema não tinha interesse em assistir a esses conteúdos, e além disso, as distribuidoras baianas eram marcadas por uma escassez dessas obras, que não chegavam em quantidade suficiente para circular por todos os cinemas do estado.

Uma saída não ortodoxa encontrada para driblar a situação era pagar um pequeno valor às distribuidoras para receber apenas as informações necessárias para a inserção no borderô, como título da obra, produtora e minutagem, a fim de simular a exibição dos cine jornais. Carlos Alberto relata:

Às vezes não recebia porque não tava disponível no mercado, e por uma... e digamos assim, inexperiência, deixava de constar nos borderôs, e de lá mesmo a gente já estava se autodeclarando que nós... o descumprimento daquela norma. E aí recebia um auto de infração. Esse auto de infração, se eles não aceitassem a defesa do exibidor, na maioria das vezes não aceitava, se traduzia em uma multa que era recolhida obrigatoriamente para o governo. E o descumprimento disso era juro sobre juro e um custo elevadíssimo pra manter as salas de exibição. Foi um entrave muito grande para os exibidores também esse controle muito forte da Embrafilme, que era órgão normatizador e fiscalizador das salas de exibição no Brasil todo.

Por fim, outros documentos de natureza administrativa presentes no acervo são declarações de rendimentos para cálculo de imposto de renda, o que revela a relação mantida entre o exibidor e a Receita Federal; e uma guia de recolhimento de contribuição sindical destinada à Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas

(FENEEC), datada de julho de 1977 e assinada por Carlos Alberto, aos dezoito anos de idade, um indício das relações estabelecidas entre o pequeno empresário e as demais empresas do mesmo ramo.

Considerações Finais

As análises desenvolvidas a partir do Acervo Zuzu do Cinema evidenciam que a atividade exibidora mantida por Zuzu Ribeiro no interior da Bahia esteve profundamente ancorada em redes de interdependência que envolveram funcionários (projecionistas, bilheteiros), distribuidoras, o público frequentador em diferentes cidades, empresas locais, sistemas de transporte, e, claro, o Estado brasileiro. À luz dos conceitos de Norbert Elias, foi possível compreender o exibidor não como um agente isolado, mas como parte de uma configuração social mais ampla, marcada por negociações constantes e adaptações às transformações tecnológicas, logísticas e regulatórias.

Elegemos o pensamento de Elias para desenvolver a pesquisa por entendermos que a memória de uma sala de cinema sobrevive no tempo por estar firmada em redes essencialmente humanas, moldadas por lembran-

ças, afetos, trocas e transformações. Embora pareçam, à primeira vista, dados meramente técnicos e financeiros, os registros contidos no Acervo Zuzu do Cinema são também dados sociológicos, que capturam as dinâmicas sociais envolvidas no setor da Exibição Cinematográfica, e que nos permitem entender o cinema de rua como um espaço de sociabilidade e circulação de práticas, saberes, valores e memórias compartilhadas.

Por fim, o estudo reforça a relevância dos acervos privados como fontes para a pesquisa em memória, história do cinema e ciências sociais. O Acervo Zuzu do Cinema permite acessar dimensões do cotidiano da exibição pouco registradas pelas narrativas hegemônicas do cinema brasileiro, contribuindo para a valorização das experiências interioranas e para a compreensão do papel histórico das salas de cinema de rua. Assim, a pesquisa aponta para a necessidade de preservação, organização e difusão desses acervos, fundamentais para a construção de uma história do cinema mais plural e descentralizada.

Referências

ALVES, E. P. M. Norbert Elias (1897-1990). In: TELLES, S. S.; OLIVEIRA, S. L. de.

(Orgs.) **Os sociólogos:** de Auguste Comte a Gilles Lipovetsky. Petrópolis: Editora Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2018.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura – MEC. Secretaria Geral. **Cinemas, teatros, cine-teatros – 1967.** Brasília, fev. 1969.

ELIAS, N. **Escritos e ensaios:** Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GAMA, F. B. O mercado exibidor e as salas de cinema no Brasil e na Bahia. In: GAMA, F. B. (Org.) **Cadernos ProCine:** produção, políticas e mercado no audiovisual brasileiro. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2020. Série Cadernos ProCine, v. 4.

GATTI, A. P. **Embrafilme e o cinema brasileiro.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF – (cadernos de pesquisa; v. 6) Disponível em: <<https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/embrafilme.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2025.

ROCHA, V. Apenas 5,7% das cidades baianas possuem salas de cinema. **Jornal Correio**, Salvador, 14 jan. 2025. Seção: Cultura. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/minha-bahia/apenas-57-das-cidades-baianas-possuem-salas-de-cinema-0125>>. Acesso em: 30 jan. 2026.



**E O LONGA-METRAGEM
CHEGA ÀS SALAS COMERCIAIS
DE CINEMA NO MARANHÃO: O
MAPEAMENTO DA PRODUÇÃO
NO SÉCULO XXI**

Andréia LIMA



16

E o longa-metragem chega às salas comerciais de cinema no Maranhão: o mapeamento da produção no século XXI

Andréia LIMA¹

Introdução

No decorrer da história do cinema, o mercado cinematográfico adotou o longa-metragem como o seu principal produto para a comercialização, em especial o ficcional. Essa não foi uma escolha acidental, mas uma construção social originada a partir da indústria do cinema americano nas primeiras décadas do século XX que buscava naquele contexto se consolidar frente ao mercado europeu, predominante à época. Butcher (2019) esclarece que houve, naquele contexto, uma ação deliberada para a criação de um discurso elogioso e de enaltecimento desse formato fílmico, com o intuito de fazer com que toda a cadeia cinematográfica girasse ao seu redor.

¹ Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF) com período sanduíche na University of Leeds (Inglaterra) e Universitat Pompeu Fabra (Espanha). Jornalista do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). E-mail: andreia.silva@ifma.edu.br.

A eficácia desse discurso perpetua até hoje nos distintos mercados de cinema ao redor do mundo, tornando o longa-metragem “o bem que fundamenta, organiza e legitima esse mercado, originando a indústria cinematográfica e os padrões específicos de um sistema simbólico audiovisual” (Silva, 2009, p. 24). No Brasil esse tipo de produção já existia desde as primeiras décadas do século XX. No Maranhão, entretanto, esse é um formato que foi inaugurado apenas no século XXI (Silva, 2024), quando as políticas públicas federais passaram a alcançar o Estado e houve uma acessibilidade maior às tecnologias digitais, tornando o fazer fílmico mais viável economicamente, com equipamentos mais baratos e custos de produção e pós-produção menores (Ikeda, 2021). Todos esses fatores promoveram novas possibilidades de arranjos produtivos, com origens sociais e geográficas diversificadas.

Para além desses fatores mais abrangentes, que impactaram toda a cadeia produtiva do país, Silva (2024) traz alguns elementos específicos da cultura cinematográfica maranhense que, possivelmente, impactaram a cinematografia local, impulsionando novas produções e viabilizando novos formatos, como o longa-metragem. Para a pesqui-



sadora, a atuação dos festivais foi essencial para o estabelecimento de uma cultura cinematográfica no estado, já que no Maranhão não há curso superior da área de Cinema e Audiovisual, logo os festivais funcionavam como espaços de formação para o setor. Os primeiros cursos técnicos – a partir de 2015 – também foram primordiais nesse sentido, proporcionando as primeiras formações na área. Houve, também, nesse período a atuação de distribuidoras importantes que movimentaram o mercado, como é o caso da Lume Filmes, uma das mais importantes do segmento de cinema independente da Região Nordeste, e a chegada de distribuidoras de circulação nacional.

Outro dado importante é que os filmes maranhenses, especialmente os de gênero comédia, passaram a ser incorporados na grade de exibição dos cinemas multiplexes do estado, segmento que tradicionalmente privilegia grandes produções internacionais distribuídas por *majors*. Assim, produções como as da saga *Muleque té doido!*, que costumam atrair um grande público local, passaram a ser exibidas nos mais diversos multiplexes da capital São Luís. Por fim, a introdução das plataformas de *streaming* também diversificou o mercado, trazendo a

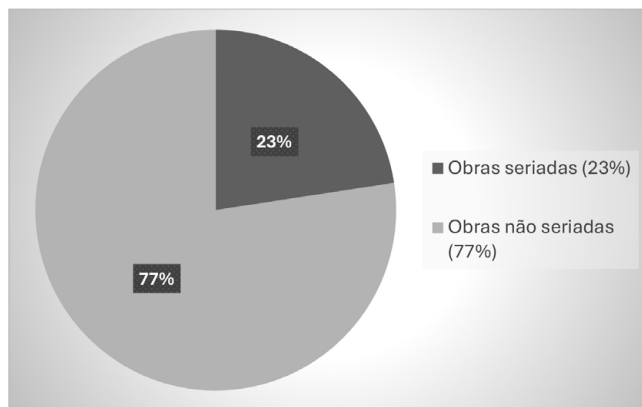
possibilidade de exibição para além das salas de cinema, como foi o caso do filme *Os caipiras em busca de um sonho* (2019), de Hélio Amaral, que ficou uma semana em cartaz no Cine System do Shopping Imperial, em Imperatriz (MA), porém, foi distribuído em nove² plataformas de *streaming*. (Silva, 2024).

O mapeamento da produção no século XXI

Entre 2000 e 2023 o Maranhão registrou 177 Certificados de Produtos Brasileiros (CPBs) na Ancine. Entre esses registros temos 137 obras não seriadas e 40 obras seriadas. Entre os tipos de obras seriadas e não seriadas foram produzidos animações, documentários, ficções, *reality shows*, variedade e obras não classificadas.

2 As nove plataformas que disponibilizaram o filme *Os caipiras em busca de um sonho* (2019), de Hélio Amaral, foram: Looke, Microsoft TV, Prime Video, Vivo Play, iTunes tv+, Now Net Claro, Google TV, YouTube Filmes e Google Play Movies & TV.

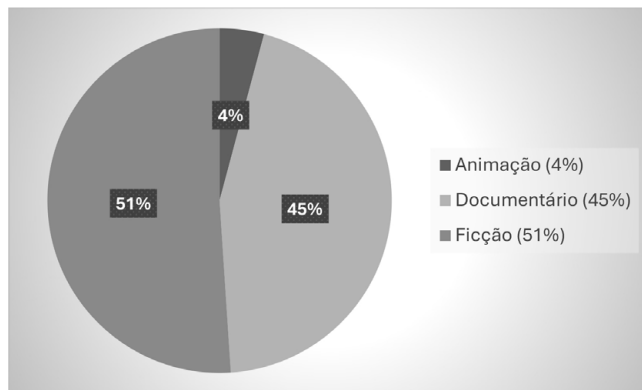
Gráfico 1: CPBs de obras seriadas e não seriadas registradas na Ancine entre 2000 e 2023



Fonte: OCA/Ancine.

Entre as obras não seriadas temos: 33 curtas metragens, 33 médias metragens, 30 longas metragens, 10 obras não classificadas e 31 vídeos musicais. Entre as obras cinematográficas quatro são animações, 43 documentários e 49 ficções.

Gráfico 2: Tipo de obra não seriada com CPB registrado na Ancine

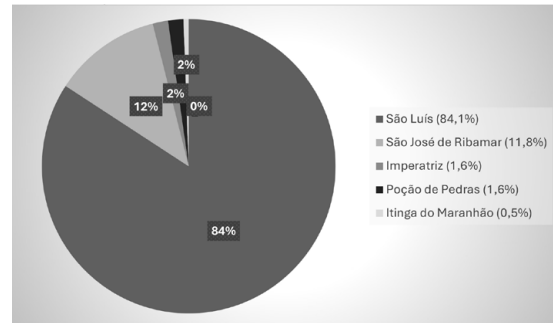


Fonte: OCA/Ancine.

Entre as 40 obras seriadas, 23 possuem uma temporada e 14 possuem temporadas múltiplas. Essas obras dividem-se em: animações (7), documentários (27), ficções (3), não classificadas (1), *reality show* (1) e variedades (1). Treze³ produtoras aparecem associadas a essas obras, dentre elas destacamos as empresas ligadas aos cineastas Joaquim Haickel, Frederico da Cruz Machado e Mavi Simão, nomes importantes da cinematografia do estado.

Entre os 217 municípios maranhenses apenas cinco, ou 2,3%, tiveram CPBs registrados na Ancine: São Luís (149 obras), São José de Ribamar (21 obras), Imperatriz (3 obras), Poção de Pedras (3 obras) e Itinga do Maranhão (1 obra).

Gráfico 3: Cidades maranhenses que possuem CPBs com registro na Ancine



Fonte: OCA/Ancine.

Entre as cidades citadas cabe destacar duas: Poção de Pedras e Itinga do Maranhão. Trata-se de duas cidades relativamente pequenas, com população variando⁴ entre 17 e 23 mil habitantes, e pouco relevantes econômica e culturalmente para o Estado. No entanto, essas cidades produziram quatro obras de longas metragens de ficção que foram distribuídas⁵ comercialmente, mesmo

3 Baby Studios; Catirina Filmes; D. T. Produções e Eventos; Dupla Criação & Publicidade; Frederico da Cruz Machado; Fundação Nagib Haickel; Guarnicê Produções; J C Comunicações Eireli; Joan Carlos Santos Produções; Mil Ciclos Produção Audiovisual; Museu da Memória Audiovisual do Maranhão; P B Produções Audiovisuais; Sistema Integrado de Comunicação e Sotaque Filmes.

4 De acordo com o Censo 2022 do IBGE Poção de Pedras possui 17.161 mil habitantes e Itinga do Maranhão 22.513 mil habitantes. Dados disponíveis em: <https://cidades.ibge.gov.br/>.

5 Os filmes da TvM Filmes foram distribuídos em salas de cinema das cidades de São Luís (MA) e Teresina (PI), já que o seu produtor atua profissionalmente nos dois estados. Já *Os Caipiras em busca de um sonho* (2019) foi exibido por apenas uma semana, em uma única sala, no

sem esses municípios possuírem salas de cinema.

Em Poção de Pedras temos a produtora TvM Filmes, do cineasta Cícero Filho. A empresa é responsável pelo CPB de três obras do diretor: *Entre o amor e a razão* (2006), *Ai que vida!* (2007) e *Flor de Abril* (2012). Um dado curioso é que quando os dois primeiros longas do cineasta poção-pedrense foram lançados a empresa não possuía nem CNPJ nem registro na Ancine. Os mesmos só foram realizados em 2009 e 2010, respectivamente. Já a cidade de Itinga do Maranhão é a sede da produtora Juçara Filmes, de Hélio Amaral, responsável pelo CPB do longa *Os caipiras em busca de um sonho* (2019), obra do produtor. A empresa não foi registrada na Ancine, por isso o CPB do mesmo está vinculado ao CPF do realizador.

Cine System do Shopping Imperial, em Imperatriz (MA), porém, foi distribuído em nove plataformas de *streaming*: Looke, Microsoft TV, Prime Video, Vivo Play, iTunes tv+, Now Net Claro, Google TV, YouTube Filmes e Google Play Movies & TV. Nenhum desses filmes teve Certificado de Registro de Título (CRT) na Ancine, por isso as obras não aparecem na listagem de filmes brasileiros distribuídos comercialmente lançada anualmente pela Agência.

Lançamentos comerciais

De acordo com os registros do Oca/Ancine, de 1995 a 2023, o Estado do Maranhão lançou comercialmente 10 longas metragens, ocupando assim a 4ª posição⁶ entre os estados da Região Nordeste. Todos os filmes são de ficção, sendo 4 dramas, 5 comédias e 1 filme de terror. Cinco⁷ cineastas são citados na tabela, sendo apenas uma mulher. Dois desses diretores não são do Estado: Odorico Mendes e Diego Freitas. Eles foram cineastas convidados para dirigir as obras maranhenses. Trata-se de coproduções entre produtoras maranhenses e de outros estados. *O Dono do Mar* (2007) é uma coprodução MA/SP, já *Tire 5 Cartas* (2023) é uma coprodução MA/RJ. Podemos observar a listagem completa de longas maranhenses abaixo:

-
- 6 Os Estados mais produtivos são Pernambuco (1ª posição), Ceará (2ª posição) e Bahia (3ª posição).
 - 7 Na tabela do OCA/Ancine Eralanes Duarte e Francisco Duarte da Silva são a mesma pessoa. Eralanes é apenas o nome artístico do diretor.

Tabela 1 - Filmes Maranhenses lançados comercialmente e registrados na Ancine

Ano de Lançamento	Título	Direção	Empresa Produtora Brasileira Majoritária	Distribuidora	Máximo de Salas	Número de Ingressos	Renda (R\$) acumulada
2007	O Dono do Mar	Odorico Mendes	C B P C Centro Brasileiro De Produção Cultural/Chroma Filmes/ Planifilmes	Pandora	14	4.062	22.101,00
2013	O Exercício do Caos	Frederico Machado	Lume Filmes	Lume Produções cinematográficas	9	4.880	37.326,80
2016	Muleque Té Doido 2: A Lenda De Dom Sebastião	Erlanes Duarte	Rafaela Gonçalves	Rafaela Gonçalves	17	69.753	893.822,57
2016	O Signo Das Tetras	Frederico Machado	Lume Filmes	Lume Produções cinematográficas	6	373	15.437,60
2017	Lamparina Da Aurora	Frederico Machado	Lume Filmes	Lume Produções cinematográficas	17	2.115	170.706,00
2019	Muleque Té Doido! - Mais Doido Ainda	Erlanes Duarte	Raça Ruim Filmes	Raça Ruim Filmes	12	12.471	170.706,00
2021	Curupira O Demônio Da Floresta	Erlanes Duarte	F D Da Silva - Me	O2 Play	11	1.104	18.880,65
2022	De Repente Drag	Rafaela de Oliveira Gonçalves	Matraca Filmes Eireli	Elo Company	8	898	15.801,20
2023	Muleque Té Doido 4 - Morreu Maria Preá!	Erlanes Duarte	F D Da Silva - Me	O2 Play/Raça Ruim filmes	8	22.823	430.975,88
2023	Tire 5 Cartas	Diego Henrique Dantas Freitas	Guarnicê Produções Eireli	Eh! Filmes / Vinny Filmes	139	13.194	214.973,37

Fonte: OCA/Ancine.



Nota-se que todas as produtoras maranhenses que lançaram filmes comercialmente estão localizadas na capital maranhense, com exceção da Guarnicê Produções, que possui CNPJ na cidade de São José de Ribamar. Outro dado relevante é que, de acordo com a Tabela 1, a distribuição dos longas maranhenses foi proporcional entre empresas locais e empresas distribuidoras de circulação nacional. Tivemos, também, 90% dos filmes sendo distribuídos em até, no máximo, 17 salas. Apenas um filme foi exibido em mais de uma centena de salas. Trata-se do filme *Tire 5 Cartas* (2023), distribuído em 139 salas de cinema. Contudo, a distribuição em um grande número de salas de cinema não refletiu proporcionalmente nem no público nem na renda desta obra. O longa com maior renda acumulada e público entre os filmes maranhenses foi *Muleque té doido 2 – A Lenda de Dom Sebastião* (2016), de Erlanes Duarte, que arrecadou quase 900 mil reais e levou cerca de 70 mil espectadores para as salas de cinema.

Os números deste segundo longa da saga *Muleque té doido* ultrapassaram as fronteiras do estado, apesar de ter sido distribuído apenas em salas de cinema da capital maranhense. O filme ficou na 25ª posição de

público entre os 146 filmes brasileiros lançados em 2016 (Silva, 2024, p. 114). O grande sucesso do longa levou o diretor a produzir, no total, quatro filmes desta saga, tornando a sequência de filmes maranhenses, possivelmente, uma das mais longevas⁸ do cinema brasileiro. Aliás, os filmes de comédia são os que mais levam público às salas de cinema no Estado. A soma de público dos cinco filmes desse gênero que entraram em cartaz até 2023 é de quase 120 mil espectadores, contrastando com os quase 13 mil ingressos das demais obras.

Podemos destacar, também, a disparidade entre o número de longas lançados comercialmente e registrados na Ancine e o número de longas catalogados com CPB registrados na Agência. Enquanto comercialmente foram lançados 10 filmes, os registros de CPB nesta categoria na Agência são de 30 obras, sendo 13 documentários e 17 ficções. Percebe-se, portanto, a priorização do lançamento comercial de obras de ficção e, ainda assim, 41% dessas obras não alcançaram as salas comerciais de cinema.

8 A referência é para filmes sequenciados, em que o enredo tem continuidade nos filmes subsequentes, diferente dos inúmeros filmes de *Os Trapalhões*, por exemplo, em que o quarteto tem uma nova história a cada filme lançado.



Na catalogação que realizamos na tese de doutorado (Silva, 2024) sobre o mercado cinematográfico maranhense no século XXI surgem outras obras de ficção lançadas comercialmente em salas de cinema do estado, mas que escaparam dos dados oficiais da Ancine, já que muitas delas foram exibidas sem CPB ou mesmo sem CRT. Na listagem temos os três longas do cineasta maranhense, radicado no Piauí, Cícero Filho: *Entre o amor e a razão* (2006), *Ai que Vida!* (2007) e *Flor de Abril* (2012). O primeiro longa da saga de Erlanes Duarte, *Muleque té doido!* (2024), também se encontra neste segmento. As outras obras listadas são: *Marilha, amor pra 400 anos* (2012), de Nilson Takashi; *Crepúsculo – boca da noite* (2015), da companhia de teatro imperatrizense Okazajo; *Jangada* (2017), de Luís Mário Oliveira; e *Os caipiras em busca de um sonho* (2019), de Hélio Amaral.

Os cineastas mais produtivos

Como podemos observar em nossa tabela, os cineastas maranhenses mais produtivos são Frederico Machado e Erlanes Duarte. Juntos, ambos produziram 70% das obras lançadas comercialmente. Eles possuem trajetórias distintas e opções artísticas diferentes, mas ocupam igualmente um lugar im-

portante no mercado cinematográfico local na medida em que mantiveram lançamentos regulares que ganharam destaque em nível regional e/ou nacional, seja por meio da crítica cinematográfica seja por ter atraído um público cativo para as salas de cinema.

Frederico Machado

Filho de dois⁹ importantes escritores do mercado literário brasileiro, Frederico Machado teve uma formação cinéfila desde a infância, mas só começou a trabalhar de fato na área de cinema no final dos anos 1990, com vinte e poucos anos, depois de uma longa temporada em que viveu no Rio de Janeiro e retornou ao Maranhão. Ao longo de sua carreira já produziu curtas, médias, longas e séries. As suas produções são sempre lançadas em festivais de grande relevância nacional e internacional buscando, recorrentemente, o respaldo da crítica cinematográfica nesses lançamentos. Em seguida, as obras circulam no circuito de cinema independente brasileiro.

Ao lançar seus filmes comercialmente, o cineasta buscou criar um aparato sólido em nível institucional – regularizando as

9 Nauro Machado e Arlete Nogueira da Cruz.

obras junto à Ancine; comercial – lançando em festivais de grande relevância e, em seguida, em salas do circuito independente; e mercadológica, já que ele criou as condições de mercado que viabilizassem a produção, a distribuição e a exibição dessas obras. Assim, Machado criou o seu próprio tripé de mercado com a Lume Filmes, que atua como produtora, distribuidora e sala de cinema.

No campo da produção, Fred Machado possui peculiaridades que valem destacar. Os filmes que têm o produtor como realizador geralmente são obras produzidas sem recursos públicos de produção, já que o diretor prefere atuar sem as condições burocráticas que esses editais requerem. Os recursos, portanto, são próprios. Já quando Machado atua como produtor de obra alheia os recursos públicos advindos de editais são um pré-requisito indispensável.

Já no quesito distribuição, Machado percorreu um caminho estratégico antes da criação da Lume como distribuidora. Em 1998, no auge da era dos DVD's, ele criou em São Luís a *Beackbeat*, uma locadora de CDs e DVDs que chegou a ter um acervo de 15 mil títulos. A loja era referência de cinema independente na capital maranhense no início dos anos 2000.

Logo em seguida, em 1999, veio a criação da Lume Filmes, que, inicialmente, funcionou como exibidora, já que na época, Machado estava responsável pelo arrendamento do Cine Praia Grande¹⁰. Naquele espaço, no início dos anos 2000, foram realizados os primeiros festivais internacionais de cinema organizados pelo diretor: o Festival Internacional de Cinema do Maranhão. A produção desses eventos fez com que Machado estreitasse as relações com várias distribuidoras internacionais, possibilitando, assim, que as suas obras circulassem mais facilmente quando fossem lançadas nos festivais fora do Brasil. “[...] Eu fui maquiavélico nesse sentido, por que eu sabia que seria muito difícil lançar um filme independente, de guerrilha no Maranhão e ter oportunidade de passar num festival internacional, então durante esses seis ou sete anos que fiquei parado, trabalhamos muito essa questão da exibição¹¹”, avalia o diretor.

10 O Cine Praia Grande é uma sala de cinema independente que faz parte de um centro cultural no centro histórico de São Luís que reúne teatro, biblioteca, espaço para exposição e realização de oficinas: o Centro de Criatividade Odylo Costa, Filho. O complexo surgiu em 1992 e pertence à Secretaria de Cultura do Estado e se encontra fechado para exibição comercial desde 2018.

11 Entrevista concedida à pesquisadora em 10 de julho de 2023.



A estratégia foi, de fato, assertiva. Seus dois curtas-metragens lançados posteriormente circularam em vários festivais internacionais. *Infernos* (2006), documentário inspirado na vida e obra de seu pai, Nauro Machado, participou de pelo menos 10 festivais. Já *Vela ao Crucificado* (2009), curta baseado em um conto de Ubiratan Teixeira, Machado diz que foram mais de 200 festivais, sendo um dos filmes brasileiros mais premiados¹² naquele ano.

Com esse caminho traçado estrategicamente, quando o diretor se lançou no campo da distribuição de filmes, em 2011, já havia para ele uma rede de contatos tanto no circuito cinematográfico brasileiro quanto no mercado de festivais internacionais. Nos dados da Ancine/OCA¹³ catalogados entre 2009-2022, a Lume Filmes distribuiu 34 filmes no circuito brasileiro de salas de cinema. Trata-se de filmes nacionais e estrangei-

ros do circuito de cinema independente.

No quesito exibição, atualmente a Lume possui três salas de cinema: uma em São Luís, o Cine Lume, e duas na cidade de Goiânia, o Cine Lume Goiânia. Na sala maranhense a prioridade são os filmes do circuito independente, já a sala goiana intercala obras independentes com *blockbusters*.

Erlanes Duarte

Duarte começou a sua trajetória como músico, profissão que atuou (e atua) por longos anos antes de adentrar no mundo cinematográfico. Com formação publicitária, o cineasta tem como foco a produção de obras que levem um grande público às salas de cinema. Quando começou no audiovisual, o seu foco era atuar na TV e o cinema entrou como um experimento. Porém, já em sua primeira produção cinematográfica ficou claro que a sua trajetória se consolidaria no cinema: o primeiro longa levou um grande público às salas de cinema e ficou em cartaz por quase três meses. Atualmente o diretor é o mais produtivo cineasta maranhense em lançamentos de longas-metragens em salas de cinema.

As produções de Duarte possuem tradições que cabem destacar, pois, ao mes-

12 Entre as premiações destacadas desse filme, temos: Melhor Filme, Huesca Film Festival; Melhor Filme, Montecatini International Short Film Festival; Melhor Filme, Cine Eco Environment Film Festival; Curta Amazônia Cine Mundi (Filme, Diretor e Roteiro); Melhor Filme, Fest Cine Araunda; Melhor Filme Festcine Maracanau.

13 Os dados são referentes ao período compreendido entre 2009 e 2022 e estão disponíveis em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-distribuidoras-2009-a-2022-1.pdf>.



mo tempo, que possuem orçamentos considerados robustos para o cinema local, são orçamentos baixos quando se leva em consideração que seus filmes envolvem efeitos visuais e sonoros próprios do cinema de gênero que, em condições ideais de produção e orçamento, custariam até cinco vezes mais. Trata-se, portanto, de “superproduções” de baixo orçamento (Silva, 2024).

O que se observa na forma de produção em Erlanes Duarte é um método pautado, essencialmente, na prática do fazer cinematográfico. É uma ideia de um “aprender fazendo” e uma capacidade de adaptação às adversidades técnicas e de orçamento que, embora sejam comuns ao cineasta brasileiro, foram potencializadas no cinema do diretor, pois se trata de uma “superprodução” de baixo orçamento. Alguns equipamentos, por exemplo, foram criados pelo diretor. No segundo filme foi criado um trilho *dolly* adaptado: “a gente pegava a rodinha de carro de *skate*, ia num serralheiro amigo nosso e fazia a pranchinha pra rodar no trilho, tipo uma escada, aí a gente conseguia fazer essas imagens em movimento de *dolly*, a partir desses equipamentos improvisados¹⁴”. (Silva, 2024, p. 197)

O orçamento das produções de Erlanes variava entre 15 e pouco mais de 500

mil reais. A maior parte dessas obras foram realizadas com patrocínios e incentivos locais. Em 2023 o segundo filme do diretor, *Muleque té doido 2: a Lenda de Dom Sebastião* (2016), teve recursos públicos da ordem de 500 mil reais. A opção por não utilizar recursos públicos nas demais obras, contudo, diverge das motivações de Frederico Machado. Assim, enquanto para Machado o recurso advindo de edital atrapalha a criatividade devido à burocracia do processo, para Erlanes a morosidade para adquirir esse tipo de recurso é um entrave quando o que está em jogo é um cronograma de lançamento que leva em consideração as oscilações do mercado cinematográfico em nível nacional e internacional.

Já o processo de distribuição dos filmes de Erlanes Duarte foi da informalidade para a formalidade em pouco tempo. Isso porque ao lançar informalmente o primeiro longa, em 2014, o diretor utilizou a sua produtora (Raça Ruim Filmes) para fazer esse processo, entretanto a mesma não tinha registro formal para atuar nessa função, por isso a obra não foi catalogada formalmente junto à Ancine. Apenas a partir do segundo filme, em 2016, houve a formalização da empresa e de suas obras em uma parceria com a

¹⁴ Entrevista concedida à pesquisadora em 22 de novembro de 2022.



Matraca Filmes, que distribuiu oficialmente o segundo longa. Em 2021, houve uma parceria da Raça Ruim Filmes com a distribuidora O2 Play, com isso, *Curupira: o demônio da floresta* e *Muleque té doido – morreu Maria Preá*, puderam ser distribuído em salas de cinema de outros estados, como Amazonas e São Paulo.

Para além das salas de cinema, os filmes de Duarte foram um fenômeno no mundo da pirataria, principalmente as primeiras obras, quando o mercado de vendas de DVDs estava aquecido no país. Dessa forma, a circulação dos longas extrapolou as fronteiras do estado e deu visibilidade para o cinema do Maranhão. Outra estratégia para alcançar o público foi publicar as obras no *Youtube*. As três primeiras produções da saga *Muleque té doido* foram disponibilizadas no canal da produtora que faz a trilha do filme, a Lengo Studius. A partir da parceria com a O2 Play a distribuição dos filmes de Duarte foi, também, para plataformas de *streaming*. Outro espaço alcançado pelos filmes de Duarte foi a TV aberta que antes era reservada exclusivamente para produções consideradas nacionais e filmes estrangeiros, o cinema local não tinha espaço nessa janela.

Considerações finais

O Estado do Maranhão tem cada vez mais ocupado um papel de destaque no campo cinematográfico da Região Nordeste, mesmo apresentando índices socioeconômicos entre os piores¹⁵ do país. Os anos 2000 trouxeram para o mercado cinematográfico regional mudanças substanciais que reverberaram em toda a cadeia produtiva do estado. O mercado cresceu quantitativamente (empresas ligadas ao setor audiovisual) e o número de obras também aumentou, já que houve uma expansão do setor que passou a abrigar e/ou viabilizar tais produtos, como os festivais de cinema.

Essas mudanças são perceptíveis quando direcionamos o nosso olhar para a comercialização dos filmes. Assim, se antes o “tamanho” do mercado cinematográfico maranhense cabia apenas em festivais de cinema no Brasil e mundo afora, agora *nosso mercado* tem espaço e papel importante também em salas comerciais de cinema, local antes ocupado apenas por produções consideradas nacionais e filmes estrangeiros.

¹⁵ Segundo IBGE (2021), o estado do Maranhão possui o pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) entre os entes da federação brasileira: 0,676.

Os anos 2000 foram marcados, portanto, pela entrada (Silva, 2024) do cinema maranhense no circuito exibidor de salas de cinema. Desde a primeira obra, em 2007, até 2023, foram lançados 10 longas metragens que possibilitaram que o cinema do estado se tornasse um produto cultural tal qual o cinema de outros estados, que circula nacionalmente. Uma mudança de paradigma que movimentou o consumo do cinema local; ampliou o número de vagas para profissionais do audiovisual atuarem; deu visibilidade nacional e internacional para o nosso cinema e possibilitou que fenômenos locais alcançassem grandes públicos, algo antes impensável para o cinema maranhense.

Referências

- AMANCIO, Tunico. O mundo como vontade de representação... no Piauí. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 38, p. 40-53, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71138>. Acesso em: 24 mar. 2023.
- BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo, SP: Itaú Cultural Iluminuras, 2012.
- BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia**. 2019. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2019.
- FARIAS, Mônica Rodrigues de. **O ensino profissional em cinema no Maranhão** – um estudo sobre a unidade vocacional escola de cinema/IEMA. 2021. Monografia (Especialização em Arte, Mídia e Educação) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão Campus Centro Histórico, São Luís, 2021.
- IKEDA, Marcelo Gil. **Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, p. 327, 2021.
- LOBATO, Ramon. **Shadow Economies of Cinema Mapping Informal Film Distribution**. Melbourne: The British Film Institute, 2012.
- SILVA, Andréia de Lima. **Configuração do mercado cinematográfico do Maranhão no século XXI: a entrada do longa ficcional**

e os novos agentes. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, 2024.

SILVA, Andréia de Lima. **Essência local em molde “global”**: Recursos cinematográficos e identidade urbana no filme Muleque té doido! (2014). 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Comunicação e indústria audiovisual**: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre, RS: Sulina, 2009.



**TEOLOGIA DA CENSURA:
REPRESSÃO, PODER E
CRIAÇÃO NO CINEMA
DO ORIENTE MÉDIO**

Enos Roza MONTEIRO



15

Teologia da censura: repressão, poder e criação no cinema do Oriente Médio

Enos Roza MONTEIRO¹

Introdução

A história do cinema mundial tem sido tradicionalmente narrada a partir de centros hegemônicos de produção cultural, como Hollywood, Europa Ocidental e, em menor escala, o Leste Asiático. Nesse processo de construção historiográfica, o cinema do Oriente Médio permanece frequentemente marginalizado, associado a leituras reducionistas que o vinculam mais a contextos de instabilidade política ou religiosa do que a processos estéticos complexos. Tal apagamento ignora tanto a precocidade da introdução da sétima arte na região quanto a sofisticação formal de suas cinematografias. Ao longo do século XX e início do XXI, o cinema médio-oriental, particularmente o iraniano, desenvolveu-se em diálogo constante com mecanismos de vigilância, coer-

ção estatal e normatização moral, configurando um campo cinematográfico singular, no qual a censura não atua apenas como obstáculo, mas como força estruturante da criação audiovisual.

Diante desse cenário, o presente artigo tem como problema central a compreensão das dinâmicas contemporâneas da censura no cinema iraniano e de seus efeitos diretos sobre a forma, a narrativa e as estratégias estéticas adotadas pelos cineastas. Parte-se da hipótese de que a censura, longe de operar exclusivamente como um dispositivo repressivo externo à obra, integra-se ao próprio tecido narrativo e formal dos filmes, moldando escolhas estilísticas, construções dramáticas e regimes de visibilidade. O objetivo do estudo é analisar como o aparato censor se reconfigura ao longo do tempo e de que maneira cineastas iranianos transformam restrições políticas e religiosas em recursos expressivos, com especial atenção ao uso da metáfora, do silêncio e da ambiguidade como estratégias de negociação com o poder.

No plano teórico, o artigo contribui para os estudos de cinema ao articular conceitos da sociologia da cultura, da teoria cinematográfica e dos estudos do Oriente

¹ Acadêmico do curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: enosmonteiro@gmail.com



Médio, mobilizando noções como “aparato censor”, “estética da restrição”, “linguagem esópica” e “espaço diegético liminar”. Ao analisar a censura como um fenômeno histórico, cultural e simbólico, e não apenas jurídico-administrativo, o trabalho propõe uma leitura que compreende o cinema iraniano como um campo de resistência estética estruturada. Além disso, o artigo dialoga com debates contemporâneos sobre tecnologia digital, circulação transnacional das imagens e o papel dos festivais internacionais como instâncias de legitimação e proteção simbólica de cinematografias produzidas sob regimes autoritários.

Estruturalmente, o artigo está organizado em sete partes. Inicialmente, discute-se a marginalização histórica do cinema do Oriente Médio no cânone cinematográfico global. Em seguida, analisa-se a emergência da censura em articulação com a formação dos Estados modernos da região. A terceira seção aborda a naturalização da censura nas sociedades islâmicas, enfatizando a indissociabilidade entre religião, política e cultura.

A quarta parte examina as estratégias de burla do aparato censor por meio da metáfora e da linguagem simbólica, com destaque para a obra de Abbas Kiarostami e Jafar

Panahi. A quinta seção apresenta uma análise de *A Separação* (2011), de Asghar Farhadi, como estudo de caso central. A sexta parte discute o cenário contemporâneo, considerando as transformações tecnológicas e a geopolítica dos festivais internacionais. Por fim, o artigo encerra-se com considerações finais que reafirmam a censura como um organismo dinâmico e estruturante do cinema iraniano contemporâneo.

Desenvolvimento

A historiografia dominante do cinema mundial tende a organizar seus marcos fundadores e suas narrativas de legado a partir de eixos hegemônicos, notadamente Hollywood, Europa Ocidental e, em menor medida, o Leste Asiático. Nesse processo de cano-nização, o cinema do Oriente Médio ocupa uma posição marginal, frequentemente tratado como periférico, tardio ou derivativo. Tal marginalização não decorre de uma ausência de produção ou de relevância estética, mas de uma operação simbólica de apagamento que reflete assimetrias geopolíticas, epistemológicas e culturais.

Essa exclusão sistemática produz o efeito de uma suposta insignificância histórica do cinema médio-oriental, obscurecendo

tanto sua precocidade quanto sua diversidade formal. Ao ser reiteradamente posicionado fora do eixo do “cinema de herança”, o Oriente Médio é relegado a uma condição de alteridade cultural, associado mais frequentemente a conflitos, fundamentalismos ou crises políticas do que a processos de inovação artística. Essa leitura reducionista compromete a compreensão da região como um espaço de produção simbólica autônoma e historicamente situada.

Essa marginalização não se limita a um apagamento quantitativo, mas opera como um mecanismo qualitativo de hierarquização estética. Ao serem enquadradas fora do eixo legitimador do cinema de herança, as produções médio-orientais passam a ser avaliadas não a partir de seus próprios paradigmas formais e históricos, mas segundo critérios exógenos, derivados da tradição euro-americana. Esse deslocamento crítico faz com que obras profundamente inovadoras sejam lidas como “exóticas”, “regionais” ou “contextuais”, categorias que funcionam menos como descritores analíticos e mais como dispositivos de contenção simbólica.

Nesse sentido, a noção de cânone cinematográfico revela-se menos como um campo neutro de consagração artística e mais

como uma estrutura de poder epistemológico. A consolidação de determinados cinemas nacionais como universais implica, simultaneamente, a produção de outros como periféricos. O cinema do Oriente Médio, ao não se alinhar plenamente às convenções narrativas clássicas nem aos regimes industriais dominantes, passa a ser percebido como um desvio, quando, na realidade, constitui uma tradição autônoma, marcada por outras temporalidades, espacialidades e formas de articulação entre imagem, política e cotidiano.

Além disso, o olhar ocidental sobre o cinema médio-oriental é frequentemente mediado por uma lógica de instrumentalização temática. Filmes oriundos da região tendem a ser legitimados internacionalmente quando confirmam expectativas prévias relacionadas à guerra, ao autoritarismo, à opressão religiosa ou ao sofrimento social. Embora essas questões sejam, de fato, elementos estruturantes de muitos contextos locais, sua recorrência como chave exclusiva de leitura reduz a complexidade estética das obras e subordina o valor artístico à sua capacidade de funcionar como testemunho político ou documento sociológico.

Essa operação gera uma dupla violência simbólica. Por um lado, invisibiliza cinema-

tografias que não se alinham a essas narrativas de crise, como produções experimentais, contemplativas ou voltadas à investigação formal da imagem. Por outro, aprisiona os próprios cineastas em uma expectativa de representatividade, como se sua função primordial fosse explicar sua cultura ao olhar estrangeiro. O cinema deixa, assim, de ser compreendido como prática estética autônoma e passa a ser lido como tradução cultural ou ilustração de conflitos geopolíticos.

Diante desse quadro, torna-se fundamental reconfigurar o lugar do cinema do Oriente Médio na história do cinema mundial, não como apêndice temático ou curiosidade periférica, mas como campo de produção simbólica dotado de coerência interna, continuidade histórica e capacidade de inovação formal. Tal reposicionamento exige deslocar o foco da análise do “conteúdo cultural” para as condições materiais, políticas e estéticas que moldam essas obras. É a partir dessa inflexão que a censura deixa de aparecer como mero obstáculo externo e passa a ser compreendida como força estruturante das formas cinematográficas produzidas na região.

Contrariando a percepção de atraso, registros históricos indicam que o cinema

chegou ao Oriente Médio ainda no final do século XIX, com projeções documentadas no Egito em 1896, promovidas por companhias europeias como os Irmãos Lumière e a Pathé Frères. A partir desse momento, diferentes países da região desenvolveram trajetórias cinematográficas singulares, marcadas por processos de industrialização desiguais, mas atravessadas por uma mesma tensão estrutural: a relação ambígua entre cinema, poder estatal e identidade nacional.

Com os processos de independência nacional, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1960, o cinema passou a ser simultaneamente valorizado como instrumento de construção simbólica da nação e monitorado como potencial foco de dissenso. Regimes nacionalistas autoritários, como o de Gamal Abdel Nasser no Egito, compreenderam o cinema como um dispositivo estratégico de formação de uma identidade pan-árabe, ao mesmo tempo em que consolidaram mecanismos de vigilância e controle ideológico. Nesse contexto, a censura não surge como exceção, mas como elemento constitutivo da própria institucionalização do cinema na região.

A institucionalização do cinema nesses Estados recém-formados ocorreu, portan-

to, sob uma lógica ambivalente: ao mesmo tempo em que se investia na criação de estúdios nacionais, escolas de cinema e sistemas de distribuição controlados, estabeleciam-se instâncias rígidas de avaliação e autorização das obras. Ministérios da Informação, conselhos culturais e comissões de censura passaram a atuar como mediadores entre criação artística e projeto estatal, determinando quais imagens, narrativas e valores poderiam circular no espaço público. O cinema era concebido como um meio pedagógico de massas, responsável por educar, moralizar e integrar a população a uma identidade nacional homogênea, frequentemente idealizada e dissociada da complexidade social real.

Essa lógica de controle não se limitava à repressão de discursos políticos explícitos, mas se estendia à regulação de comportamentos, afetos e representações sociais. Questões relacionadas à sexualidade, à organização familiar, ao papel da mulher e às hierarquias de classe tornaram-se alvos privilegiados do aparato censor, pois eram compreendidas como dimensões sensíveis da ordem moral e da estabilidade social. Assim, o cinema passou a operar sob um regime de vigilância difusa, no qual a normatização dos corpos e das relações sociais se

tornava tão central quanto a preservação da imagem do Estado. A censura, nesse sentido, funcionava menos como uma resposta pontual a conteúdos subversivos e mais como um mecanismo permanente de engenharia cultural.

No caso iraniano, esse processo adquiriu contornos particularmente complexos, pois a censura antecede a Revolução Islâmica de 1979. Durante o regime do xá Mohammad Reza Pahlavi, já se observava um controle significativo sobre produções que questionassem o autoritarismo, denunciassem desigualdades sociais ou expusessem tensões entre tradição e modernização acelerada. A Revolução não inaugura a censura, mas a reconfigura profundamente, incorporando fundamentos teológicos ao aparato estatal e redefinindo os critérios de aceitabilidade estética e moral. A partir desse momento, o cinema passa a ser regulado não apenas como instrumento ideológico do Estado, mas como território de disputa simbólica entre interpretação religiosa, autoridade política e experiência cotidiana.

A persistência e a eficácia do aparato censor no Oriente Médio não podem ser compreendidas sem considerar a estrutura sociopolítica que articula, de forma indis-

sociável, religião, Estado e vida pública. Em grande parte das sociedades islâmicas, a noção ocidental de laicidade não se estabelece plenamente. Os princípios da Sharia, ou interpretações morais derivadas do Alcorão, informam tanto as normas jurídicas quanto os códigos culturais e sociais. Na Península Arábica, em regimes como o da Arábia Saudita, o cinema sequer pôde emergir plenamente durante décadas. Líderes receavam que interferisse na vida religiosa pública e privada, levando a um apagão cultural.

Nesse contexto, o cinema deixa de ser percebido como um objeto estritamente artístico e passa a operar como extensão do espaço público. A intervenção estatal sobre a produção audiovisual é frequentemente legitimada como um gesto de proteção da Ummah, isto é, da comunidade moral e religiosa. Assim, o controle não se apresenta apenas como coerção política, mas como salvaguarda da ordem social.

A censura estrutura-se, tradicionalmente, em torno de uma tríade de tabus: religião, política e sexualidade. A proibição de representações de figuras sagradas, a proteção da imagem de líderes políticos e a repressão a manifestações de desejo, afeto ou dissidência de gênero constituem limites ampla-

mente internalizados. Essa internalização produz um regime de autocensura, no qual cineastas incorporam previamente os filtros normativos ao processo criativo, moldando narrativas que já nascem condicionadas pela expectativa da interdição.

Paradoxalmente, essa cultura da censura não resulta apenas em empobrecimento expressivo, mas em uma sofisticada economia simbólica baseada na elipse, na sugestão e na metáfora. Diante de um aparato censor altamente estruturado, cineastas iranianos desenvolveram estratégias narrativas e formais que operam no campo da linguagem indireta, frequentemente descritas como linguagem esópica. Nesse regime estético, a crítica ao poder não se formula de maneira explícita, mas se insinua por meio de estruturas narrativas, escolhas espaciais e dispositivos simbólicos.

Abbas Kiarostami ocupa posição central nesse processo. Sua obra exemplifica uma estética da restrição, na qual o não-dito adquire densidade política. O uso recorrente de protagonistas infantis permite a formulação de questionamentos éticos e sociais sob o véu da inocência, contornando restrições relativas à sexualidade e à crítica institucional. O automóvel, por sua vez, surge como espaço



diegético liminar: um território móvel e semi-privado que autoriza confissões, diálogos e tensões interditas no espaço público.

As paisagens e caminhos sinuosos que atravessam sua filmografia operam como metáforas da busca existencial e da instabilidade política, deslocando o conflito do plano explícito para o simbólico. Essa lógica será radicalizada por Jafar Panahi, cuja obra transita do simbolismo para a metalinguagem, especialmente após sua proibição oficial de filmar. Em filmes como *Isto Não é um Filme* e *Táxi Teerã*, a própria condição de interditado torna-se matéria fílmica. A câmera clandestina, o celular e a precariedade técnica deixam de ser limitações e passam a operar como signos de resistência.

Essa virada metalinguística na obra de Panahi não deve ser compreendida apenas como resposta contingencial à proibição estatal, mas como uma reconfiguração do próprio estatuto do cinema enquanto prática social. Ao filmar sob interdição, Panahi desloca o foco do produto cinematográfico para o processo de filmagem em si, expondo as condições materiais e políticas que atravessam o ato de criar imagens. O cinema deixa de ser apenas representação do mundo social e passa a funcionar como evidência

direta da coerção estatal, transformando-se em documento performativo da censura.

Nesse sentido, a precariedade técnica não opera como déficit estético, mas como estratégia discursiva. A ausência de equipe formal, a instabilidade do enquadramento e a utilização de dispositivos móveis produzem uma estética deliberadamente anti-institucional, que se opõe à lógica industrial e ao controle burocrático do audiovisual. Essa estética da limitação reconfigura o espaço diegético, tornando-o instável, fragmentado e permeado por interrupções que espelham a própria experiência de viver sob vigilância permanente.

Além disso, a autorreferencialidade presente nesses filmes tensiona as fronteiras entre ficção, documentário e testemunho. Ao registrar o cotidiano, conversas banais e deslocamentos urbanos, Panahi constrói um cinema que se ancora no ordinário como espaço político privilegiado. O banal, nesse contexto, não é neutro, mas carregado de significado, pois revela os mecanismos sutis de controle que operam fora dos grandes eventos históricos e se infiltram na vida diária. A cidade, o carro e o apartamento convertem-se em microterritórios de disputa simbólica.

Essa operação formal também redefine a relação entre espectador e obra. Ao explicitar as condições de produção e os riscos envolvidos no ato de filmar, o cineasta convoca o público a uma posição ética ativa, rompendo com a passividade tradicional da recepção cinematográfica. O espectador não é apenas convidado a interpretar a narrativa, mas a reconhecer o filme como resultado de uma negociação contínua com o poder, o que amplia sua dimensão política para além do conteúdo representado.

Por fim, a radicalização da metalinguagem no cinema iraniano contemporâneo indica um deslocamento fundamental na lógica da censura. Ao invés de silenciar completamente a produção audiovisual, o aparato censor contribui, paradoxalmente, para a emergência de um cinema que tematiza sua própria impossibilidade. Nesse regime estético, a proibição deixa de ser um limite externo e passa a integrar a forma do filme, revelando como a coerção estatal, longe de eliminar o gesto criativo, reconfigura seus modos de existência e circulação.

É nesse horizonte que *A Separação* (2011), de Asghar Farhadi, se configura como um estudo exemplar da reconfiguração da censura em narrativa. O filme não

confronta diretamente o aparato político-religioso iraniano, mas o incorpora de maneira orgânica à sua estrutura dramática. Desde a cena inicial, ambientada em um tribunal, o Estado surge como mediador coercitivo das relações privadas.

O silêncio de Simin diante da autoridade jurídica não constitui lacuna narrativa, mas gesto estético deliberado. Ao evitar a explicitação das razões que motivam seu desejo de deixar o país, Farhadi desloca a crítica para o campo da sugestão, preservando a ambiguidade necessária à circulação do filme. A representação feminina, mediada por enquadramentos fragmentados e posições espaciais subordinadas, evidencia a presença constante de instituições patriarcais e religiosas.

O desfecho do filme, ao deslocar o conflito para a crise da masculinidade e da honra, desmonta a expectativa de resolução moral e expõe a violência latente de uma identidade masculina estruturada pela autoridade e pelo controle. Trata-se de uma crítica estrutural que se mantém dentro das margens estreitas permitidas pela censura, convertendo restrição em potência estética.

Esse deslocamento do conflito para o campo da masculinidade permite compreen-

der *A Separação* como um estudo sobre a fragilidade das hierarquias patriarcais quando confrontadas com dilemas éticos que escapam à lógica da honra. Farhadi expõe como a autoridade masculina, sustentada socialmente por dispositivos jurídicos, religiosos e simbólicos, revela-se incapaz de oferecer respostas satisfatórias diante da complexidade moral da vida cotidiana. O colapso dessa autoridade não ocorre por meio de uma denúncia direta, mas pela acumulação de pequenas falhas, hesitações e contradições que corroem sua legitimidade interna.

A construção narrativa do filme opera, assim, por meio de uma ambiguidade estrutural cuidadosamente calculada. Não há personagens plenamente inocentes ou culpados, e essa indeterminação ética impede qualquer leitura maniqueísta que pudesse ser facilmente assimilada ou neutralizada pelo aparato censor. Ao recusar a polarização moral, Farhadi desloca o julgamento para o espectador, produzindo um espaço interpretativo aberto no qual a crítica social emerge de forma difusa, porém persistente. Trata-se de uma estratégia narrativa que transforma a incerteza em ferramenta política.

Esse regime de ambiguidade também se manifesta na organização do espaço die-

gético. Ambientes domésticos, tribunais, escolas e espaços de trabalho são filmados como extensões uns dos outros, dissolvendo a fronteira entre o público e o privado. Essa continuidade espacial evidencia como o controle institucional atravessa a vida íntima, regulando comportamentos, discursos e decisões pessoais. O espaço doméstico, longe de ser um refúgio, aparece contaminado pelas mesmas lógicas normativas que estruturam o Estado e a religião.

Do ponto de vista formal, a mise-en-scène privilegia enquadramentos fechados, movimentos de câmera discretos e uma montagem que enfatiza a duração e o tempo morto. Esses elementos produzem uma sensação constante de vigilância e claustrofobia, reforçando a ideia de que os personagens estão sempre submetidos a um olhar regulador, ainda que invisível. A ausência de trilha sonora estratégica contribui para esse efeito, retirando qualquer mediação emocional que pudesse suavizar a experiência do conflito.

A centralidade da palavra — depoimentos, acusações, promessas e juramentos — revela outro aspecto crucial da crítica de Farhadi: a instabilidade da linguagem como instrumento de verdade em um sistema moral rigidamente normatizado. No filme, a pa-

lavra falha, contradiz-se e é constantemente reavaliada, não apenas por sua veracidade factual, mas por suas implicações morais e religiosas. O juramento, em particular, surge como um dispositivo de poder que mobiliza o sagrado para sustentar decisões jurídicas, evidenciando a fusão entre fé e coerção institucional.

Nesse sentido, *A Separação* não apenas representa a censura como um limite externo à criação cinematográfica, mas a incorpora como princípio organizador da narrativa. O filme demonstra como a censura molda não apenas o que pode ser dito, mas também as formas pelas quais os conflitos são encenados, resolvidos ou mantidos em suspensão. Ao transformar restrições em estrutura, Farhadi insere sua obra em uma tradição de cinema que não apenas sobrevive à censura, mas a reinscreve criticamente no próprio tecido do discurso fílmico.

No contexto contemporâneo, a censura enfrenta desafios impostos pela miniaturização tecnológica e pela circulação transnacional das imagens. A produção clandestina, com equipes reduzidas e câmeras digitais leves, redefine as possibilidades de intervenção estética e política. O caso de Jafar Panahi é paradigmático. *Foi Apenas um*

Acidente (2025), vencedor da Palma de Ouro em Cannes, sintetiza a chamada “estética da restrição”.

Embora filmado clandestinamente no Irã, o longa dependeu de coproduções europeias para sua finalização e circulação, evidenciando o papel dos festivais internacionais como redes de proteção simbólica e material. Esses espaços funcionam como instâncias de legitimação que garantem visibilidade global e, paradoxalmente, ampliam a vulnerabilidade dos cineastas em seus países de origem. A circulação via plataformas digitais, streaming internacional e redes criptografadas cria um novo espaço audiovisual, no qual a censura estatal encontra dificuldades crescentes de controle total, ainda que mantenha sua capacidade de punição direta sobre os corpos dos realizadores.

Esse novo ecossistema audiovisual não implica, contudo, o enfraquecimento do poder estatal, mas sua reconfiguração. A censura contemporânea desloca-se progressivamente do controle absoluto da circulação das imagens para a gestão seletiva dos corpos e das trajetórias individuais dos cineastas. Se o fluxo digital torna-se mais difícil de conter, o Estado intensifica mecanismos de coerção física, jurídica e simbólica, como



prisões preventivas, interdições profissionais e vigilância permanente. Dessa forma, o aparato censor passa a operar menos como bloqueio total da obra e mais como estratégia de intimidação exemplar, produzindo um efeito disciplinador que ultrapassa o indivíduo diretamente punido e se estende ao campo cultural como um todo.

Paralelamente, observa-se a consolidação de uma geopolítica dos festivais internacionais como instância fundamental de mediação entre o cinema médio-oriental e o sistema global de legitimidade cultural. Eventos como Cannes, Berlim e Veneza funcionam não apenas como vitrines estéticas, mas como espaços de proteção simbólica, nos quais obras produzidas sob regimes autoritários adquirem reconhecimento institucional e valor político. No entanto, essa visibilidade internacional é ambígua: ao mesmo tempo em que garante circulação, financiamento e prestígio, ela intensifica a exposição dos realizadores perante seus Estados nacionais, frequentemente convertendo o sucesso externo em fator de suspeição interna.

Nesse cenário, o cinema iraniano contemporâneo passa a existir em um estado de liminaridade permanente, situado entre o dentro e o fora, entre a presença física no

território nacional e a circulação simbólica transnacional. O cineasta torna-se uma figura fronteiriça, cuja prática artística se desenvolve sob constante negociação entre pertencimento cultural e exílio forçado ou emocional. Essa condição não apenas redefine os modos de produção audiovisual, mas também reconfigura o próprio estatuto político da imagem cinematográfica, que deixa de ser apenas representação para se afirmar como gesto de insubordinação ontológica diante de um sistema que busca controlar, simultaneamente, o visível, o dizível e o imaginável.

Dessa forma, a censura no cinema do Oriente Médio não pode ser compreendida como um simples mecanismo jurídico-administrativo. Trata-se de um organismo dinâmico, profundamente enraizado nas estruturas de poder político, nas ortodoxias religiosas e nos pactos sociais que sustentam regimes autoritários. Opera como um parasitismo sofisticado, no qual a política se infiltra na cultura, domesticando a imaginação e delimitando os horizontes do possível e do pensável.

Esse processo de domesticação simbólica não se limita à supressão de conteúdos explícitos, mas atua de maneira mais profunda sobre a própria forma cinematográfica. A censura, ao impor limites recorrentes, passa

a reorganizar a gramática do cinema produzido na região, incidindo sobre o ritmo narrativo, a composição do espaço diegético e a construção das personagens. O que emerge não é apenas um cinema “vigiado”, mas um cinema estruturalmente moldado pela antecipação da interdição, no qual a elipse, a ambiguidade e o silêncio deixam de ser escolhas ocasionais e se consolidam como princípios estéticos recorrentes.

Paradoxalmente, essa coerção contínua contribui para a constituição de um repertório formal singular, no qual a restrição opera como força produtiva. A impossibilidade de representação direta conduz à elaboração de uma linguagem cinematográfica altamente codificada, capaz de comunicar dissenso político, conflitos de gênero e fraturas sociais por meio de metáforas visuais, deslocamentos narrativos e construções simbólicas complexas. Nesse sentido, o cinema iraniano contemporâneo exemplifica como regimes de controle podem, involuntariamente, estimular formas refinadas de invenção estética, ainda que a um custo humano e político elevado.

Essa gramática estética codificada não emerge de maneira espontânea, mas resulta de um aprendizado histórico coletivo, transmitido entre gerações de cineastas que

operam sob vigilância contínua. O aparato censor, ao estabelecer fronteiras rígidas do representável, força a consolidação de um campo simbólico no qual o espectador é convocado a exercer um papel ativo na produção de sentido. A leitura do filme passa a depender menos da explicitação narrativa e mais da decodificação de gestos, silêncios, enquadramentos e ausências, transformando a experiência cinematográfica em um exercício hermenêutico compartilhado.

Nesse contexto, a elipse narrativa assume função central. Aquilo que não é mostrado — seja um ato de violência, um desejo interdito ou uma crítica institucional — adquire densidade política precisamente por sua ausência. O não-dito opera como índice da coerção estatal, inscrevendo a censura não apenas como limite externo à obra, mas como força imanente à sua estrutura formal. A ausência torna-se, assim, um marcador daquilo que não pode ser nomeado, mas que permanece inteligível para um público socialmente situado.

A centralidade do espaço diegético como dispositivo de controle simbólico também se torna evidente. Ambientes domésticos, tribunais, veículos e espaços semi-pri-vados são frequentemente utilizados como



microcosmos das relações de poder mais amplas. Esses espaços funcionam como zonas de negociação entre o privado e o público, nas quais os personagens performam estratégias de sobrevivência social diante da vigilância institucional. O cinema iraniano, ao explorar essas espacialidades restritas, revela como o poder estatal se infiltra nas dinâmicas mais íntimas da vida cotidiana.

Outro elemento recorrente nessa estética da restrição é a fragmentação da autoridade narrativa. Ao evitar narradores oniscientes ou resoluções morais claras, muitos filmes iranianos contemporâneos optam por estruturas narrativas ambíguas, nas quais a verdade permanece instável e disputada. Essa instabilidade reflete não apenas uma escolha estética, mas uma resposta direta a um contexto político no qual a produção de verdades oficiais é monopolizada pelo Estado. A ambiguidade narrativa, nesse sentido, opera como forma de resistência epistemológica.

Além disso, a recorrente tematização da ética individual em detrimento da denúncia política explícita constitui uma estratégia de deslocamento discursivo. Ao concentrar-se em dilemas morais, responsabilidades subjetivas e conflitos interpessoais, o cinema

iraniano consegue expor as contradições estruturais da sociedade sem recorrer a acusações diretas. Esse deslocamento permite que questões como patriarcado, autoritarismo e desigualdade sejam abordadas de maneira indireta, preservando a circulação da obra dentro e fora do país.

Por fim, é fundamental compreender que essa sofisticação formal não deve ser romantizada como um efeito desejável da censura. Embora a coerção tenha estimulado soluções estéticas inovadoras, ela também impôs limites severos à liberdade criativa e produziu impactos profundos sobre os corpos e trajetórias dos cineastas. A estética da restrição é, portanto, simultaneamente um testemunho da inventividade humana e uma evidência das violências estruturais que moldam a produção cultural em contextos autoritários. Reconhecer essa ambivalência é essencial para uma análise crítica que não confunda resistência estética com normalização da repressão.

Por fim, ao analisar essas dinâmicas, torna-se evidente que a censura no cinema do Oriente Médio não deve ser pensada apenas como obstáculo à liberdade de expressão, mas como um dispositivo que reconfigura permanentemente as relações entre criação



artística, poder estatal e recepção pública. O cinema produzido sob tais condições não apenas reflete uma realidade repressiva, mas atua como um espaço de negociação simbólica, no qual cineastas elaboram estratégias de sobrevivência estética e política. Assim, cada obra carrega não só um conteúdo narrativo, mas também a marca visível — ainda que cifrada — de um embate contínuo entre imaginação e coerção.

Ainda assim, o cinema médio-oriental persiste como um espaço de resistência, inovação formal e coragem estética. Cada filme realizado sob essas condições adversas constitui, em si, um ato político de elevado valor antropológico e humano, reafirmando o cinema como prática crítica, mesmo, e sobretudo, sob vigilância..

Conclusão

Este artigo teve como objetivo analisar as dinâmicas contemporâneas da censura no cinema iraniano, compreendendo-a não apenas como um mecanismo jurídico-administrativo de repressão, mas como um dispositivo estrutural que incide diretamente sobre a forma fílmica, a organização narrativa e as estratégias estéticas mobilizadas pelos

cineastas. Buscou-se demonstrar que a censura, longe de atuar exclusivamente como força externa e limitadora, integra-se ao próprio processo criativo, moldando regimes de visibilidade, escolhas formais e modos de enunciação cinematográfica. Esse objetivo foi alcançado por meio de uma abordagem histórico-estrutural, combinada à análise estética e narrativa de obras centrais do cinema iraniano, com destaque para *A Separação* (2011), de Asghar Farhadi, e para a filmografia de Abbas Kiarostami e Jafar Panahi.

Ao longo do artigo, evidenciou-se que a censura no Irã se configura como um organismo dinâmico, articulado à formação do Estado moderno, às ortodoxias religiosas e aos pactos sociais que sustentam estruturas patriarcais e autoritárias. A análise demonstrou como cineastas transformam restrições em recursos expressivos por meio da linguagem esópica, da metáfora visual, do silêncio narrativo e da construção de espaços diegéticos liminares. A incorporação dessas estratégias permitiu compreender de que modo o cinema iraniano desenvolveu uma estética singular, na qual a omissão, a ambiguidade e a sugestão não representam falhas narrativas, mas operações políticas sofisticadas de negociação com o poder.



Do ponto de vista teórico, o artigo contribui para os estudos de cinema e para a sociologia da cultura ao propor uma leitura da censura como força produtiva, e não apenas repressiva, ampliando o debate sobre a relação entre poder, estética e criação audiovisual. Ao articular conceitos como “aparato censor”, “estética da restrição” e “linguagem esópica”, o trabalho reforça a necessidade de compreender cinematografias produzidas sob regimes autoritários a partir de seus próprios regimes de visibilidade, evitando categorias analíticas centradas exclusivamente em modelos ocidentais de liberdade de expressão. Além disso, o artigo insere o cinema iraniano em uma discussão mais ampla sobre circulação transnacional das imagens, destacando o papel dos festivais internacionais como dispositivos geopolíticos de legitimação simbólica e proteção parcial desses realizadores.

No plano prático, a pesquisa oferece contribuições relevantes para cineastas, programadores, curadores e pesquisadores do audiovisual. Ao explicitar as estratégias estéticas desenvolvidas em contextos de vigilância, o artigo fornece ferramentas analíticas para a leitura crítica de filmes oriundos de regimes censórios, evitando interpretações

superficiais que confundem ambiguidade com neutralidade política. Para a prática cinematográfica, o estudo evidencia como limitações institucionais podem ser reconfiguradas em escolhas formais conscientes, abrindo caminhos para a reflexão sobre criação audiovisual em contextos de coerção, inclusive fora do Oriente Médio.

Apesar de seus aportes, a pesquisa apresenta limitações que devem ser reconhecidas. A análise concentrou-se predominantemente na cinematografia iraniana reconhecida e legitimada por circuitos internacionais de festivais, o que pode privilegiar obras já adaptadas, consciente ou inconscientemente, a regimes de visibilidade globais. Além disso, o artigo enfatiza a dimensão estética e simbólica da censura, deixando em segundo plano investigações empíricas mais aprofundadas sobre os processos institucionais internos de avaliação, veto e negociação entre cineastas e órgãos estatais, os quais exigiriam acesso direto a documentos e agentes do aparato censor.

Nesse sentido, pesquisas futuras podem ampliar o escopo aqui proposto ao comparar as dinâmicas de censura no Irã com outros contextos do Oriente Médio, como Egito, Arábia Saudita ou Líbano, identificando con-

vergências e especificidades regionais. Estudos empíricos baseados em entrevistas com realizadores, produtores e censores também poderiam aprofundar a compreensão das negociações cotidianas que antecedem a realização dos filmes. Por fim, investigações sobre o impacto das plataformas digitais, das redes criptografadas e das novas formas de circulação audiovisual sobre a eficácia da censura estatal constituem um campo promissor para compreender as transformações atuais do cinema sob regimes autoritários.

Referências

GUGLER, Josef. *Film in the Middle East and North Africa: creative dissidence*. Austin: University of Texas Press, 2011.

SHAFIK, Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: American University in Cairo Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SHAFIK, Viola. *Resistance, Dissidence, Revolution: Documentary Film Esthetics in the Middle East and North Africa*. Milton: Taylor & Francis Group, 2023.





14

**MEMÓRIAS DO CINECLUBE
LUDOVICENSE: TRILHAS
POR RECORTES DO
PASSADO RECENTE E
CONTEMPORANEIDADE**

Monica Rodrigues de FARIAS
Mara Rúbia SANT'ANNA

MEMÓRIAS DO CINECLUBE LUDOVICENSE: TRILHAS POR RECORTES DO PASSADO RECENTE E CONTEMPORANEIDADE

Monica Rodrigues de FARIAS¹
Mara Rúbia SANT'ANNA²

*“Toda pessoa tem direito a receber todas as
informações e comunicações audiovisuais...”*

CARTA DOS DIREITOS AO PÚBLICO, 1987.

Introdução

O presente estudo deriva de uma pesquisa de doutorado em andamento, que investiga o cineclubismo como possibilidade na escola pública como alternativa viável para a inserção da alfabetização audiovisual de forma curricular na escola básica, tomando como referência experiências cineclubistas desenvolvidas em São Luís do Maranhão,

com destaque para os projetos Cineclube Murilo Santos e Cineclube na Escola.

Apresenta-se parte do levantamento bibliográfico e de entrevistas semiestruturadas realizadas pela pesquisadora junto a alguns personagens da cena audiovisual ludovicense. Esses dados são vistos como de extrema relevância para o entendimento da gênese produtiva do cinema maranhense atual e para uma cartografia em construção pelo viés histórico para o pensamento crítico propositivo contemporâneo de elaborações educativas com base no cineclube na escola.

O cineclubismo, por sua vez, configura-se historicamente como um movimento cultural e educativo voltado à democratização do acesso ao cinema e à formação crítica do público espectador. Desde suas origens no início do século XX, como apontam Macedo (2010) e Perez (2015), os cineclubes configuram-se como territórios alternativos de fruição, debate e formação cultural, sustentados pela autonomia, pelo engajamento coletivo e pela mediação crítica das obras exibidas. Nesse sentido, o cineclubismo se estabelece como um dispositivo de mediação cultural capaz de promover processos formativos que articulam estética, ética e cidadania na escola.

1 Doutoranda em Artes Visuais. E-mail: E-mail: rodrigues-defarias.monica@gmail.com. Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC.

2 Professora Doutora. E-mail: sant.anna.udesc@gmail.com. Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC.



No contexto contemporâneo, marcado pela centralidade das imagens e das tecnologias audiovisuais na vida cotidiana, torna-se cada vez mais evidente a necessidade de a escola dialogar com a linguagem audiovisual. Crianças e jovens estão imersos em fluxos constantes de imagens e vídeos em narrativas sobretudo mediadas por dispositivos digitais móveis. Entretanto, essa intensa exposição não se traduz, necessariamente, em compreensão crítica ou em apropriação consciente de todas as variantes presentes nas imagens. Tal cenário evidencia a urgência de práticas educativas que promovam não apenas a alfabetização tradicional, mas também a alfabetização audiovisual, entendido como a capacidade de ler, interpretar, analisar e produzir sentidos por meio das imagens em movimento.

Apesar de avanços legais, como a promulgação da Lei nº 13.006/2014 (Brasil, 2014), que estabelece a obrigatoriedade da exibição de obras audiovisuais brasileiras nas escolas de educação básica, observa-se que a efetivação dessa política ainda ocorre de forma incipiente e, muitas vezes, desarticulada de propostas pedagógicas consistentes. A simples exibição de filmes, sem mediação adequada, pouco contribui para processos

formativos significativos. Torna-se necessário, portanto, pensar estratégias que integrem o audiovisual ao currículo escolar de maneira sistemática, contextualizada e crítica.

Nessa conjuntura, o cineclubismo apresenta-se como uma possibilidade pedagógica potente, especialmente quando inserido no espaço escolar de forma curricular. Ao articular exibição, debate, mediação e produção audiovisual, o cineclubismo na escola amplia as formas de ensinar e aprender, favorecendo o protagonismo estudantil, o trabalho coletivo e a valorização das culturas locais. Além disso, o cineclubismo dialoga com princípios contemporâneos da educação, como a interdisciplinaridade, a formação integral e a construção de aprendizagens significativas.

Este artigo tem como objetivo analisar o cineclubismo como estratégia educativa no contexto da escola pública, a partir de uma abordagem cartográfica que articula memória, história e experiência.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa fundamenta-se na cartografia como método de investigação qualitativa, compreendendo o conhecimento como processo em movimento, construído a partir da experiência, da escuta e da implicação no campo. Ao acompanhar os percursos cineclubistas,



busca-se compreender de que modo essas práticas contribuem para a formação audiovisual, para a construção de pensamento crítico e para a ampliação dos horizontes culturais dos estudantes da escola pública.

O nascimento do cineclubismo e fundamentos

O cinema é considerado a sétima arte, quando surge no final do século XIX, com a inauguração da sessão oficial no Salão Gran Café de Paris de 1895. Com a intenção de ser apenas uma novidade e curiosidade tecnológica apresentada pelos *Irmão Lumière* à sociedade parisiense, a invenção do Cinematógrafo foi tomando caminhos próprios e se tornando suporte para uma nova linguagem dentro do sistema das artes. Com isso, surge o teórico de cinema Raciotto Canudo, que se faz pioneiro:

(...) crítico e defensor do cinema desde seus primeiros tempos, fundou em 1921, o cineclub da França, o Cineclub dos Amigos (CASA). Em 1920, havia sido criado por Louis Delluc o cineclub, que foi tido como o ‘primeiro’ clube de cinema por muitos anos. Hoje, porém, admite-se o Cinéma du Peuple (Cinema do Povo) como, de fato, o próprio cineclub (Brasil, 2024, p. 2).

O cineclubismo surge no início do século XX, associado aos primeiros movimentos de reflexão crítica sobre o cinema. Na França, iniciativas como o Cinéma du Peuple e os cineclubes organizados por Louis Delluc e Ricciotto Canudo marcaram a constituição desses espaços como locais de encontro, debate e formação cultural (Brasil, 2024). Desde então, os cineclubes passaram a se caracterizar como ambientes de democratização do acesso ao cinema e de fortalecimento do pensamento crítico.

A Carta dos Direitos ao Público, aprovada em 1987 pela Federação Internacional de Cineclubes (FICC), consolida princípios fundamentais do cineclubismo ao afirmar o direito à arte, ao enriquecimento cultural e à comunicação como direitos inalienáveis. Tal documento fundamenta a compreensão do cineclub como espaço de formação cidadã e transformação social, perspectiva que dialoga diretamente com o campo educacional.

No Brasil, o cineclubismo tem suas origens no século XX. “O primeiro cineclub brasileiro foi o Chaplin Club, que manteve sua programação regular de 1928 a 1931, no Rio de Janeiro” (Brasil, 2024, p. 6). Na década de 70 os cineclubes são “espaços de resistência e expressão cultural” (Idem, p. 6). Essas



experiências contribuíram para a formação de públicos críticos e para o fortalecimento da produção audiovisual nacional. Autores como Bernardet (1980) e Magalhães (2014) destacam que o cineclubismo brasileiro assumiu um papel político e cultural relevante, sobretudo em contextos de censura e restrição de acesso às produções audiovisuais.

Magalhães (2014) define os cineclubes como verdadeiras “barricadas em torno do cinema”, ao resistirem à lógica mercadológica dominante e preservarem o cinema como experiência estética e política. Essa compreensão reforça o caráter formativo do cineclubismo, especialmente em contextos periféricos ou afastados dos grandes circuitos exibidores.

Os cineclubes logo irão se evidenciar como espaços de “democratização, de formação e de pensamento crítico sobre o audiovisual” (Brasil, 2024, p. 6). Mais do que locais de exibição, configuram-se como ambientes de encontro, debate e mediação cultural, nos quais o espectador é convidado a assumir uma postura ativa diante das obras. Conforme destacado em documentos e estudos contemporâneos, o cineclubismo mantém como princípio a valorização da experiência coletiva e reflexiva, o que o di-

ferencia das formas comerciais de consumo cinematográfico.

Com base na análise de Lima Silva (2014), o cineclubismo estrutura-se como um campo de disputas simbólicas, no qual diferentes agentes atuam na construção de sentidos sobre o cinema, sua circulação e seus modos de fruição.

O cineclubismo em São Luís

Toda área de conhecimento humano tem uma história. Conhecer essa história é alicerce para buscar os desdobramentos até o tempo presente. Seguindo essa tese, a pesquisa buscou em fontes bibliográficas e documentais e entrevistas, mapear também na cartografia territorial local ludovicense, as suas histórias e memórias a partir de pioneiros do cineclubismo na cidade São Luís. Mário Cella foi figura motriz no Departamento de Arte e Cultura da Universidade Federal do Maranhão na década de 70. A época, 1973, era ainda da Coordenação de Extensão e Atividades Comunitárias (CEAC). De sua sensibilidade para as artes e juventudes, surgirá o Cineclube Universitário, uma das suas grandes paixões oriundas de sua pátria, a Itália, como ele mesmo afirma no livro Guar-



necendo Memórias “como todo adolescente italiano do pós-guerra gostava bastante de cinema” (Moreira Neto, 2017, p. 255).

Já em São Luís, relata suas experiências com o cineclube:

“(…) entre 1970/1971, fui convidado a participar de duas tentativas de criação de cineclubes. Nunca soube se antes tinha havido algum Cineclube. O primeiro, no Cine Éden, onde, além dos senhores Bernado Tajra e José Frazão, algumas vezes aparecia também Bandeira Tribuzi, dr. Heraldo Guimarães, Bernardo Almeida, pequenos empresários e livres profissionais”(Moreira Neto, 2017, p. 256).

Também menciona a migração do Cineclube do Cine Éden para outro na então “recém-criada Faculdade de Engenharia do Estado, instalado em prédio próxima a atual ponte Bandeira Tribuzi e da Sede da CAEMA. Ambos tiveram vida curta (Idem, p. 256).

Na cidade de São Luís, o cineclubismo assumiu papel estratégico na constituição de uma cultura audiovisual local, conforme evidenciam as pesquisas de registros históricos analisados por Moreira Neto (2022).

A atuação do “Cineclube Universitário”, que posteriormente recebeu o nome de “Uirá” impulsionou não apenas a formação

de espectadores críticos, mas também o surgimento de realizadores e movimentos cinematográficos, como o Superoitismo e a consolidação do Festival Guarnicê de Cinema.

Sobre o funcionamento do Cineclube Universitário, idealizado pelo Mário Cella, segue dados da entrevista realizada em 20 de julho de 2024, captação em vídeo e áudio para o documentário Café com Cinema a mesa “Os Pioneiros”:

Fizemos um cineclube e fazíamos projeções lá, no pequeno cinema que tinha na Faculdade de Farmácia, ali na frente da Igreja São João (...) e foram duas pessoas. (...) depois vimos que não adiantava fazer o cineclube, é que as pessoas que chegavam pra fazer o cineclube, queriam ir produzir, não era ver filme (...) (Cella, entrevista concedida a Farias, 2024).

Mário Cella discorre sobre a sua percepção de que os jovens queriam produzir audiovisual, que a visão tradicional de cineclube tradicional de Verona (sua terra natal) não vingara entre esses jovens frequentadores do Cineclube universitário. Na entrevista a Farias (2024) como solução, ele propõe em reunião com a direção universitária, “comprar uma máquina e entregar nas mãos deles”. Observa-se a atenção desse agente cultural com os anseios da geração 1970, a



qual ele tem importância impulsionadora inquestionável. Murilo Santos, que já era integrante do Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, foi convidado por Mário Cella para fazer parte do Cineclubes Universitário, como complementa Cella na entrevista: “é assim, vamos fazer esse filme, porque ganhando o prêmio, é uma demonstração que o Cineclubes está produzindo alguma coisa (...)” (Cella, entrevista concedida a Farias, 2024).

“Os Pregoeiros de São Luís” (Dir. Murilo Santos, 1975) foi o primeiro documentário maranhense premiado no Festival Nacional de Cinema de Aracajú – FENACA, em primeiro lugar. A mudança do nome vem depois dessa primeira vitória do Cineclubes Universitário, como acrescenta em entrevista a Farias, Euclides Moreira Neto (2024):

“ (...) O cineclubes também não tinha nome, era só Cineclubes Universitário, depois que virou Cineclubes Uirá, uma homenagem ao filme ‘Uirá, um índio a procura de Deus’, como sugestão de Fernando Duarte”.³ (Moreira Neto, entrevista concedida a Farias, 2024).

3 Fernando Duarte veio a convite para ministrar um curso “Visão Técnica do Cinema” para os cineclubistas do Cineclubes Universitário, a convite de Mário Cella, em 1976. Fonte: Guarnecendo Memórias, 2021, p. 231.

Com essas falas, temos uma visão da importância do advento cineclubista na formação da primeira geração de realizadores audiovisuais da cidade São Luís, inclusive com o movimento que viria logo depois, conhecido como superoitismo e a Primeira Jornada Maranhense de Super 8, que posteriormente mudou de nomenclatura para Festival Guarnicê de Cinema.

Novos movimentos cineclubistas surgiram depois destes primeiros movimentos mencionados até aqui e estão sendo mapeados pela pesquisa e serão apresentados futuramente. O propósito é entender no momento, a importância do cineclubismo na formação audiovisual não formal e suas singularidades, de acordo com seus agentes autores. Essas serão bases importantes para o estudo e a construção de um pensamento voltado para o cineclubismo dentro da educação formal.

O cineclubismo e a educação

O ano de 1987 foi um marco pela aprovação da Carta dos Direitos ao Público, após o Congresso da Federação Internacional de Cineclubes – FICC⁴, realizado em Tabor –

4 Fonte: <https://blogs.utopia.org.br/direitosdopublico/apresentacao/leitura-carta/>. Acesso em: 28 de jun. de 2025.

República Tcheca, que entre muitas afirmações, extrai-se uma para ilustrar o teor deste documento: “O direito à arte, ao enriquecimento cultural e a capacidade de comunicação, fontes de toda transformação cultural e social, são direitos inalienáveis”. Essa fala fundamenta todo o propósito desta pesquisa que ambiciona ampliar o espaço do audiovisual na escola básica, visto que, apesar da Lei 13.006/2014, que acrescentou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9.394/1996 “(...) obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica”⁵. Observamos que 11 anos se passaram desde a data de publicação da Lei, ainda no governo Dilma Rousseff, e a regulamentação da mesma ainda não aconteceu.

O pensamento movente desta pesquisa cartográfica é garantir a abertura do espaço para o audiovisual não só nacional, mas também local no currículo escolar. Não só exibição, mas análise, discussões e até mesmo, produções audiovisuais pelos educandos. Esse é um desafio, visto que a linguagem artística vem sendo cada vez mais suprimida pelas outras Áreas de Conhecimento que compõem a estrutura curricular. Em

contraponto, ninguém das esferas de planejamento e gerenciamento educacional ignora a importância da linguagem midiática na contemporaneidade. O audiovisual está imerso nessa esfera imagética tecnológica. É importante para a educação voltada às necessidades da sociedade do século XXI, não só a alfabetização, mas a alfabetização audiovisual de fato, e a partir da educação formal da escola básica.

A relação entre cineclubismo e educação insere-se no debate mais amplo sobre mediação cultural e formação estética na escola. Martins e Picosque (2012) destacam que a mediação cultural possibilita ao sujeito ampliar suas formas de perceber, sentir e interpretar o mundo, aspecto central para a educação artística e audiovisual. O cineclubismo, nesse contexto, opera como dispositivo mediador entre obra, espectador e realidade social.

O cineclubismo, enquanto estratégia de contribuição para a educação básica no âmbito curricular, constitui o objeto de estudo desta pesquisa. Não se reivindica o ineditismo do tema; entretanto, o diferencial do trabalho reside na análise do cineclubismo inserido na escola como prática curricular estruturada, perspectiva que a tese se propõe a investigar e validar.

5 Fonte: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm. Acesso em: 25 de jun. 2025.



A cartilha Cinema Perto de Todos, cineclubes em todo lugar! afirma que “... o cineclube é um espaço de formação do senso crítico, de discussões sobre obras audiovisuais, cultura cinematográfica e que pode resultar em discussões mais amplas e temas transversais.” (Brasil, 2024, p. 4, grifo nosso).

A experiência estética proporcionada pelo cinema mobiliza dimensões sensoriais, cognitivas e afetivas, conforme aponta Merleau-Ponty (1999), ao compreender a percepção como experiência encarnada. Assim, a fruição cinematográfica, quando acompanhada de mediação crítica, contribui para processos educativos mais significativos, deslocando o estudante da posição passiva para uma postura reflexiva e participativa.

Em uma sociedade marcada pela centralidade das imagens e das mídias digitais, a escola é desafiada a ir além da alfabetização tradicional, incorporando práticas que promovam a alfabetização audiovisual. O cinema possui um potencial educativo significativo, desde que mediado de forma crítica e intencional.

Dentro da perspectiva contemporânea da educação do Novo Ensino Médio, existem

os Itinerários Formativos⁶, que são “conjunto de situações e atividades educativas que os estudantes podem escolher conforme seu interesse, para aprofundar e ampliar aprendizagens em uma ou mais Áreas de Conhecimento”. (Brasil, 2021, p. 1).

No viés dos Itinerários Formativos, existe um currículo diversificado, designado como “Disciplina Eletiva”. Foi exatamente com as “Eletivas” que o projeto foi idealizado pela pesquisadora como parte das ações educativas da Escola de Cinema – IEMA, realizado em três Centros Educa Mais (CEM) no ano de 2024, com o título: “Cineclubes na Escola”. Foram ações cineclubistas dentro do cronograma da educação formal da escola básica, como parte da pesquisa/tese “O cinema/audiovisual maranhense na escola pública: uma cartografia cineclubista para o cinema/educação,” que afirma essa possibilidade dentro do espaço formal escolar.

Os resultados das observações e formulários de entrevistas aplicados aos alunos cineclubistas, as formadoras/mediadoras e professores das Eletivas que acompanharam

6 Coerente com as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (DCNEM), atualizadas pelo Conselho Nacional de Educação (CNE) em novembro de 2018. BRASIL. Ministério da Educação. Referenciais curriculares para a elaboração de itinerários formativos. Brasília: MEC, 2021.



o projeto, são materialidade para o desdobramento deste pensamento em maturação, para uma educação audiovisual significativa na escola básica.

É importante mencionar que essa proposta atual foi um aperfeiçoamento de outra experiência piloto com ações educativas cineclubistas na escola. O projeto “Cineclube Murilo Santos”⁷, que foi desenvolvido no CEM Domingos Vieira Filho, em 2021. A aplicação dos pressupostos arte/educativos da Abordagem Triangular (Barbosa, 2012), a leitura de imagem, a contextualização e o fazer artístico foram conduzidos por uma equipe de formadores egressos da Escola de Cinema, que possuíam conhecimentos técnicos e estéticos sobre o audiovisual, executaram-se as práticas cineclubistas⁸.

7 Um projeto desenvolvido a partir do fomento do edital “Com Ciência Cultural” nº 008/18, pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA).

8 “Cineclube Murilo Santos: conhecendo, experimentando, criando e difundindo o audiovisual com uso das TICS”. Artigo voltado integralmente a essa outra experiência cineclubista da autora, publicado pelo Anais do XXXI Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil (CONFAEB). Juiz de Fora (MG) UFJF, 2022. Disponível em: www.even3.com.br/anais/confaeb2022.

Materiais e métodos

Os procedimentos de produção dos dados articularam múltiplas fontes de forma complementar, incluindo levantamento bibliográfico sobre cineclubismo, cinema e educação; análise documental de cartilhas, legislações educacionais e projetos pedagógicos; entrevistas semiestruturadas, realizadas de forma presencial e online, com agentes do campo audiovisual e cineclubista local; além de registros provenientes da memória oral de personagens históricos do cineclubismo maranhense.

Adota-se a cartografia como método de investigação, conforme a proposta de Kastrup, Passos e Escóssia (2009), que compreende a pesquisa como um processo em movimento. Nessa perspectiva, o conhecimento não é previamente dado, mas produzido a partir do acompanhamento dos percursos, das relações e dos afetos que emergem no território investigado. Diferentemente de abordagens metodológicas tradicionais, a cartografia não busca representar uma realidade fixa, mas acompanhar os processos de constituição das práticas educativas e culturais em sua dinamicidade. A escolha desse método justifica-se pela natureza do objeto de estudo, o cineclubismo, compreendido

como prática cultural e educativa atravessada por dimensões históricas, estéticas, políticas e subjetivas. Para Guattari e Rolnik (2005), os processos culturais produzem modos de subjetivação, e a cartografia permite mapear essas produções sem dissociá-las de seus contextos sociais e institucionais. Parte significativa do material empírico foi produzida durante o processo de idealização e realização de um documentário audiovisual⁹, que também se constituiu como dispositivo de pesquisa. As informações mobilizadas derivam, em grande medida, de uma pesquisa de memória oral realizada por meio de entrevistas semiestruturadas com personagens pioneiros da cena artística audiovisual de São Luís do Maranhão, bem como com agentes culturais que, no tempo presente, fomentam a prática cineclubista.

O diário de campo foi adotado como instrumento central de acompanhamento cartográfico, conforme orientam Kastrup, Passos e Escóssia (2009). Nele foram registrados acontecimentos, impressões, falas, deslocamentos e afetos percebidos ao longo das atividades cineclubistas. Mais do que um recurso descritivo, o diário funcionou como

espaço de reflexão analítica, articulando a vivência empírica ao referencial teórico.

A presença de mediadoras na condução das ações cineclubistas configurou-se como elemento metodológico relevante, permitindo à pesquisadora assumir uma postura de participação observante, com intervenções pontuais quando necessárias. Essa mediação favoreceu a emergência de práticas colaborativas e autorais entre os estudantes. As mediadoras também foram orientadas a produzir registros reflexivos, ampliando o caráter coletivo da cartografia.

Todos os procedimentos adotados respeitaram os princípios éticos da pesquisa em educação, garantindo o consentimento dos participantes, o anonimato quando solicitado e o uso responsável das informações produzidas no campo.

O campo empírico compreendeu experiências cineclubistas desenvolvidas em escolas públicas de ensino médio da cidade de São Luís do Maranhão, no contexto do Novo Ensino Médio, especialmente por meio das Disciplinas Eletivas e dos Itinerários Formativos. Participaram da pesquisa estudantes do ensino médio, mediadores culturais, professores envolvidos nas ações pedagógicas e agentes do campo audiovisual e cineclubis-

9 Documentário “Café com Cinema” (Dir. Monica Rodrigues, 2026).

ta local. A pesquisadora atuou como cartógrafa, acompanhando as ações sem ocupar o centro do processo pedagógico. Essa postura possibilitou maior autonomia aos estudantes e às mediadoras, além de uma escuta sensível aos movimentos do campo.

A análise dos dados ocorreu de forma processual e concomitante à produção das informações, em consonância com o princípio cartográfico de acompanhar os movimentos do campo. Os registros foram organizados a partir de eixos analíticos relacionados à formação audiovisual, à mediação cultural, ao protagonismo juvenil e à inserção curricular do cineclubismo, permitindo uma compreensão integrada das experiências investigadas, sem fragmentação dos dados ou redução da complexidade do fenômeno estudado.

Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa, fundamentada em uma cartografia artística e educativa, que articula dados memorialistas, históricos e fontes documentais, visando ao mapeamento e à construção de um pensamento educativo sobre o audiovisual na escola.

Dessa forma, a metodologia adotada possibilitou não apenas descrever as práticas cineclubistas no contexto escolar, mas

compreender seus sentidos educativos, suas potências formativas e seus desafios, contribuindo para a formulação de uma perspectiva propositiva sobre o audiovisual na educação básica.

Resultados

Os resultados obtidos até o momento evidenciam que a prática cineclubista, tanto em suas manifestações históricas quanto nas experiências contemporâneas analisadas, exerce papel significativo na formação audiovisual, cultural e crítica dos sujeitos envolvidos. A partir do levantamento bibliográfico, das entrevistas semiestruturadas e do acompanhamento cartográfico das experiências desenvolvidas em São Luís do Maranhão, foi possível identificar recorrências, impactos formativos e desdobramentos educativos relevantes.

No plano histórico e memorial, os dados revelam que o cineclubismo ludovicense, especialmente a partir da década de 1970, foi decisivo para o surgimento e a consolidação de uma geração de realizadores audiovisuais no Maranhão. As narrativas dos entrevistados indicam que os cineclubes funcionaram como espaços de iniciação estética, de exer-



cício do olhar crítico e de partilha coletiva de saberes, criando um ambiente favorável à formação cultural e ao fortalecimento do campo audiovisual local. Ainda que a produção fílmica não fosse o objetivo central dessas iniciativas, a vivência cineclubista estimulou, de forma orgânica, o desejo de realizar filmes e de atuar no setor audiovisual.

No que se refere às experiências contemporâneas analisadas, o Cineclube Murilo Santos e o Cineclube na Escola, são resultados exitosos no sentido que apontam a educação audiovisual pelo cineclubismo como um dispositivo pedagógico potente quando inserido de maneira sistemática no contexto escolar. Observou-se que os estudantes envolvidos ampliaram sua capacidade de leitura crítica das imagens, passando a identificar elementos da linguagem cinematográfica, como enquadramento, montagem, trilha sonora e construção narrativa. As sessões mediadas favoreceram o desenvolvimento da argumentação, da escuta e da reflexão coletiva, contribuindo para a construção de sentidos mais elaborados sobre as obras audiovisuais exibidas.

Outro resultado expressivo refere-se ao fortalecimento do protagonismo juvenil. A participação ativa dos estudantes nos proces-

sos de curadoria, debate e produção audiovisual autoral¹⁰ promoveu maior engajamento com as atividades propostas. A realização coletiva de curtas-metragens possibilitou a vivência concreta do trabalho colaborativo, da tomada de decisões compartilhadas e da compreensão dos diferentes papéis envolvidos no fazer cinematográfico. Esse processo contribuiu para o desenvolvimento de competências socioemocionais, como autonomia, cooperação, responsabilidade e criatividade.

Destaca-se, ainda, o papel central da mediação cultural no êxito das práticas cineclubistas. A atuação das mediadoras revelou-se fundamental para estabelecer pontes entre os filmes exibidos, o contexto socio-cultural dos estudantes e as questões contemporâneas emergentes, como racismo, desigualdades sociais, identidade, gênero e território. A mediação qualificada foi decisiva para transformar a exibição fílmica em uma experiência educativa significativa, evitando leituras superficiais ou meramente ilustrativas.

A inserção do cineclubismo no currículo escolar, por meio das disciplinas ele-

¹⁰ Cada escola-campo produziu coletivamente um filme estudantil: Amódio (ficção), Som da Liberdade (videoclipe) e Além da Sala de Aula (ficção).



tivas do Novo Ensino Médio, mostrou-se estratégica para a legitimação institucional da proposta. Os resultados indicam que o reconhecimento do cineclube como componente curricular amplia seu alcance formativo, favorece a continuidade das ações e fortalece o envolvimento da comunidade escolar. As excursões a mostras e festivais de cinema, bem como os encontros com realizadores audiovisuais locais, ampliaram os repertórios culturais dos estudantes e reforçaram a relação entre escola, território e produção cultural.

De modo geral, os resultados evidenciam que o cineclubismo contribui de forma concreta para a construção de uma educação audiovisual crítica na escola pública. Ao articular memória, experiência e criação, o cineclube configura-se como espaço privilegiado para o desenvolvimento da alfabetização audiovisual, da formação estética e da valorização das culturas locais, reafirmando seu potencial como prática educativa contemporânea.

Convém ressaltar que a prática cineclubista, apesar de não ter o objetivo principal de produção fílmica pelos seus integrantes, naturalmente induz, pelo exercício do olhar analítico/crítico/reflexivo a busca por faze-

res artísticos relacionados à técnica e à estética cinematográfica. Memória e História cineclubista somam propriedades de apoio concreto para análise do que chamamos, até então nesta pesquisa, de pensamento educativo para o audiovisual na escola.

Considerações finais

A partir da articulação entre o levantamento histórico do cineclubismo, as bases teóricas da educação audiovisual e as experiências empíricas analisadas, observa-se que o cineclube se consolida como um dispositivo pedagógico capaz de integrar memória, território e prática educativa na escola básica. A pesquisa evidencia que o cineclubismo, ao ser incorporado ao currículo escolar por meio de disciplinas eletivas e projetos estruturados, amplia significativamente as possibilidades formativas da escola pública, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento do pensamento crítico, da sensibilidade estética e do protagonismo juvenil.

As experiências desenvolvidas em São Luís do Maranhão demonstram que o audiovisual, quando mediado de forma intencional e contextualizada, contribui para o fortalecimento das identidades culturais lo-



cais e para a valorização das narrativas produzidas pelos próprios estudantes. O diálogo com realizadores locais, a participação em mostras e festivais e a produção autoral de curtas-metragens configuram-se como práticas que extrapolam o ensino tradicional, promovendo aprendizagens significativas e integradas à realidade dos educandos.

Ainda que se trate de uma pesquisa em andamento, os resultados parciais apontam para a necessidade de consolidação de políticas públicas e ações institucionais que reconheçam o audiovisual como linguagem essencial na educação contemporânea. O cineclubismo, nesse sentido, apresenta-se não apenas como estratégia pedagógica, mas como prática de resistência cultural e de democratização do acesso à arte, indicando caminhos possíveis para a construção de uma educação mais sensível, crítica e plural.

O cineclubismo, ao ser integrado de forma curricular à escola pública, revela-se como uma estratégia educativa potente para o desenvolvimento da alfabetização pela linguagem audiovisual para contribuir com a formação crítica dos estudantes. As experiências analisadas demonstram que o cineclubismo ultrapassa a dimensão da exibição de filmes, configurando-se como espaço de

mediação cultural, produção de sentidos e construção coletiva do conhecimento.

Embora o estudo esteja em andamento, os resultados apontam para a necessidade de políticas públicas e práticas pedagógicas que reconheçam o audiovisual como linguagem fundamental na educação contemporânea. O cineclubismo, nesse contexto, apresenta-se como um caminho viável e consistente para a ampliação do repertório cultural e para a formação integral dos sujeitos.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Cinema perto de todos, cineclubes em todo lugar!** Cartilha. Brasília, 2024.
- BRASIL. **Lei nº 13.006**, de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para determinar a exibição de filmes de produção nacional como componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola. *Diário*

Oficial da União, Brasília, DF, 27 jun. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação.

Referenciais curriculares para a elaboração de itinerários formativos.

Brasília: MEC, 2021.

CELLA, Mario. **Café com Cinema: o** documentário. Audiovisual. Entrevistadora: Monica R. de Farias. São Luís, 2024.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely.

Micropolítica: cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

LIMA SILVA, Eduardo. **Campo do Cineclubismo: uma análise dos interesses em jogo da rearticulação do movimento cineclubista.** [Dissertação/Mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MACEDO, Felipe. Cineclub e autoformação do público. In: ALVES, Geovanni; MACEDO, Felipe (org.). **Cineclub, cinema & educação.** Londrina: Praxis, 2010.

MAGALHÃES, Rodrigo A. Cineclub:

barricadas em torno do cinema. **Revista dos Cursos de Cinema do CEARTE/UFPEL**, n. 6, 2014.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura.** São Paulo: Intermeios, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice.

Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOREIRA NETO. **Reminiscências do Cinema Maranhense.** EDUFMA: São Luís, 2022.

MOREIRA NETO, Euclides. **Guarnecendo Memórias.** São Luís: EDUFMA, 2017.

MOREIRA NETO, Euclides. **Café com Cinema: o documentário.** Audiovisual. Entrevistadora: Monica R. de Farias. São Luís, 2024.

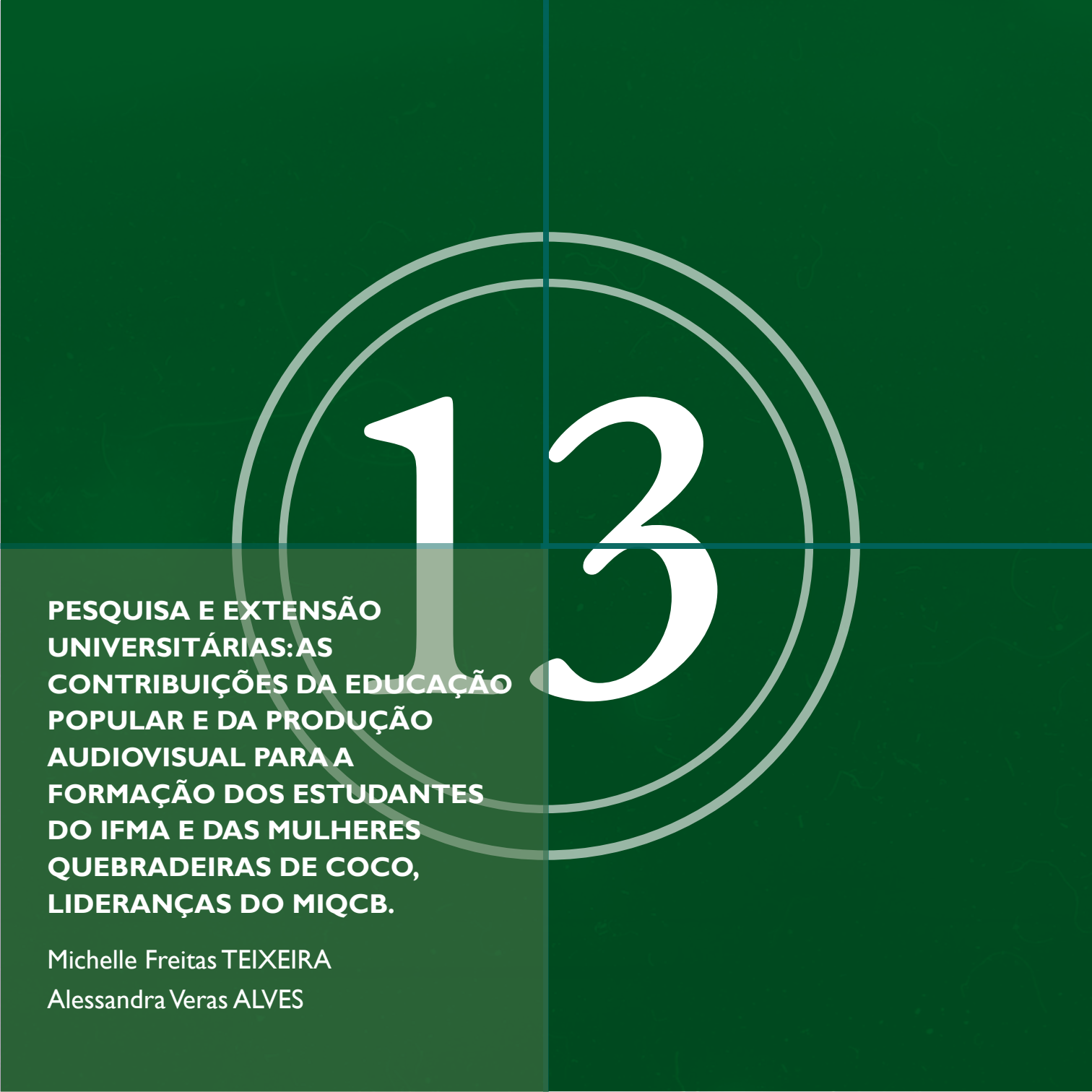
PEREZ, Benjamin Gonzalez.

Cineclubismo: território de resistência. México: Intersecciones, 2015.

SANTOS. Murilo. **Café com Cinema: o** documentário. Audiovisual. Entrevistadora: Monica R. de Farias. São Luís, 2024.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, F. **Cinema e educação.** São Paulo: Melhoramentos, 1931.





13

**PESQUISA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIAS: AS
CONTRIBUIÇÕES DA EDUCAÇÃO
POPULAR E DA PRODUÇÃO
AUDIOVISUAL PARA A
FORMAÇÃO DOS ESTUDANTES
DO IFMA E DAS MULHERES
QUEBRADEIRAS DE COCO,
LIDERANÇAS DO MIQCB.**

Michelle Freitas TEIXEIRA
Alessandra Veras ALVES

Pesquisa e extensão universitárias: as contribuições da educação popular e da produção audiovisual para a formação dos estudantes do IFMA e das mulheres quebradeiras de coco, lideranças do MIQCB.

Michelle Freitas TEIXEIRA¹

Alessandra Veras ALVES²

Introdução

O presente texto relata e analisa conteúdos e experiências no âmbito da extensão e da pesquisa, com foco no estudo *“Lentes e Babaçuais: as contribuições da educação popular e da produção audiovisual para a formação política e a auto-organização das mulheres quebradeiras de coco, lideranças do MIQCB”*. Tal trabalho foi realizado entre setembro

de 2024 e setembro de 2025, vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - Ensino Superior (PIBIC-ES) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), com recursos oriundos de edital da Pró-reitora de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação.

A pesquisa PIBIC *“Lentes e Babaçuais”* teve como foco as mulheres quebradeiras de coco babaçu, lideranças do Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB), no contexto do curso *“Quebrando saberes, elaborando projetos socioambientais e preservando a floresta de babaçu”*. Essa atividade, desenvolvida pelo MIQCB no Centro de Formação das Quebradeiras de Coco Babaçu (CFQCB), foi institucionalizada por meio de projetos desenvolvidos na modalidade Cursos Livres de Extensão, vinculados ao Departamento de Extensão e Relações Institucionais (DERI-CCH) do IFMA Campus São Luís – Centro Histórico (IFMA CCH).

O objeto de estudo apontou para a necessidade de compreensão dos contextos históricos, sociais e políticos da realidade das mulheres quebradeiras de coco babaçu, bem como das estratégias para a sua auto-organização e formação. Por meio da análise de suas vozes, suas produções e da experiência

1 Dr.^a em Educação, professora do IFMA Campus São Luís – Centro Histórico, Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Política, Trabalho e Educação (GEPTE IFMA/CNPq). E-mail: michelleteixeira@ifma.edu.br.

2 Licenciada em Artes Visuais pelo IFMA Campus São Luís – Centro Histórico, membro do Grupo de Estudos e Pesquisas Política, Trabalho e Educação (GEPTE IFMA/CNPq). E-mail: alessandraverasalves@gmail.com.



do primeiro curso ofertado pelo MIQCB no CFQCB, a proposição partiu da identificação da centralidade da produção audiovisual enquanto importante metodologia adotada durante a formação das quebradeiras de coco babaçu.

Os projetos de extensão que possibilitaram a materialização da parceria entre MIQCB e IFMA CCH no desenvolvimento do curso em análise contaram com três versões, situadas entre os anos de 2023 e 2025. Nessas edições, estiveram envolvidos 120 beneficiários do Movimento Social – 60 mulheres e 60 jovens. Ademais, atuaram na mediação dos processos de formação nove estudantes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais (LAV) do IFMA CCH, enquanto bolsistas e voluntários de extensão.

Considerando esse contexto, o estudo que ora se socializa analisou o impacto da produção audiovisual na formação das lideranças do movimento e como essa linguagem artística pôde contribuir para o desvelamento das contradições da realidade e das possibilidades de transformação. Trata-se de uma análise orientada pela compreensão da arte como parte intrínseca da realidade de vida, trabalho e luta dessas trabalhadoras do campo, bem como pelo seu reconhecimento

enquanto direito social e elemento histórico fundamental para a formação humana.

Para tanto, o primeiro passo foi compreender a história de luta e resistência dessas mulheres, suas famílias e do movimento social no qual estão organizadas. Nesse cenário, quebrar o coco é um *modo de fazer, de criar e de viver* das mulheres quebradeiras de coco babaçu, reconhecidas enquanto “guardiãs das florestas de babaçu, pela sua atuação na valorização dos conhecimentos tradicionais, na luta por direitos de acesso à terra e ao território, ao babaçu livre e à prática da agroecologia” (MIQCB, 2026).

Nesse sentido, para garantir a reprodução do seu modo de vida, as mulheres quebradeiras têm enfrentado violências diversas, como a negação de direitos individuais e coletivos relativos à escolarização, ao livre acesso aos recursos naturais, à soberania e à segurança alimentar. Isso as leva a um constante processo de resistência contra a discriminação e a invisibilidade dos povos extrativistas nas políticas públicas, com significativa contribuição do MIQCB enquanto uma organização que representa os interesses sociais, políticos e econômicos desse grupo, “dando às mulheres a possibilidade de serem vistas e reconhecidas” (MIQCB, 2026).



Nesse contexto, a atuação do MIQCB é orientada pelo compromisso de:

[...] organizar as quebradeiras de coco babaçu para que conheçam seus direitos, a fim de promover a autonomia política e econômica em defesa das palmeiras de babaçu, dos territórios, do meio ambiente e da luta pela melhoria de suas condições de vida e de suas famílias, com base no bem viver (MIQCB, 2026).

Trata-se de um dos maiores movimentos sociais de mulheres da América Latina, cuja história nos remete ao início dos anos 90 quando, com a ajuda de organizações não governamentais, as quebradeiras articularam o primeiro Encontro Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu, em São Luís (MA). Esse evento resultou na criação da Articulação das Mulheres Quebradeiras de Coco Babaçu.

O processo de consolidação da Articulação culminou, em 1995, durante o II Encontro Interestadual, quando esta passou a ser denominada Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB). Ao longo das décadas seguintes, o fortalecimento do movimento contribuiu de maneira decisiva para a promoção da autonomia econômica de muitas mulheres, além do aumento do capital social das comunidades

e do desenvolvimento de lideranças capazes de articular com órgãos governamentais em prol de direitos.

Sobre sua histórica atuação, o movimento afirma que:

Nossa luta continua porque sabemos que não existimos sem as florestas de babaçu, sem nossa Mãe Palmeira. E se não resistirmos, as florestas também deixarão de existir. Cuidamos da água e dos alimentos em nossas comunidades, e cuidamos da terra para agradecer o que ela nos dá. Por isso, afirmamos: floresta em pé é floresta com mulher! (MIQCB, 2026).

Diante desse relato, identificamos que a luta camponesa é permanente, de modo que se faz necessário fortalecer as discussões para o enfrentamento das adversidades que vão sendo impostas aos povos do campo, bem como destacamos a necessidade da mobilização popular pela garantia de acesso a processos de formação que problematizem as contradições vividas e possibilitem a ampliação das reflexões coletivas sobre as alternativas para a superação dos impasses históricos que delas decorrem.

Junto à necessidade de formação contínua aos povos do campo, reconhece-se que a promoção do bem viver das comunidades camponesas extrativistas perpassa a defesa



das florestas de babaçu, reconhecida como provedora principal do sustento e garantia de subsistência nas comunidades tradicionais. Nesse processo de luta pela vida, a *educação popular* é compreendida como um referencial fundamental para o fortalecimento da formação das mulheres e jovens de famílias de quebradeiras de coco. E, para que os processos formativos alcancem as comunidades rurais, é fundamental a construção de articulações entre as instituições públicas de ensino e as entidades representativas da sociedade civil em movimento.

Foi nesse contexto de aproximação com as demandas populares que a articulação IFMA – CCH/MIQCB foi construída via extensão. Tal iniciativa resultou no desenvolvimento de projetos que permitiram a institucionalização do Curso Livre de Extensão “*Educação Popular: quebrando saberes, elaborando projetos socioambientais e preservando a floresta de babaçu*”.

Através dessa experiência nasce o projeto de pesquisa “*Lentes e Babaçuais*” cujo objetivo foi analisar como a produção audiovisual pode contribuir com a formação de lideranças do Movimento Interestadual de Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB) no primeiro curso ofertado no Centro de For-

mação das Quebradeiras de Coco Babaçu (CFQCB).

Atividades realizadas: estudo teórico, análise de imagens e as vozes das quebradeiras de coco babaçu do MIQCB.

A partir do estudo teórico desenvolvido durante a pesquisa PIBIC “*Lentes e Babaçuais*”, identificamos dados referentes à questão agrária, ao projeto de formação humana e política da educação popular e à potência da produção audiovisual vivenciada na experiência formativa do curso em questão.

No processo histórico e político que circunscreve *a questão agrária no Brasil*, reconhece-se que os movimentos sociais populares se sustentam na necessidade da manutenção de um exercício constante de luta por direitos que garantam condições de existência e subsistência aos povos do campo. Trata-se de uma necessidade que se apresenta como contraponto à cultura política hegemônica, alinhada a um Estado de natureza capitalista – cujo projeto de acumulação de poder e produção de riqueza, a partir da exploração

da terra e do trabalho, privilegia os interesses individuais em detrimento dos interesses coletivos, gerando profundas contradições que assolam os territórios rurais brasileiros ao longo da história.

Tais contradições são enfrentadas pelos movimentos sociais, dentre os quais o MIQCB, atuante desde 1995 nos estados do Maranhão, Pará, Piauí e Tocantins, enquanto:

[...] organização popular que representa os interesses sociais, políticos e econômicos das mulheres quebradeiras de coco babaçu e organiza a luta pelo direito à terra e ao babaçu, assim como pela qualidade de vida da mulher no campo (MIQCB, 2026).

No contexto recente de organização desse movimento social, o CFQCB apresenta-se como uma conquista de classe, sendo o curso aqui referenciado a primeira experiência de educação desenvolvida nesse espaço, cuja orientação pedagógica dialoga com os princípios da educação popular e da pedagogia da alternância – que, além da articulação com o IFMA CCH, contou com o importante apoio financeiro do Fundo Amazônia (BNDES).

Sobre o conceito de *educação popular*, Paludo (2001, p. 99) nos desafia a identificar uma orientação política, “coerente com a

sua missão e com o papel a ser desempenhado, a partir de um vínculo bastante estreito com a organização popular”, ao qual interessa estabelecer uma clara diferenciação entre:

[...] a educação dos populares ou dos trabalhadores empobrecidos que se faz com base nas concepções liberais de educação, em qualquer uma de suas vertentes, e a educação desses sujeitos que se faz a partir da concepção de educação popular, cujo direcionamento central do processo educativo é o de estar a serviço dos interesses e das necessidades das classes populares, dos trabalhadores (Paludo, 2001 apud Paludo, 2012, p. 281).

Nessa perspectiva, apontamos o curso em questão como uma experiência articulada aos interesses das mulheres quebradeiras de coco do MIQCB, responsáveis pela coordenação local das tarefas políticas, pela condução das frentes de organização, formação e luta por direitos nos quatro estados brasileiros integrantes dessa instituição.

Essa atuação remete-nos à identificação do papel político dessas lideranças enquanto intelectuais orgânicas vinculadas à concepção de mundo e às demandas da classe trabalhadora, engajadas diretamente na difusão do projeto de sociedade defendido pelo movimento popular. Tal reconhecimento se



aproxima da compreensão gramsciana, segundo a qual

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também social e político (Gramsci, 2004, p. 15).

Sob essa lógica, interessa demarcar que a vivência formativa do curso nasce no cerne do movimento social, que elaborou a sua proposta inicial em estreita relação com as necessidades apontadas pela sua base e, posteriormente, propôs ao IFMA CCH a parceria na construção e execução do projeto. Logo, a experiência se apresenta enquanto uma proposta formativa a serviço das necessidades das mulheres quebradeiras de coco babaçu e famílias extrativistas que integram os territórios rurais.

Trata-se, portanto, de uma experiência situada no campo da *educação popular*, que, por sua vez, encontra-se politicamente articulado aos interesses de classe desse grupo social. No que se refere à compreensão do conceito de classe social, coaduna-se com o reconhecimento desse enquanto

[...] uma categoria de análise da realidade social, que contribui para o entendimento das desigualdades econômico-sociais na sociedade capitalista, analisada por Thompson como um fenômeno histórico, circunscrito nas relações humanas (Teixeira, 2021, p. 38).

Na experiência analisada na pesquisa PIBIC “*Lentes e Babaçuais*”, a produção audiovisual foi adotada como metodologia central no processo formativo do MIQCB, uma forma de mediação estratégica para o desenvolvimento das atividades de articulação entre o conteúdo das disciplinas ofertadas e a realidade das beneficiárias do curso no tempo comunidade. No contexto, as mulheres quebradeiras de coco babaçu produziram vídeos curtas-metragens documentais sob a orientação dos estudantes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais (LAV) do IFMA CCH, bolsistas e voluntários dos projetos de extensão, por meio de reuniões remotas, via WhatsApp.

Durante os tempos formativos do curso, os estudantes do IFMA CCH atuaram na mediação pedagógica das turmas, especialmente na realização de oficinas no CFQCB, no suporte aos corpos discente e docente e nos acompanhamentos a distância para a elaboração das atividades das regionais, com foco na orientação e constru-



ção coletiva dos filmes documentários nas comunidades.

Nas experiências formativas desenvolvidas no âmbito do CFQCB, a produção audiovisual assumiu lugar como prática pedagógica, política e investigativa. As mulheres retrataram por meio de vídeos os problemas enfrentados em suas comunidades e as estratégias de resistência e organização coletiva, disputando uma nova concepção política e produtiva para os territórios rurais, alinhada aos interesses e necessidades da classe trabalhadora camponesa.

A produção audiovisual foi capaz de articular, de maneira orgânica, os conteúdos abordados nas disciplinas ofertadas com as condições concretas de vida, trabalho e luta das mulheres quebradeiras de coco nos seus territórios, permitindo que o processo formativo se realizasse como construção situada e enraizada em suas experiências.

Os vídeos documentários foram elaborados pelas próprias lideranças do MIQCB, beneficiárias do curso, a partir das orientações a distância dos estudantes bolsistas e voluntários da LAV IFMA CCH, considerando as limitações territoriais e o tempo disponível, o que exigiu a construção de uma mediação pedagógica atenta às realidades das comunidades.

Durante o acompanhamento contínuo das turmas e regionais, os licenciandos do IFMA orientaram as quebradeiras em formação quanto aos processos de elaboração de roteiro, às reflexões sobre como narrar uma história por meio do cinema, às noções de captação de imagem e áudio e à divisão do trabalho, compreendendo o filme como prática educativa e política, uma vez que “em arte, aprende-se fazendo, criando. Cria-se e aprende-se ao mesmo tempo” (Norton, 2016, p. 253)

Os objetivos pedagógicos da produção dos vídeos estiveram relacionados a cada uma das disciplinas ofertadas, concentrando-se em evidenciar os impactos do capitalismo sobre os territórios das mulheres quebradeiras de coco e as estratégias de resistência construídas cotidianamente nas comunidades dos estados do Maranhão, Pará, Piauí e Tocantins.

Os vídeos produzidos constituíram o ponto de partida para a formulação do projeto de pesquisa “*Lentes e Babaçuais*”. Foi com base no envolvimento direto no processo de criação dos filmes que emergiu a necessidade de sistematizar e analisar sociologicamente essas produções, compreendendo-as enquanto expressão da luta do movimento social.



Desse modo, a pesquisa analisou a experiência por meio da identificação dos fundamentos teórico-metodológicos do referencial da educação popular, bem como das categorias teóricas e empíricas a ele relacionadas; da investigação das potencialidades da formação humana através do audiovisual e suas contribuições para a formação política e a auto-organização das mulheres quebradeiras de coco babaçu do MIQCB; e do exame das produções audiovisuais dos sujeitos da pesquisa, buscando identificar os elementos políticos que constituíram suas narrativas populares.

Nesse contexto, foram analisados nove vídeos produzidos entre 2023 e 2024, com durações que variam de 2 a 10 minutos. O material registra conflitos e criação de alternativas ao modelo hegemônico de exploração, configurando-se como instrumento privilegiado na medida em que condensa, em linguagem audiovisual, processos históricos vividos pelas mulheres em suas próprias perspectivas - ainda que a edição final tenha contado com o suporte técnico dos estudantes extensionistas, atentos às dificuldades enfrentadas pelas artistas.

De modo geral, o material demonstra o avanço das complexas contradições sociais e

agrárias enfrentadas pelas mulheres quebradeiras de coco babaçu nos diversos territórios do Brasil, expondo como a exploração da terra e a imposição do projeto de sociedade capitalista interferem diretamente em suas formas de vida, trabalho e organização.

Isso se expressa através de imagens da intensificação dos cercamentos de terras, da introdução de práticas produtivas predatórias, da privatização de áreas tradicionalmente coletivas e da destruição dos babaçuais. Os vídeos apresentam, em seu conteúdo, análises que desvelam processos de disputa territorial que comprometem o acesso ao coco babaçu, a pesca, a mobilidade, a produção de alimentos e as condições de reprodução da vida.

Reconhece-se, portanto, como questão central, a mercantilização da natureza e do trabalho nas narrativas dos vídeos, evidenciando como projetos empresariais, atividades do agronegócio e outras formas de exploração dos recursos naturais incidem profundamente sobre as comunidades.

Por outro lado, as quebradeiras de coco babaçu integrantes do curso explicitam em seus vídeos também a construção de um projeto de sociedade forjado na organização coletiva, no qual a luta pelo acesso livre ao

babaçu se articula à defesa do território e à preservação da natureza e à afirmação da autonomia econômica e política das mulheres. O território é apresentado em sua dimensão social, histórica e afetiva, atravessado por relações de trabalho nas quais se constroem formas próprias de viver e produzir.

Os vídeos também demonstram a centralidade do movimento social de mulheres para a conscientização e organização. Nesse contexto, a produção audiovisual das quebradeiras se insere como uma prática na busca por outra hegemonia, ao contestar a lógica dominante da indústria e propor uma nova forma de fazer cinema, ancorada nas suas lutas.

O próprio processo de produção audiovisual passou a revelar os efeitos formativos dessa experiência. Foi no fazer coletivo dos filmes, desde a elaboração das narrativas até a exibição em sala de aula, que emergiram novas percepções, elaborações críticas sobre a realidade, expressas nas falas das estudantes.

Segundo os relatos coletados por meio de entrevistas que compuseram uma etapa importante da pesquisa PIBIC *“Lentes e Babaçuais”*, a produção audiovisual permitiu uma ampliação da consciência política dos

sujeitos. Muitas quebradeiras relataram uma maior compreensão da estrutura social para além da realidade imediata e das desigualdades vividas em seus territórios. A gravação e o debate sobre os vídeos foram fundamentais para reconhecer a presença e o impacto do avanço do capital em suas vidas:

Os vídeos me fizeram ter outro entendimento, outro pensamento. [...] através desses vídeos foi onde a gente foi perceber que a gente também tem um problema que está na nossa vista, e a gente só foi entender e compreender ele depois que a gente fez o vídeo (Silva, 2025).

O audiovisual, nesse contexto, funcionou como ferramenta pedagógica de conscientização, fortalecendo o vínculo entre prática educativa e luta política. Os vídeos permitiram às quebradeiras narrar, visualizar suas realidades e compreender como os problemas locais se conectam a processos globais.

Assim como nós quebradeiras estamos interligadas pelo nosso movimento, esses grandes projetos também estão ligados. Com essa discussão eu acho que a gente consegue ter mais uma noção das questões dos outros Estados. [...] Cada uma contando as suas histórias a gente passa a compreender isso pra mais longe (Costa, 2025).



Ainda que as relações sociais estejam atravessadas pela lógica do capital, a arte na luta de classes (e, neste caso, o cinema), quando apropriada por movimentos sociais que a conduzem a partir de suas próprias perspectivas e saberes, afirma-se como um espaço de ruptura, capaz de mobilizar e apontar caminhos para projetos de vida orientados pelo bem-viver.

A produção audiovisual das quebradeiras se insere “[...] como instrumento de resistência que alimenta a luta contra as forças que as ameaçam. Nessa prática coloca-se em suspenso a escala de valores dada, interrogando e questionando o real e suas contradições.” (Teixeira; Alves, 2024, p. 9).

A força dos filmes produzidos está, portanto, para além de sua capacidade de revelar uma outra face da história e do campo, no fato de serem elas próprias as autoras dessas narrativas, gravando e narrando como sujeitas de suas lutas.

Considerações Finais

A experiência vivida junto ao MIQCB e ao CFQCB possibilitou aos estudantes licenciandos do IFMA CCH e pesquisadores o contato com concepções e práticas edu-

cativas que não integrariam sua formação dentro dos muros da instituição. Expressões como o “povo como sujeito de sua própria história”, os processos de organização coletiva e o protagonismo popular, assim como metodologias baseadas na relação prática-teoria-prática foram apreendidas como experiências concretas vividas no cotidiano formativo do movimento social.

Nesse sentido, o projeto de extensão e a pesquisa científica desenvolvidos junto ao CFQCB evidenciaram outras possibilidades formativas onde educação, política, arte e projeto de sociedade se articulam de modo indissociável em um contexto acadêmico de fragmentação dessas dimensões, reafirmando a centralidade dos movimentos sociais como espaços legítimos de produção de conhecimento, de elaboração crítica da realidade e de formação humana.

Ao compartilharem seus saberes, práticas e estratégias de resistência, as quebradeiras de coco babaçu tensionam uma concepção imprescindível à extensão universitária, continuamente reduzida à ideia de transferência de saberes da universidade para a comunidade, sustentada por uma relação hierárquica que atribui à academia o lugar exclusivo da produção do conhecimento.

Na realidade, as experiências junto ao MIQCB evidenciaram a extensão como um processo formativo recíproco, onde os saberes produzidos no interior do movimento social assumiram centralidade e reconfiguraram as próprias bases da formação docente, deslocando os estudantes de licenciatura da posição de quem ensina para a condição de aprendizes, de sujeitos em formação em um processo construído no coletivo. A experiência possibilitou, portanto, o reconhecimento do lugar de educadoras às quebradeiras de coco babaçu, cujos conhecimentos engrandeceram a formação de todos os sujeitos envolvidos nos projetos.

Desse modo, a inserção dos estudantes nos processos formativos do movimento social construiu as bases de uma postura pedagógica crítica e afetiva, atenta às condições do real e comprometida com práticas educativas orientadas pela educação popular, entendendo a arte a partir da disputa por hegemonia. Assentados numa concepção crítica do ensino de arte, os educadores e educadoras podem contribuir ativa e conscientemente na constituição de diálogos horizontais entre campo e universidade, sem hierarquização de saberes.

Ademais, interessa demarcar a relevância da produção audiovisual nessa mediação

entre os saberes oriundos da formação acadêmica dos estudantes extensionistas e os conhecimentos historicamente produzidos pelas quebradeiras de coco babaçu no interior do movimento. O cinema constituiu-se como linguagem apropriada criticamente pelas mulheres, permitindo o fortalecimento da autonomia comunicacional do MIQCB, além de produzir desdobramentos concretos no campo formativo do movimento, impulsionando a incorporação de formações específicas voltadas à comunicação popular e à atuação de comunicadoras do próprio movimento, reafirmando o audiovisual como instrumento de formação política e disputa de hegemonia no campo simbólico.

Reconhecer a fundamental contribuição da pesquisa e extensão universitárias articuladas aos interesses populares implica se assentar na ocupação das instituições públicas de ensino superior pelas demandas históricas e projetos da sociedade em movimento.

Referências

COSTA, Rosenilde Gregória dos Santos. [MIQCB]. *Entrevista com egressas do Curso Quebrando saberes, elaborando projetos socioambientais e preservando a floresta de*



babaçu [2025]. Entrevistadora: Alessandra Veras Alves.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

NORTON, Thiago. “A cidade não mora mais em mim”: o cinema e o olhar na escola do campo. In: CARVALHO, Cristiene; MARTINS, Aracy. (Org.). *Práticas artísticas do campo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MIQCB. *Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu*. Disponível em: <https://www.miqcb.org/>. Acesso em: 29.jan. 2026.

PALUDO, Conceição. *Educação popular em busca de alternativas: uma leitura desde o campo democrático e popular*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2001.

SILVA, Francisca Egila Monteiro da. [MIQCB]. *Entrevista com egressas do Curso Quebrando saberes, elaborando projetos socioambientais e preservando a floresta de babaçu* [2025]. Entrevistadora: Alessandra Veras Alves.

TEIXEIRA, Michelle Freitas. *Educação e disputa por hegemonia no campo: o PRONERA no Maranhão*. São Luís, 2021. Tese (Doutorado em Educação) –

Programa de Pós-Graduação em educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

TEIXEIRA, Michelle Freitas; ALVES, Alessandra Veras. Educação popular, produção audiovisual e disputa por hegemonia: a experiência do curso livre de extensão “quebrando saberes, elaborando projetos socioambientais e preservando a floresta de babaçu” MIQCB/IFMA CCH. In: *Revista Práxis e Hegemonia Popular*, v. 9, n. 15, 2024.



AINDA PRECISAMOS DE SALAS DE CINEMAS?

Christian Jordino Antonio
Ferreira Alves da SILVA



12

Ainda precisamos de salas de cinemas?

Christian Jordino Antonio
Ferreira Alves da SILVA¹

Introdução

Quem acompanha as notícias sobre o cinema brasileiro, na grande mídia, pode ter a sensação de que o setor atravessa um cenário de constante crescimento, ou no mínimo uma situação estável, já que os prêmios em festivais internacionais dominam o noticiário mesmo antes da retomada das atividades, após o período de confinamento devido à pandemia do Covid-19. A lista de produções premiadas inclui obras como Bacurau (2019), Democracia em Vertigem (2019), A Vida Invisível (2019) e Marighella (2021). No entanto, nos últimos dois anos, uma aura diferente atrai uma atenção global para a cinematografia brasileira.

O novo trabalho do cineasta Kleber Mendonça Filho, O Agente Secreto (2025),

acumula conquistas importantes, como prêmios em Cannes e no Globo de Ouro, contabiliza quatro indicações ao Oscar², evento mais conhecido do cinema mundial, e segue em cartaz, somando aproximadamente 1,8 milhão de público, em treze semanas, desde a estreia em 6 de novembro de 2025³. Trajetória semelhante à percorrida por Ainda estou aqui (2024), de Walter Salles, que venceu o Globo de Ouro e o Oscar de Melhor Filme Internacional, prêmio até então inédito para o Brasil, além de ultrapassar a marca de 5,8 milhões de ingressos vendidos, entre 2024 e 2025⁴, com longa exibição nos cinemas. Foram 21 semanas em cartaz e com penetração também pelas salas do interior do país – algo raro para produções com temática política nos dias atuais⁵.

¹ Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva - Doutorando em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: christianjafas@gmail.com.

² Texto escrito antes da cerimônia de entrega do Oscar que aconteceu em 15 de março de 2026.

³ O Agente Secreto e o Oscar: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2026/01/26/apos-indicacoes-ao-oscar-o-agente-secreto-tem-final-de-semana-de-maior-procura-desde-a-estreia.ghml>>.

⁴ Ainda estou aqui vence o Oscar: <<https://gl.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2025/03/02/ainda-estou-aqui-vence-oscar-de-melhor-filme-internacional-e-faz-historia-na-premiacao.ghml>>.

⁵ Reportagem sobre estudo da Firjan: <<https://tiinside.com.br/20/06/2025/industria-criativa-movimentar-3933-bilhoes-e-ganha-forca-no-mercado-formal-aponta-firjan/>>.

As notícias de sucesso não se restringem aos cineastas brasileiros e à recente produção audiovisual nacional. Reportagens sobre a indústria criativa, que engloba o setor do Cinema e do Audiovisual, repercutem a força da atividade, o aumento na geração de empregos formais e o impacto positivo no PIB (Produto Interno Bruto) do país, com quase 400 bilhões de reais gerados em 2023⁶. Cinéfilos e o público leigo não são os únicos destinatários dessas informações. A seção de notícias no site do Portal do Exibidor⁷, voltado para profissionais da área, mostra que 2026 começa com otimismo e projeções animadoras para o mercado de exibição e distribuição no Brasil. As principais distribuidoras em atividade no país projetam um ano com bilheteria superior em relação ao ano passado. A Disney fechou 2025 com 32% de participação no mercado e espera aumentar essa fatia com os novos lançamentos. A sensação é de otimismo, mas tudo são flores no mercado audiovisual nacional?

Enquanto a sociedade civil, atores culturais, o Ministério da Cultura (MinC)⁸ e parlamentares do congresso nacional discutem os possíveis caminhos para uma legislação que regule as plataformas digitais voltadas para a disponibilização de vídeo sob demanda (VOD, na sigla em inglês), um caso singular revela a complexidade do debate sobre distribuição e exibição no Setor Cinema. O filme *Homem com H*, de Esmir Filho, que conta a trajetória de Ney Matogrosso, foi disponibilizado no catálogo da multinacional Netflix, no dia 17 de junho de 2025, e quatro dias depois chegou ao primeiro lugar de visualização no Brasil⁹.

Ator que interpreta Ney, Jesuíta Barbosa celebrou o feito nas redes sociais: “Eu cheguei aqui em casa, abri a Netflix e fiquei com o meu coraçãozinho quente, aí eu quis compartilhar que estamos em primeiro. *Yes!*”, mas a postagem só fez aquecer a polêmica. O filme ainda estava em exibição em diversas capitais do país e completava 47 dias em

6 Ainda estou aqui nos cinemas: <<https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/ainda-estou-aqui-encerra-trajetoria-nos-cinemas-com-quase-6-milhoes-de-espectadores.ghtml>>.

7 Portal do Exibidor: <<https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/>>.

8 Projeto de Lei 2.331/2022: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/sala-de-imprensa/notas-do-ministerio-da-cultura/posicionamento-do-governo-do-brasil-sobre-o-pl-dos-servicos-de-streaming>>.

9 Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/homem-com-h-fica-em-1%C2%BA-lugar-entre-os-filmes-mais-assistidos-da-netflix-1.1621304>>.

cartaz. A estreita margem entre as janelas, sala de cinema e *streaming*, foi criticada por exibidores e até mesmo pelo público. O Grupo Estação, que possui três complexos com 13 telas no Rio de Janeiro, compartilhou uma postagem do perfil Tanto Cine (@tantocine), de 21 de junho, analisando a precoce disponibilização do filme para visualização na internet.

O argumento utilizado pelos autores relembra a dificuldade de manter uma produção nacional nas telas em virtude da disputa com os filmes estadunidenses. É possível que o sucesso de *Homem com H*, que havia ultrapassado a marca de 620 mil espectadores, tenha sido visto pela distribuidora Paris Filmes como publicidade para alavancar a estreia na plataforma digital, mesmo sacrificando a própria receita vinda da bilheteria.

O filme ainda não havia saído das salas de cinema — pelo contrário, mantinha uma posição estável no top 10 das bilheterias brasileiras, com média de 3 a 5 mil novos espectadores por dia. Só teremos acesso aos dados sobre as consequências dessa estreia na plataforma na bilheteria dos cinemas na próxima semana, mas o mais provável é que a renda caia abruptamente, já que o filme agora está disponível na Netflix. Da semana do dia 05 de junho para esta semana, o filme caiu de 130 salas para 57, e a média de público foi de 4 mil

pessoas por dia para menos de 2,5 mil — sendo que ontem, no feriado, o filme registrou pouco mais de 1,7 mil espectadores (Tanto Cinema, 20/06/2025)¹⁰.

Processo semelhante ocorreu com *Ainda estou aqui* (2024), que estreou na Globoplay enquanto ainda era exibido em algumas salas pelo interior do país. No entanto, a Globo Filmes, produtora e distribuidora no Brasil, estendeu a janela para 150 dias, possibilitando que a produção vencedora do Oscar atingisse o número de 5,8 milhões de bilhetes comercializados. O alargamento da janela e a mídia gerada com os prêmios internacionais permitiram que exibidores do interior programassem a obra de Walter Salles mesmo em cidades não muito afeitas ao produto nacional. Para assistir ao filme que deu a maior premiação ao cinema brasileiro e que estava sendo comentado tanto na mídia tradicional quanto em todas as redes sociais, só indo até a sala de cinema.

Atualmente, as mídias digitais são responsáveis pelo engajamento e repercutem pontos positivos ou negativos pela internet. Era o que antigamente se chamava de burburinho ou boca a boca e que era capaz de

¹⁰ Texto completo: <<https://tantocine.substack.com/p/porque-homem-com-h-nao-deveria-ter>>.

estender o período de exibição de certa película para além do planejado inicialmente pelas distribuidoras. Algo que não foi possível de acontecer com a rápida disponibilização de Homem com H na Netflix, onde as atenções saíram da sala de cinema para a tela do computador. Quem é favorável à diminuição do intervalo entre as janelas, do cinema ao *streaming*, relembra o abismo que existe na disposição das telas entre o interior e as capitais – o que dificulta o acesso ao audiovisual brasileiro ou aos que fogem do padrão das grandes empresas distribuidoras de Hollywood. Um problema antigo que perdura mesmo com a substituição da película pelo sistema Digital, no parque exibidor nacional, em 2015.

Filme é para ser visto no cinema?

Dados divulgados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) revelam que o Brasil bateu o recorde histórico de salas de exibição em funcionamento no país, em janeiro de 2025, com um número total de 3.509¹¹. São duas salas a mais do que as registradas em 2019, ano anterior a pandemia, e quando

o antigo recorde histórico, que durava desde 1975, foi superado, e o feito foi celebrado com postagem do Ministério da Cultura (MinC). Em paralelo, pesquisa¹² realizada em 2021, pelo Itaú Cultural, em parceria com o Instituto Datafolha, parecia indicar que o retorno do público seria apenas uma questão de tempo. Quando perguntados sobre qual atividade cultural mais sentiram falta durante a pandemia, 67% dos entrevistados citaram as salas de cinema.

A recuperação de um setor econômico que foi diretamente afetado pelos desdobramentos da crise humanitária da epidemia do Covid-19 pode e deve ser celebrada – o que não impede uma reflexão. Onde estão localizadas essas salas de cinema? A preocupação do MinC com a descentralização da rede exibidora nacional aparece de forma nítida no texto publicado no site, em 06/01/2025, com o título de “Cinemas no Brasil: superação, recordes e expansão em 2024”.

Com o apoio de linhas de crédito do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), o setor iniciou a recuperação, impulsionando a abertura de novas salas em municípios do interior e periferias urbanas. Esse crescimento

11 Disponível em: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/cinemas-no-brasil-superacao-recordes-e-expansao-em-2024>>.

12 Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/pesquisa-cinema-atividade-cultural-pandemia>>.

reflete um compromisso com a descentralização do acesso ao audiovisual e a inclusão cultural, com soluções de acessibilidade, alcançando pessoas com deficiência visual e auditiva. Cidades como Monte Carmelo e Ponte Nova, em Minas Gerais, e Miracema, no Rio de Janeiro, ganharam suas primeiras salas (MinC, 06/01/2025).

O texto destaca ainda que mais de 120 milhões de pessoas frequentaram as salas de cinema em 2024 e termina afirmando que o MinC irá seguir com o propósito de estimular esse crescimento ao priorizar políticas públicas voltadas para a descentralização do acesso aos cinemas no Brasil. O assunto não é novidade no governo atual. Em janeiro de 2024, a ministra Margareth Menezes anunciou a criação de 118 novas salas, sem especificar localidade ou data de lançamento, mas revelando que o projeto seria gerido pela Ancine com recursos oriundos do FSA¹³. Em 2010, durante o primeiro Governo Lula, o projeto Cinema Perto de Você tinha o objetivo de financiar a construção de até 600 novas salas em cidades do interior, principalmente nas regiões Norte e Nordeste¹⁴.

13 Disponível em: <<https://panoramadabahia.com.br/margareth-anuncia-inauguracao-de-118-novas-salas-de-cinema-no-brasil/>>.

14 Disponível em <<https://exame.com/economia/lula-lanca-programa-estimular-construcao>

Não dá para esperar que as pessoas saiam do conforto das suas casas para irem ao cinema. O cinema é que tem que ir até as pessoas. É preciso que a gente tenha uma política para financiar onde não tenha cinema. Ao oferecer cinema, temos que oferecer uma coisa chique, que aprendi outro dia, que é uma sala multiuso”, disse Lula. “Tem que ter perto um restaurante, uma pizzaria e segurança. Se não tiver isso, ele não vai, completou (Exame.com, 10/10/2010).

Com um orçamento de 500 milhões de reais, o projeto de 2010 deveria enfrentar a desigualdade entre as principais capitais e o restante do Brasil, um desafio que perdura até os dias atuais. Divulgado anualmente pela Ancine, o Informe de Mercado do Segmento de Salas de Exibição¹⁵ com dados de 2024, mostra que dos 1.411 municípios, na faixa de análise de 20.001 a 100 mil habitantes, apenas 172 possuem ao menos uma sala de exibição. Fazendo o recorte para até 20 mil habitantes, são 3.824 municípios e apenas quatro deles possuem cinema, ou seja, 0,10% do total. Já dentre as 48 cidades brasileiras com mais de 500 mil habitantes, apenas Belford Roxo, no estado

-600-salas-cinema-572802/>.

15 Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico-2024.pdf>>.

do Rio de Janeiro, está sem cinema. Estima-se que 87 milhões de brasileiros residam em cidades onde o acesso ao audiovisual não se dá através das salas de exibição, ficando restrito a TV Digital, de sinal aberto, as operadoras de sinal fechado, seja cabo ou satélite, e aos serviços de plataformas de vídeos – dependente de internet.

Para além da dificuldade de acesso e inclusão identificada pela esfera governamental, a falta de regulamentação do setor de compartilhamento de vídeo, o *streaming*, gera distorções que atrapalham o setor da exibição como, por exemplo, a redução do tempo de janela entre as salas de cinema e a internet¹⁶. Esse é um dos focos no embate entre exibidores e os legisladores do PL 2.331/2022 que colocou uma salvaguarda mínima de nove semanas, enquanto a AExib (Associação dos Exibidores Brasileiros de Cinema de Pequeno e Médio Porte) exige um tempo maior que poderia chegar até a 180 dias, como acontece na França, onde os filmes possuem uma política de proteção de seis meses, entre a tela grande e o *streaming*.

16 Disponível em: <<https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/14812-substitutivo-do-pl-do-streaming-altera-aliquota-da-condecine-mas-mantem-janela-de-exibicao-de-9-semanas-e-encontra-resistencia-no-congresso>>.

Em carta aberta enviada ao Congresso Nacional¹⁷, a AExib defende que uma janela maior possibilita aumento de bilheteria e a penetração dos títulos pelo interior do país. O exemplo citado no texto é exatamente o do filme *Ainda estou aqui* (2024) que teve uma janela de 150 dias entre as salas de cinema e a plataforma Globoplay, arrecadando 118 milhões de reais com a venda de 5,8 milhões de ingressos. Com a janela de nove semanas, o filme teria perdido cinquenta milhões de reais em bilheteria e vendido pouco mais de três milhões de bilhetes. Com a escalada de notícias em torno dos prêmios da obra, do Globo de Ouro ao Oscar, muitos exibidores mantiveram o filme na programação por mais tempo e as salas do interior puderam exibir a fita fora do período das festas de fim de ano – usualmente dominado pelos títulos hollywoodianos.

Essa preocupação não é uma exclusividade do mercado brasileiro e reverbera também na Meca do Cinema. Ao receber o prêmio de Melhor ator coadjuvante, no Globo de Ouro 2026, Stellan Skarsgård, conhe-

17 Disponível em: <<https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/14744-aexib-publica-carta-solicitando-janela-cinematografica-de-180-dias-leia-a-declaracao-na-integra>>.

cido do público pela participação nos filmes da Marvel, fez uma defesa direta das salas de cinema e uma crítica velada ao *streaming*: “É um pequeno filme norueguês, sem dinheiro para publicidade ou coisa do tipo. Espero que vocês vejam em um cinema, porque eles são uma espécie em extinção agora.” Antes de encerrar, o veterano ator foi mais contundente: “No cinema, as luzes se apagam e, eventualmente, você compartilha o mesmo pulso com outras pessoas. Isso é mágica. Cinema deveria ser visto nos Cinemas.”¹⁸

Posição compartilhada com o cineasta Sean Baker que, ao vencer o Oscar 2025 de Melhor Direção, usou o tempo do discurso de agradecimento em defesa do ato de ir ao cinema, lembrando a todos que a paixão pelos filmes surge dentro da sala de cinema e fazendo um pedido: “Distribuidores, por favor, concentrem-se, antes de tudo, nos lançamentos de seus filmes nos cinemas. Pais, apresentem seus filhos aos filmes nos cinemas e vocês estarão moldando a próxima geração de cinéfilos e cineastas. E para todos nós, quando pudermos, por favor, assistam a filmes no cinema e vamos manter viva

a grande tradição da experiência de ir ao cinema.”¹⁹

Voltando à realidade brasileira, sem regulamentação, os filmes são lançados nas capitais, ficam poucas semanas em cartaz e são disponibilizados em sequência para as plataformas *online*, impossibilitando a formação de público e a geração de mídia espontânea (o boca-a-boca da era pré-internet) que seria responsável pelo interesse na interiorização dos filmes em cinemas que possuem apenas uma tela – padrão ainda comum para a maioria das salas de interior e que precisam atender aos pedidos de exclusividade das grandes *majors* que operam no país.

Antes do Digital, os filmes percorriam um caminho bem delineado: exibição nas capitais nos cinemas lançadores, ida para os cinemas de bairro e posterior encaminhamento das cópias para as salas do interior. Um ciclo que podia durar meses ou quase um ano – dependendo do número de cópias em 35 mm do filme ou do sucesso repentino de uma produção. Somente após esse ciclo é que se iniciava a disponibilização para outros meios como o VHS/DVD e a TV aberta

18 Disponível em: <<https://filmow.com/noticias/44325/stellan-skarsgard-alfineta-streamings-ao-defender-salas-de-cinema-no-globo-de-ouro/>>.

19 Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/sean-baker-best-director-oscar-2025-anora-1236152605/>>.



(GONZAGA, 1996). Esse processo, chamado de janela de lançamento, ganhou outros contornos com a entrada da TV por assinatura e a internet que forçaram uma redução no tempo de espera para assistir ao filme no conforto do sofá. No entanto, esse impacto foi sentido primeiro nas capitais, já que a interiorização desses novos meios de comunicação também demorou a ser propagado pelo interior do Brasil.

Dessa forma, apenas produções das grandes companhias estrangeiras teriam distribuição garantida por força de contrato com os exibidores, ficando os filmes nacionais (e de outras cinematografias marginais) restritos à visualização via internet e sem penetração nas cidades do interior. A centralização excessiva de cinemas nas capitais e a dificuldade de acesso a filmes fora do padrão hollywoodiano nas poucas salas do interior são dois problemas que parecem dialogar entre si. O mercado de distribuição e exibição no Brasil é historicamente formatado para atender às demandas das grandes empresas estadunidenses (GALVÃO, 1980). Nas grandes cidades, onde a oferta de salas é maior, o público se depara com os mesmos títulos sendo exibidos e a solução é buscar refúgio em cineclubes, nos considerados cinemas de arte ou nos raros cinemas de bairro.

No século XX, a culpa recaía no alto custo para gerar as cópias dos filmes em película e na precariedade da malha rodoviária e/ou ferroviária para o envio dos títulos para o interior de um país continental. Desde 2015, o processo de digitalização da indústria do audiovisual, em substituição à película, possibilitou uma rápida distribuição de variados títulos para qualquer sala de cinema, seja na capital ou no interior. A barreira da logística pôde ser superada com a internet e nos casos de envios físicos, o custo de geração da cópia equivale a de um HD de computador. Onde está o entrave agora?

A formação de uma rede exibidora no interior do Brasil

Apesar da gradual retomada das bilheterias pós-Covid e do interesse do MinC pela interiorização, a diferença entre o número de salas inauguradas e fechadas em cidades com até 100 mil habitantes apresenta pouca variação: 17 novas salas foram abertas em 2024, mas nove foram fechadas²⁰. É

20 Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico>>

nesse contexto que a rede Cine Globo Cinemas²¹, gerida pela família Levy, se mostra um ponto fora da curva, com todas as salas instaladas no interior do país e em cidades consideradas como pequenas pela Ancine. Em 2025, um novo cinema da rede, com duas telas, foi inaugurado em Ijuí²², município localizado a 400 quilômetros da capital Porto Alegre e com população inferior a 90 mil habitantes.

Indo na contramão dos números, a gestão dos Levy consegue manter o cinema-sede em funcionamento desde 1955, além de expandir a marca Cine Globo com as filiais de Palmeira das Missões, em 2014; de Santa Rosa, em 2015; de Frederico Westphalen, em 2019; e para Cruz Alta, com inauguração feita na retomada das atividades pós-pandemia, em 2021. A rede planejava inaugurar a sexta filial em fins de 2021, mas as obras de construção da unidade em Ijuí foram paralisadas devido à pandemia Covid-19, sendo retomadas lentamente em virtude da crise financeira gerada com o fechamento das sa-

las no Brasil, entre março de 2020 e abril de 2021. O Cine Globo Ijuí só foi inaugurado em 16 de abril de 2025, quase quatro anos após a previsão inicial do projeto.

A gestão lida com uma rede heterogênea, tanto entre as cidades escolhidas para receberem uma filial, quanto na própria formatação das salas. Em Palmeira das Missões²³ e em Santa Rosa²⁴, os cinemas possuem apenas uma tela e estão instalados em edifícios pertencentes ao poder público municipal através de licitações vencidas pelos Levy. Os lucros e eventuais custos são compartilhados entre a municipalidade e a rede Cine Globo conforme contratos firmados e pré-estabelecidos nos editais. A sala em Frederico Westphalen²⁵, com apenas uma tela, segue a linha de cinema de rua, mas está instalada em edifício alugado e adaptado para receber a projeção cine-

-2024.pdf>.

21 Site da rede Cine Globo Cinemas: <<https://www.cineglobocinemas.com.br/>>.

22 Ijuí possui uma população estimada de 87.848 habitantes para o ano de 2025, segundo o IBGE. <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/ijuui.html>>.

23 Palmeira das Missões possui uma população estimada de 34.227 habitantes para o ano de 2025, segundo o IBGE. <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/palmeira-das-missoes.html>>.

24 Santa Rosa possui uma população estimada de 79.488 habitantes para o ano de 2025, segundo o IBGE. <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/santa-rosa.html>>.

25 Frederico Westphalen possui uma população estimada de 33.726 habitantes para o ano de 2025, segundo o IBGE. <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/frederico-westphalen.html>>.

matográfica. A filial aberta em Cruz Alta²⁶ também opera em espaço alugado, sendo a primeira da rede a funcionar num centro comercial, o Shopping Érico Veríssimo, e também a primeira ter duas telas. A recente filial de Ijuí funciona em edifício erguido para esta finalidade, tendo sido projetado para ter duas telas.

Os números da rede contabilizam seis cinemas, com oito telas, distribuídas por seis cidades no interior do Rio Grande do Sul e com um raio de ação de 160 quilômetros. São dois cinemas próprios, dois instalados em prédios públicos e outros dois em espaços alugados. Saindo do cinema-sede, localizado em Três Passos, seriam necessários 506 quilômetros para percorrer todas as filiais²⁷. Três gerações de uma família dedicadas à administração do ramo de exibição cinematográfica. Uma história que começa na década de 1940, em Três Passos²⁸, município

distante 472 quilômetros da capital Porto Alegre, próximo à fronteira com a Argentina, e que hoje, passados setenta anos da fundação do Cine Teatro Globo, segue tendo a família Levy como protagonista (ALVES DA SILVA, 2022).

A criação da atual rede de cinemas por Levy Filho, da terceira geração, teve inspiração nas estratégias aplicadas por gestões anteriores que visavam ampliar a capacidade de negociação com as empresas distribuidoras através do aumento na quantidade de salas administradas, durante as décadas de 1970 e 1980. Os Levy buscavam arrendar salas existentes em cidades próximas, seja em sociedade com o proprietário do cinema ou mesmo atuando sozinhos, além de organizar os pedidos dos filmes em conjunto a exibidores parceiros para garantir agilidade no envio das fitas e redução no custo final de frete também de materiais promocionais. A prática permitia que os lucros auferidos nas salas instaladas em cidades maiores ajudassem a pagar os custos do cinema-sede, em Três Passos, que já em fins da década de 1980 não conseguia fechar a contabilidade no positivo. A primeira rede dos Levy foi desfeita em meados da década de 1990, quando muitos cinemas de rua fecharam as portas

26 Cruz Alta possui uma população estimada de 60.454 habitantes para o ano de 2025, segundo o IBGE. <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/cruz-alta.html>>.

27 Confira a simulação em: <<https://maps.app.goo.gl/UDRhe7EyaG84g3J6>>.

28 Três Passos possui uma população estimada de 26.304 habitantes para o ano de 2025, segundo o IBGE. Disponível em <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/três-passos.html>>.



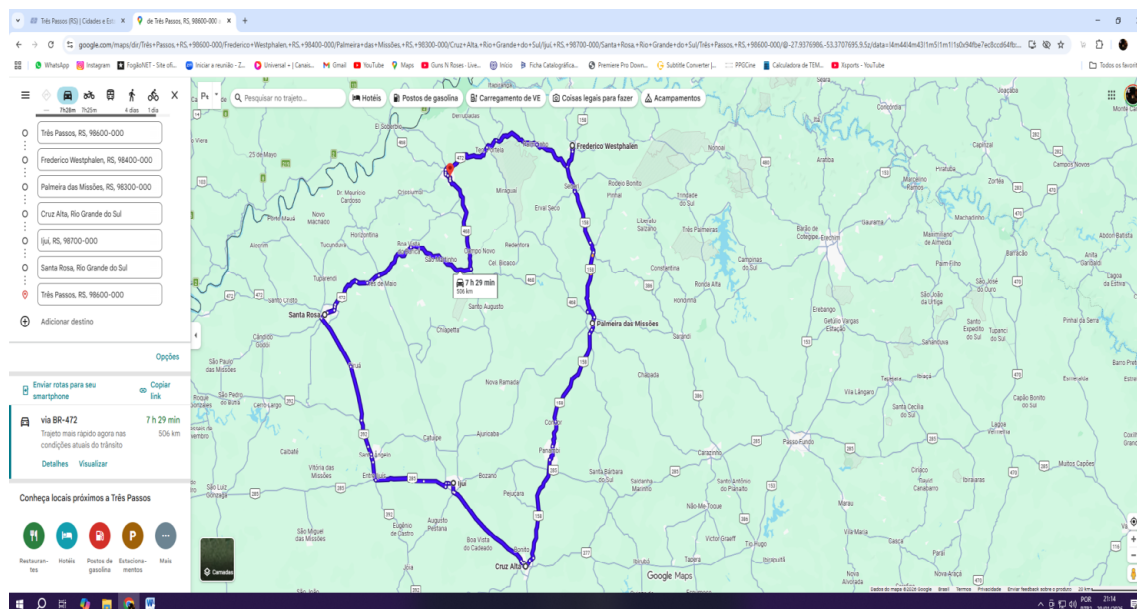


Figura 1: Percurso simulado no Google Maps para percorrer toda a rede de cinemas.

devido a uma crise financeira e cultural que não fez distinção entre capital e interior (ZANELLA, 2006).

No início da década de 2010, o mercado exibidor nacional enfrentava um dilema com o anunciado fim da comercialização dos filmes em película, capitaneado pelas grandes empresas norte-americanas que apontavam para a digitalização da produção, distribuição e exibição da indústria cinematográfica mundial (FREIRE; TORRES, 2011). Em Três Passos, os Levy apostam na chegada do

Digital para formar uma nova rede de cinemas, como estratégia para manter os negócios da família no ramo do setor de exibição – apesar da contínua crise financeira que se arrastava desde a década de 1990. O prédio do Cine Globo, com localização privilegiada no centro da cidade, era alvo constante de incorporadores e construtores que planejavam demolir o cinema e erguer um edifício residencial no local. Ofertas financeiras vantajosas não paravam de chegar e eram recusadas por Roberto Levy, então gestor da sala,

que não pretendia desistir do negócio iniciado pelo pai nos anos 1940.

A primeira sala a compor a nova rede foi instalada no centro cultural de Palmeira das Missões, com capacidade para 400 lugares, ainda com projeção em 35 mm, em agosto de 2014, com o nome de Cine Globo Palmeira. Era o início da articulação da rede Cine Globo Cinemas pela família Levy que até esse momento contava somente com o cinema-sede de Três Passos, chamado de Cine Teatro Globo. O próximo passo foi apresentar um projeto para disputar o edital público que visava agregar sessões de cinema ao teatro do centro cívico de Santa Rosa. O espaço de 700 lugares já recebia apresentações musicais, formaturas, eventos, peças teatrais, sendo o principal palco do município, o que possibilitaria praticamente dobrar a capacidade de bilheteria da nova rede, já que a sala de Três Passos ofertava 340 poltronas para o público.

Com duas salas operando em 35 mm, e apostando em sucesso no edital de Santa Rosa, os Levy realizam, em novembro de 2014, o pedido de importação de três projetores DLP-Barco DP2K-19B. A compra dos projetores só foi possível devido ao finan-

ciamento do BNDES²⁹, através do plano de digitalização do parque exibidor brasileiro criado pela Ancine.

A projeção digital é uma tecnologia de reposição. Originalmente, não acrescenta novas receitas para o exibidor. Envolve, inclusive, custos mais altos de manutenção dos equipamentos. A motivação dessa renovação tecnológica está nas vantagens geradas na distribuição: custos reduzidos de cópiagem e transporte dos filmes e maior facilidade operacional. Sobre a característica econômica inicial, alguns elementos mobilizam o interesse dos exibidores: a tecnologia 3D e conteúdos alternativos, a possibilidade de ampliar o circuito de lançamentos e a receita dos cinemas isolados e a hipótese de multiprogramação em complexos menores (Ancine, 07/10/2014).

Com contrato assinado com a prefeitura, o Cine Globo Santa Rosa é o terceiro a integrar a rede, sendo inaugurado em agosto de 2015, já com o projetor Digital vindo da Bélgica. Três Passos recebe o próximo, em dezembro daquele ano, e o Cine Globo Palmeira aposenta o 35 mm, em março de 2016. Nos primeiros dois anos de atividade, a rede

29 Plano de ação da Ancine: "Evolução da Digitalização dos cinemas: Ações regulatórias e de desenvolvimento": <<https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/CSC%20Digitaliza%C3%A7%C3%A3o%2007%2010%2014.pdf>>.

dos Levy enfrenta o desafio de operar tanto com o 35 mm, um sistema de projeção em fins comerciais no país, quanto com o novo sistema Digital.

Atual administrador, Levy Filho viu a transição do 35 mm para o Digital e não acredita que o negócio da família teria sobrevivido mais um ano com a exibição em película. Para ele, a expansão da rede está diretamente ligada à digitalização das salas e à atração de público com a exibição em 3D, nas cidades do interior. O uso da internet como facilitador de gestão, através de ferramentas como aplicativos para compra de ingressos, e a possibilidade de realizar *download* tanto dos filmes quanto dos materiais promocionais, tornaram a administração mais eficiente, aumentando a capacidade de resposta nos períodos de crise. A “Revolução Digital” que seria responsável pelo fim do cinema surge como aliada e força motriz para a expansão da rede (GAUDREAU; MARION, 2016).

Responsável pela programação das oito salas da rede, Levy recorda que no passado não eram poucas as sessões que terminavam em prejuízo. Como a oferta de filmes não era grande, a mesma fita era exibida por quase um mês até a chegada de um novo título, diluindo o público e levando a sessões com

poucos ingressos vendidos. Os gastos para abrir a sala e projetar o filme eram maiores do que o arrecadado em bilheteria, ocasionando um desequilíbrio no balanço financeiro mensal. No final da década de 1990, em alguns casos, as latas com o filme chegavam quase no mesmo mês em que as caixas com os VHS (ou DVDs) eram entregues nas locadoras de vídeo da cidade, um desafio a mais para quem precisa afastar as pessoas da frente da TV.

Desde 2015, com a entrada do Digital, a gestão busca ofertar ao público uma variedade de títulos distribuídos em até cinco sessões diárias. Algo impensável nos anos anteriores, ainda durante o período de projeção em película, quando as salas tinham uma ou duas sessões aos fins de semana e quase nunca abriam de segunda a quinta. Sala aberta e com oferta de filmes significa a possibilidade de lucro constante e não reverbera somente no valor da bilheteria, significando venda de pipoca, doces e refrigerante, além de qualquer outro produto relacionado ao universo cinematográfico que esteja ao alcance do cliente.

Com as três salas digitalizadas, com sessões em 3D e somando 1.440 poltronas, a rede consegue entrar num período de es-



tabilidade financeira que leva a investimentos significativos no ano de 2019. O período coincide com o lançamento de franquias consolidadas que possibilitam a atração de público, garantindo salas lotadas: os filmes da Marvel, de *Star Wars*, de *Velozes e Furiosos* e do *Minha mãe é uma peça* são sucesso de bilheteria, entre 2015 e 2019. O primeiro investimento de porte da empresa acontece com a reforma da fachada e do telhado no cinema de Três Passos que permite a instalação de painéis de energia solar visando substancial economia futura, já que tudo numa sala de cinema funciona com energia elétrica: o sistema de projeção, os aparelhos de ar condicionado, as pipoqueiras, as geladeiras, os computadores de atendimento ao cliente e os televisores com a programação.

O otimismo com as bilheterias faz Levy Filho pensar na expansão dos negócios e abrir duas frentes de trabalho nesse momento. O Cine Globo Frederico é inaugurado em agosto de 2019. O quarto cinema é o menor do grupo, com apenas 180 lugares, mas é o primeiro formatado do zero pelo empresário, já que as outras duas filiais estão instaladas em prédios prontos que pediam pouca intervenção ou que não podiam ser alterados por serem públicos. Em Frederico West-

phalen, o cinema foi adaptado dentro de um galpão vazio e concebido de acordo com o que Levy Filho entendia ser o padrão ideal para uma sala da rede, possibilitando aprendizado que seria utilizado na construção do futuro projeto de Ijuí. O planejamento inicial era ter a próxima filial inaugurada em meados de 2021, mas a pandemia mudou os planos e o endereço do quinto cinema.

A crise econômica advinda do período pandêmico forçou a paralisação das obras do prédio de Ijuí, mas também foi a responsável por uma oportunidade de mercado. Após a saída da rede Cult Cinemas, em abril de 2020, do espaço ocupado no Shopping Érico Veríssimo, em Cruz Alta, Levy Filho fecha contrato para abrir a quinta filial na cidade. A inauguração aconteceu sem festa ou cerimonial, após o fim das restrições sanitárias, em abril de 2021. O Cine Globo Cruz Alta foi o primeiro da rede a ter duas salas, com 120 lugares cada, o que permitiu uma novidade para a gestão: a programação de duas telas ao mesmo tempo e a ampliação dos títulos ofertados.

A introdução das filiais de Frederico Westphalen e Cruz Alta agregou a Levy Filho uma dinâmica diferente em relação aos cinemas que possuem uma tela ou que estão



instalados em prédios históricos e sem possibilidade de mudanças radicais. Com o retorno gradual do público pós-pandemia, a rede Cine Globo Cinemas teve que se recapitalizar, pagar as dívidas contraídas e repensar o projeto de Ijuí, já que os Levy não possuem atividade econômica fora do setor Cinema. A paralisação das obras, entre 2020 e 2021, comprometeu o orçamento, atrasando o cronograma em quase quatro anos. A sexta filial só seria inaugurada em abril de 2025, com duas salas de 114 lugares.

Se até 2019 a rede contava com três cinemas com três telas e 1.440 poltronas, a expansão trouxe os mesmos três cinemas, mas com cinco telas e 648 poltronas. A tendência na redução no tamanho das salas não é uma novidade e foi uma estratégia muito utilizada, nas décadas de 1980 e 1990, pelos exibidores que operavam grandes cinemas com lugar para mais de mil pessoas. A divisão permitia o aumento no número de salas, uma maior oferta de títulos e também diversificação no horário das sessões (GONZAGA, 1996). Atualmente, o grupo soma 2.088 poltronas para serem comercializadas em seis praças diferentes. Se o prognóstico otimista das principais empresas distribuidoras se concretizar para 2026, a gestão da rede Cine Globo Cinemas acredita que estará preparada para se recapitalizar e

planejar uma próxima expansão, se essa for a vontade da família.

Finalizando com a polêmica inicial, Levy Filho programou o retorno do prestigiado filme de Wagner Moura para todas as filiais, na cine-semana de 29/01 a 04/02. Em Palmeira das Missões, Santa Rosa e Frederico Westphalen, *O Agente Secreto* (2025) terá três sessões no período e dividirá a tela com outras cinco produções hollywoodianas. A mesma programação deveria valer para o cinema de Três Passos que estará em obras de quarta a sexta, por isso o filme será exibido apenas uma única vez na terça. Nas filiais que possuem duas telas, a concorrência é ainda maior, são nove filmes em cartaz, sendo quatro infantis e duas estreias da semana. Todas essas produções vindas dos grandes estúdios de Hollywood disputam a tela entre si e com o cinema brasileiro. Em Cruz Alta, o filme foi programado para duas sessões, e em Ijuí, para três sessões. *O Agente Secreto* (2025) terá 15 sessões nessa cine-semana, sendo exibido em seis cidades do interior do Rio Grande do Sul. Sem cinemas como os da família Levy, o público do interior do país fica com opções reduzidas e sujeito a esperar que os filmes sejam disponibilizados nas plataformas para visualização *online*. Será esse o único caminho para o nosso cinema?



Referências

ALVES DA SILVA, Christian J. A. Ferreira. Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência. Dissertação - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

FREIRE, Rafael de Luna; TORRES, Rodrigo Rodrigues. A conversão para a projeção cinematográfica digital: Estudo de caso de três cinemas do Rio de Janeiro. Cambiassú (UFMA), 2011.

GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre Cinema Independente. In: 30 Anos de Cinema Paulista: Cadernos da Cinemateca, n°4. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980.

GAUDREAU, André e MARION, Philippe. O fim do cinema: uma mídia em crise na era digital. Campinas; Papirus, 2016.

GONZAGA, Alice. Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte; Record, 1996.

ZANELLA, Cristiano. The end: cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005). Porto Alegre: Ideias a Granel, 2006.

**INVESTIGAÇÃO SOBRE
ASPIRAÇÕES DE JOVENS
SOBRE A FORMAÇÃO EM
CINEMA E AUDIOVISUAL,
AS PROFISSÕES DA
INDÚSTRIA DO CINEMA**

Mairla Farias SARAIVA

Rose France de Farias PANET

A large, stylized number '11' is centered on the page. The number is white and is enclosed within a thin white circular border. The background is a solid yellow color with a subtle, textured pattern of small, dark, irregular shapes. A vertical line runs down the center of the page, passing through the middle of the number '11' and the circle.

Investigação sobre aspirações de jovens sobre a formação em cinema e audiovisual as, profissões da indústria do cinema

Mairla Farias SARAIVA¹

Rose France de Farias PANET²

Introdução

A transição do ensino médio para o ensino superior é um dos momentos mais críticos na trajetória do jovem brasileiro. Este período é permeado por incertezas que ultrapassam a escolha profissional, envolvendo questões de viabilidade financeira e acesso geográfico. No contexto maranhense, essa problemática acentua-se quando o campo de interesse é o audiovisual. Historicamente visto como uma área de “elite”, o cinema passa hoje por uma ressignificação impulsionada pela popularização das tecnologias digitais de produção e consumo.

A escolha deste momento de transição foi crucial para entender não só o contexto, mas as implicações que permeiam as escolhas, os impedimentos e obstáculos que estes jovens enfrentam para adentrar na Universidade.

O crescimento da indústria criativa global coloca o audiovisual no centro das atenções econômicas. No entanto, a formação técnica e crítica não acompanhou a velocidade da democratização dos equipamentos (smartphones e softwares de edição). Existe um paradoxo: nunca se produziu tanto conteúdo visual, mas as oportunidades de formação profissional pública e gratuita no Maranhão ainda são escassas.

Este artigo propõe-se a analisar se a criação de um curso superior na UEMA poderia mitigar essa lacuna. Justifica-se a pesquisa pela necessidade de ouvir a “ponta” do processo: os jovens que desejam profissionalizar-se. A investigação norteia-se pela seguinte questão: quais são os principais entraves que afastam o jovem da escola pública maranhense da carreira audiovisual e de que forma a universidade pública pode atuar como ponte para essa inclusão?

A relevância deste estudo justifica-se pela necessidade de analisar a viabilidade

1 Graduada do curso de Pedagogia UEMA/ E-mail: mayrllamay918@gmail.com

2 Docente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DARQ) / E-mail: rosepanet@gmail.com



da implantação de um curso superior em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Compreender o perfil desses estudantes e suas expectativas é fundamental para fundamentar a criação de um curso que atenda às demandas socioculturais locais. Como destaca o estudo, o cinema não é apenas um campo de ensino, mas um viés de expressão da sociedade, transpassando as barreiras da sala de aula.

Fundamentação teórica

O Novo Paradigma da Economia Criativa

Para compreender a viabilidade de um curso superior em cinema, é preciso primeiro entender o conceito de “Sociedade do Conhecimento”. Como afirma **Drucker (1995)**, o recurso econômico básico não é mais o capital ou os recursos naturais, mas o conhecimento. No audiovisual, esse conhecimento é híbrido: técnico, estético e gestor.

A economia criativa, segundo a **UNESCO (2020)**, é um dos setores que mais cresce no mundo, sendo resiliente a crises econômicas. No Brasil, o setor audiovisual movimentou bilhões de reais anualmente, mas a distri-

buição desses recursos e das oportunidades de trabalho ainda é fortemente concentrada no eixo Sul-Sudeste. A indústria movimentou o PIB de forma crescente, superando até setores tradicionais dentro da economia. Consequentemente interfere na geração de empregos sejam diretos ou indiretos dentro da indústria, oferecendo um salário acima da média.

Então a interiorização e a estadualização do ensino superior, promovidas por instituições como a UEMA, são fundamentais para que o Maranhão deixe de ser apenas um “cenário” para produções externas e passe a ser um polo de produção própria, uma vez que as novas tecnologias deram um novo significado às relações de produções de conteúdos, sendo reconhecido que há uma necessidade de conhecimento principalmente para edição e roteirização, para se destacar profissionalmente.

As redes sociais, como instagram e tiktok, exigem domínios das ferramentas uma vez que ultrapassaram as barreiras do entretenimento se tornando fonte de estudos e estruturas de marketing massivas. Em suma podemos dizer que a facilitação de aplicativos de edição e novas tecnologias fez o levante das produções independentes, im-

pactando diretamente na capacitação para trabalhar nestas áreas do audiovisual. É notório que tal expansão e a chegada de novas tecnologias na indústria áudio são um campo fértil para a exploração desse viés como forma de expressão. Como afirma Elsaesser (2016) a evolução do cinema está intimamente ligada à transformação das tecnologias de produção e destruição que se reflete também na formação e na própria configuração da indústria.

O FORCINE desempenha um papel central na articulação entre instituições de ensino, promovendo debates sobre políticas educacionais e normativas para o ensino do audiovisual no Brasil. Suas publicações e eventos incentivam a reflexão crítica sobre a formação profissional e a relação entre academia e mercado (FORCINE, 2023, p. 22).

As detettrizes que balizam o ensino do cinema do Brasil promovem não somente sua efetivação, mas também sua eficácia, levando em conta a seriedade da graduação, dentro deste documento confere o perfil, competências e habilidades até conteúdos básicos e complementares que assistem o curso.

A Democratização do Acesso e o Ensino de Cinema

O ensino de cinema no Brasil passou por diversas fases. **Mourão (2014)** destaca que a formação audiovisual deixou de ser estritamente cineclubista ou técnica para se tornar acadêmica, ganhando espaço nas universidades. Contudo, essa “academização” nem sempre significou democratização.

O custo de mensalidades em faculdades particulares de cinema é proibitivo para a maioria da população brasileira. Quando observamos o dado de que **84,7%** dos interessados na nossa pesquisa vêm da escola pública, confirmamos a tese de que o talento e o interesse existem, mas estão bloqueados por barreiras econômicas. **Camargo (2014)** reforça que o mercado audiovisual demanda novas competências que vão além do “saber filmar”; exige-se uma compreensão crítica da linguagem e do mercado, algo que o ambiente universitário é vocacionado a prover. Tanto os ingressos quanto egressos demonstram influências entre o gosto pelas produções, quanto pela vontade de aprender mais sobre cinema, a vontade de se expressar também está descrita como influência, o que é de fato positivo para a jornada acadêmica



na área audiovisual, isso foi demonstrado ao analisar as respostas ao questionário. Ter acesso ao ensino superior na área do audiovisual, para estes jovens, significaria muito além da formação, uma vez que impacta diretamente na realidade em que vive e viveu ao longo da carreira estudantil, como oriundos do ensino público com realidades em suas grande parte precárias, é de fato um marco importantíssimo na transformação estar inserido no meio acadêmico.

O Audiovisual como Identidade e Resistência no Maranhão

Para compreender o cinema como objeto de estudo acadêmico, recorreremos à “Nova História”, que no final dos anos 1960, sob a liderança de Marc Ferro, propôs superar os limites da documentação escrita. O filme deixou de ser apenas entretenimento para se tornar uma “contra-análise da sociedade”, uma fonte capaz de encenar o passado e expressar o presente.

No Brasil, essa perspectiva ganha contornos específicos com o Cinema Novo e o cinema marginal. A prática cinematográfica torna-se uma ferramenta para “olhar para fora e para si”, rompendo com narrativas

hegemônicas. É neste campo interdisciplinar que se fundamenta a necessidade de um ensino superior que não apenas ensine a técnica, mas que forme sujeitos históricos capazes de produzir discursos críticos sobre a sua própria realidade.

A história do audiovisual no Maranhão é marcada pelo uso criativo da bitola Super 8mm, que permitiu uma experimentação alternativa ao cinema industrial. Entre 1973 e 1981, foram produzidos quase 100 filmes no estado, a maioria documentários que abordam temas invisibilizados pela grande mídia, como a vida de quilombolas, quebra-deiras de coco e pacientes psiquiátricos.

Estes realizadores, muitas vezes sem formação técnica formal, utilizavam “câmeras andantes” para explorar a cidade, criando “espaços de guerrilha” e memória. Instituições como o **Laboratório de Experimentos Artísticos (LABORARTE)**, criado em 1972, e o **Cineclube Universitário Uirá**, fundado em 1975 na UFMA, foram pilares deste movimento que trouxe o cinema para perto de sua população e principalmente de suas produções, quando abria sessões para exibir aquelas obras que não se viam na tela dos cinemas, a oportunidade de crescimento das platéias e também de quem fazia cinema.



A premiação do filme *Pregoeiros de São Luís* (1975), de Murilo Santos, em festivais nacionais, demonstrou o potencial da produção local, produção esta que destaca a riqueza cultural dos seus personagens que através de versos rimados anunciam seus produtos pelas ruas e praças, a memória cultural retratada nas telas não mostra apenas a história, traz também a força do cinema produzido aqui. Reforçando a ideia de que o modo de fazer cinema voltado para o local também tem seu valor, principalmente quando traz em sua narrativa atual questões sociais, dentro de sua própria realidade.

Metodologia

A pesquisa adotou uma abordagem metodológica qualitativa, considerada a mais adequada para compreender de forma abrangente as expectativas e significados que os indivíduos atribuem às suas experiências.

Segundo Bogdan e Biklen (1994):

A pesquisa qualitativa é rica em descrição e detalhamento porque lida com os significados que os indivíduos atribuem às suas experiências.

Para Minayo (2001), essa abordagem permite trabalhar com um universo de sig-

nificados, motivos, aspirações, crenças e valores, aprofundando-se em relações que não podem ser reduzidas a simples variáveis operacionais.

Instrumentos de Coleta e Participantes

Foram aplicados questionários semi estruturados através da plataforma Google Forms. O público-alvo foi dividido em dois grupos:

1. **Egressos do ensino médio:** Jovens que finalizaram a etapa escolar básica e buscam definição profissional.
2. **Ingressos em cursos técnicos:** Alunos que já fazem parte de um curso formador na área de cinema e audiovisual (Escola de Cinema).

No total, a pesquisa contou com **76 participantes**, todos maiores de 18 anos. A coleta de dados ocorreu de forma online e anônima, com os participantes devidamente conscientizados sobre as finalidades acadêmicas do estudo. Os questionários buscaram traçar os perfis socioeconômicos destes egressos e ingressos, para se compreender o espaço ocupado por eles, suas origens escolares também foi levada em consideração,



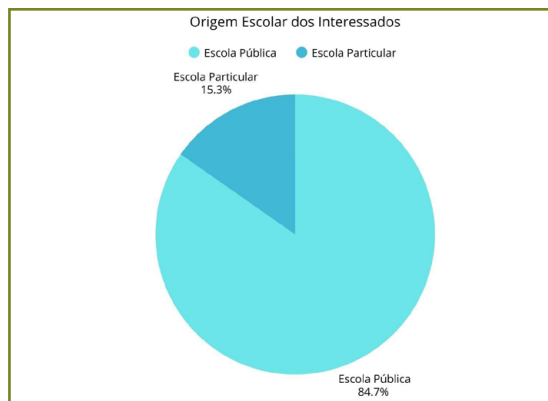
pois se achou pertinente mapear a trajetória destes alunos, e suas projeções futuras diante da possibilidade de ter a oferta de um curso de cinema e audiovisual na Universidade do Maranhão.

Análise e discussão dos resultados

Perfil Socioeducacional:

A Demanda da Escola Pública

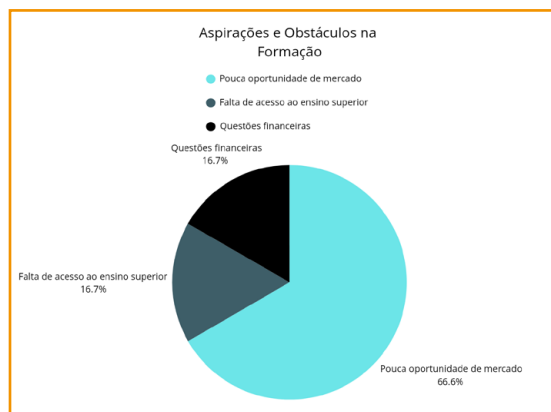
A análise dos dados revelou um perfil demográfico claro e de extrema relevância para a política educacional pública: **84,7% dos participantes são oriundos de escolas públicas**. Este dado evidencia que o interesse pelo cinema e audiovisual não é elitizado, mas permeia fortemente as camadas populares que dependem do ensino gratuito, porém muitos se deparam com o cenário de acesso restrito à elite que ainda representa uma parcela maior quando se fala em acesso facilitado à formação de qualidade.



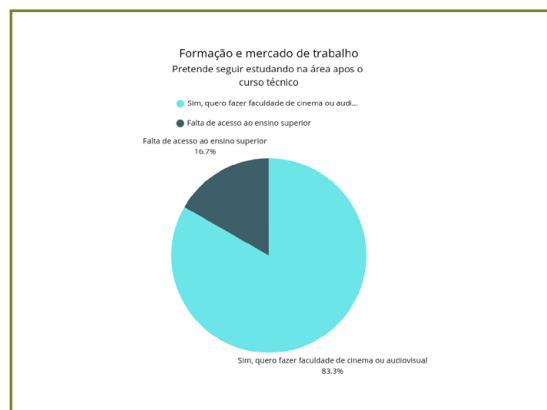
A predominância de maiores de 18 anos indica que este público está apto e no momento imediato de ingresso no ensino superior. A alta porcentagem de alunos de escola pública justifica a iniciativa estatal (como a da UEMA) para facilitar o acesso, democratizando uma área historicamente restrita a elites econômicas, a pesquisa levanta a discussão mais do que necessária sobre a real face do acesso ao ensino superior, e como estes jovens ainda se veem distantes de uma instituição pública de ensino, principalmente quando o curso que se escolhe tem estigma elitizado. Além da abrangência do acesso ao ensino superior fortalecendo a pauta da democratização do ensino em suas mais diversas camadas, a própria instituição abrirá caminho para a expansão da nossa indústria criativa, ao fomentar nossas produções.

Aspirações e Obstáculos na Formação

A investigação apontou que, embora exista um forte desejo de atuar na indústria criativa, há obstáculos significativos no acesso à graduação. Os dados levantados permitiram mapear não somente as aspirações, mas o que impede o acesso. O que nos leva ao ponto de partida que é o fornecimento dessa formação, o investimento nesta área também uma vez que estes jovens visam à carreira profissional, estes pontos deixam margem para a insegurança na formação na área. Como não há a oferta logicamente os interessados se veem limitados ao ensino técnico, que de certo não deve ser o ponto final desta formação.



Muitos jovens veem no curso técnico um passo importante, mas não definitivo. Como observado na pesquisa, “não devemos reduzir o caminho ao tecnicismo”. Uma graduação dentro da Universidade daria uma abrangência maior, permitindo que o jovem atue não apenas como operador técnico, mas como um “pensador” do audiovisual, capaz de refletir sobre o contexto sociocultural e histórico do estado. Ao analisarmos as respostas para o questionamento quanto à formação acadêmica, observamos que embora já em processo de formação em esfera técnica, estes alunos manifestam interesse na academia, como mostra o gráfico abaixo.



Faz-se então cada vez mais necessário a abertura para a inclusão, o espaço de criati-

vidade é de forma inegável um meio de expressão de massas, o que é o cinema senão uma oportunidade de ampliação dos novos mercados de exportação de multiculturalismo, e um curso ofertado dentro de uma instituição pública como a Universidade Estadual do Maranhão viabiliza o acesso a egresso dos vários segmentos socioculturais, possibilitando-lhe atuar no cenário do audiovisual brasileiro, uma vez que o acesso está cada vez mais difundido, respaldados nas diretrizes que regem as normas de acesso ao ensino superior.

A Viabilidade do Curso na UEMA

Camargo (2014) salienta que o mercado audiovisual passa por reestruturações profundas com o acesso de classes econômicas mais baixas aos bens culturais.

[...] O recente mercado audiovisual vem passando por profundas reestruturações, principalmente com o acesso de classes econômicas mais baixas aos bens produzidos, originando outro tipo de demanda por bens culturais. (CAMARGO, 2014, p. 05) .

Diante disso, a implantação de um curso superior na UEMA torna-se viável e necessária. A universidade pública viabili-

za o acesso a egressos de vários segmentos socioculturais, possibilitando sua atuação no cenário brasileiro. A pesquisa confirma que há “um universo de possibilidades a serem exploradas” e que a análise do perfil destes estudantes justifica a inserção do curso. A Universidade Estadual do Maranhão enquanto instituição pública de ensino fortalece o compromisso com o ensino democratizado amplamente mais justo, indo ao combate à elitização que perdura ao longo da história educacional brasileira principalmente no que diz respeito ao acesso ao ensino superior. Vencendo assim um dos entraves apontados pelos entrevistados, o amplo acesso a este campo de estudo e formação. Atender aos interesses de formação das mais diversas camadas da sociedade é reafirmar a democratização do ensino, os dados levantados mostram que o interesse existe, partindo principalmente de alunos oriundos das escolas públicas, o que justifica a iniciativa pública para facilitar este acesso às mais diversificadas formações.

O que se espera desta formação é que capacite, é que esta graduação traga reflexões sobre a política, cultura e também a sociedade que permeia esta prática embasada nos eixos sociais e políticos e a forma-



ção histórica. A CEPE 1360/2019 já traz o Núcleo Comum da UEMA, cujo objetivo é o desenvolvimento da formação geral do aluno, visando à emancipação do mesmo. Paulo Freire (1996) ensina que os educadores devem acreditar que é possível acontecer mudanças. Todos os cidadãos têm o direito de serem participantes da história, da cultura e da política. Ninguém deve ficar neutro, nem estudar por estudar.

E quando falamos sobre o impacto regional da Universidade Estadual do Maranhão entendemos o papel formador e transformador dentro da estadualização do ensino, através da democratização do conhecimento. A UEMA atua nos eixos estrategicamente na interiorização da educação através de programas de fomento à formação, como o “Programa Ensinar” e a UEMANET, que formam professores, e levam as licenciaturas aos lugares mais afastados.

Sendo assim, a UEMA trabalha diretamente na produção não só de mão de obra, mas de formação crítica quando expande sua área de alcance, quando incentiva as produções acadêmicas e atende às necessidades de determinado território lançando cursos para suprir essas lacunas. Como instituição pública deve alcançar a todos que estão aptos, em todas as esferas de conhecimento.

Considerações Finais

Tornar conhecidas as aspirações de jovens egressos à formação em cinema vai muito além de analisar sua escolha acadêmica, o levantamento dos dados deste estudo permeou por discussões acerca não só do território de formação, o que é de suma importância para a aplicabilidade da mesma. Os dados coletados serviram para fomentar a pesquisa sobre a viabilidade de se ofertar um curso de cinema e audiovisual na Universidade Estadual do Maranhão, abrindo assim oportunidade para esses jovens egressos da graduação. Fomentando assim a continuidade do desenvolvimento do audiovisual brasileiro bem como o maranhense.

O Maranhão como estado rico em história e cultura, pode alimentar e produzir oportunidade para que a história possa ser recontada a partir de novas perspectivas dentro do setor cinematográfico, uma vez que é um campo vasto de possibilidades e inspirações. A pesquisa trouxe a identidade de um povo e a preservação de sua cultura como um ponto relevante, no que diz respeito ao tema deste relatório, pois se discute o futuro da arte cinematográfica em um campo permeado por mudanças constantes.



O modo de fazer cinema não está alheio a isso muito pelo contrário, as técnicas se reinventam desde seus primórdios como apresentado ao longo desta pesquisa, as novas técnicas de ensino, de fazer cinema, tudo permeia os campos de formação, que vai impactar diretamente como os futuros desenvolvedores de cinema e audiovisual irão contribuir para a escrita contínua da sétima arte. A disposição para participar do universo do espetáculo televisivo e cinematográfico, presente no cenário de efervescência que caracteriza a periferia hoje, pode ser interpretada como uma disposição por participar da disputa em torno do controle de quem representa o quê, como e onde (HAMBURGER, 2007, p. 567).

Este estudo expõe alguns dos fatores que levam os jovens egressos no ensino médio a desejar a formação em cinema e audiovisual, se fez necessário análise dos aspectos da formação, das configurações e aceitação das novas configurações tanto do mercado quanto de instituições que ofertam a graduação, perpassando pelas mudanças na reprodução e distribuição do cinema atual. Podemos enxergar através do exposto nos dados relatados que essa linguagem cinematográfica continua se moldando às necessidades e avanços tecnológicos, e se mantendo viva

nos dias atuais. A tecnologia avançada deve ser encarada como um novo suporte para as novas produções, e fomento para os novos cineastas que surgirão.

Referências

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação**. Porto: Porto Editora, 1994.

CAMARGO, Z. **O mercado audiovisual e as novas demandas**. 2014.

DRUCKER, P. **Sociedade pós-capitalista**. São Paulo: Pioneira, 1995.

ELSAESSER, Thomas. *Film History as Media Archaeology: tracking digital cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxskjv>. Acesso em: 25 jan. 2026.

FORCINE. O ensino como vetor de desenvolvimento do audiovisual brasileiro. *Cadernos Forcine*, São Paulo, v. 5, p. 22, 2023.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente – reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, nº 79, 2007.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOURÃO, M. D. **O ensino de cinema e audiovisual no Brasil**. 2014.

UNESCO. **Relatório sobre a educação audiovisual**. 2020.

VIEIRA, Gécika Mendes. **Educação política e sociedade**: a importância da formação crítica para mudanças sociais. Pergaminho, Patos de Minas, n. 10, p. 173-176, dez. 2019. ISSN 2178-7654. Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/pergaminho>. Acesso em: [28 jan. 2026].



A large, stylized white number '10' is centered within two concentric white circles. The entire graphic is set against a dark blue background that is split vertically by a thin white line. The number '10' is positioned such that the vertical line passes through its center.

10

**A POÉTICA DO COTIDIANO:
UMA ANÁLISE DO CURTA
“INFERNOS”, DE FREDERICO
MACHADO**

Bárbara GOMES

Marcus Túlio Borowski LAVARDA

A poética do cotidiano: Uma análise do curta “Infernos”, de Frederico Machado

Bárbara GOMES¹

Marcus Túlio Borowski LAVARDA²

Introdução

A história do cinema é marcada por uma constante evolução de suas formas narrativas e estéticas, culminando na distinção fundamental entre o cinema clássico e o cinema moderno. O cinema clássico, historicamente situado entre o nascimento do cinema em 1895 e o início do neorrealismo italiano na década de 1940. Conforme Marcelo Müller, editor e crítico do *Papo de Cinema*: “é uma constante do período clássico a soma de procedimentos para gerar certa magia, como se não fosse possível ao cinema

se apresentar ao espectador enquanto fruto de uma série de artifícios. Especialmente no cinema hollywoodiano, eram comuns os finais felizes e/ou conciliatórios”.

A transição do cinema clássico para o moderno não foi abrupta, mas um processo gradual impulsionado por iniciativas de vanguarda e, significativamente, pelas transformações sociais e políticas do século XX.

Segundo o site Academia Internacional do Cinema, o cinema moderno se caracteriza pela ruptura com as convenções clássicas, buscando uma maior liberdade formal e temática. Personagens complexos e multifacetados, menos afeitos ao maniqueísmo, tornam-se centrais, e a câmera ganha mobilidade, explorando novas perspectivas. A montagem não segue necessariamente um percurso linear, e os finais são frequentemente abertos, convidando o espectador à reflexão.

O curta-metragem “Infernos”, lançado em 2006, é classificado como um curta de cinema moderno, porém possui características do período clássico. Dirigido por Frederico Machado, é uma obra que vai além de contar uma história, ele mergulha em questões profundas sobre a existência, as relações humanas e o sentido da vida. O Cur-

1 Graduada em Letras e Jornalismo. Mestranda em Comunicação Social pela UFMA, com interesse nas áreas de cinema, crítica cultural e produção audiovisual. E-mail: barbara.gs@discente.ufma.br

2 Orientador. Doutor em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Docente do Curso de Jornalismo da UFMA campus Imperatriz. Vice-líder do GEGATI. E-mail: marcus.tulio@ufma.br



ta se destaca pela narrativa não linear e pela estética em preto e branco, que empresta à obra um sentido atemporal, introspectivo e melancólico.

Centrado na figura do poeta Nauro Machado, em suas caminhadas aparentemente sem destino pelas ruas e praias de São Luís, “Infernos” constrói uma narrativa que não se apoia em uma sequência de fatos, mas em um fluxo de sentimentos, pensamentos e experiências que revelam a profunda conexão entre o sujeito e o espaço que o circunda.

Frederico Machado, ao abordar a figura de seu pai, o poeta Nauro Machado, estabelece um diálogo íntimo e artístico que está presente na obra. A paternidade, aqui, não se restringe a laços biológicos, mas se estende a uma herança poética e a uma visão de mundo compartilhada. Assim, o filme se torna um espaço onde a memória, o legado e a influência paterna são apresentados, não de forma explícita, mas por meio de uma linguagem visual e narrativa.

Em “Infernos”, São Luís não é apenas o cenário, é um personagem vivo. Suas ruas, escadarias antigas e bares compõem uma paisagem de “cidade de pedras, fezes e infernos”, como define o próprio poeta. Essa cidade, ao mesmo tempo real e simbólica,

reflete o estado de espírito do protagonista: denso e melancólico. Essa representação da cidade dialoga com a ideia de que o espaço urbano molda e é moldado pelas experiências humanas.

Dessa forma, a relação entre o homem e o espaço urbano pode ser compreendida a partir das ideias do historiador Michel de Certeau, em “A Invenção do Cotidiano”, que discute como as pessoas reinventam o sentido dos lugares por meio de suas práticas diárias. No curta, o simples ato de caminhar, o vagar de Nauro pelas ruas, torna-se uma forma de resistência e uma maneira de criar novos significados para o espaço. O cotidiano, fragmentado e melancólico, é revelado em cenas de pessoas anônimas, de mendigos, e na repetição dos gestos triviais, como o de beber em um bar, imagens que traduzem a vida urbana.

Para compreender a complexidade simbólica e poética de “Infernos”, este artigo se apoia em dois eixos teóricos que se entrelaçam. O primeiro é o próprio pensamento de Michel de Certeau, que ajuda a perceber como a cidade se transforma em lugar a partir da vivência humana e como o caminhar pode ser um ato de criação. O segundo é o conceito de “Cinema de Poesia”, de Pier Paolo Pasolini, que propõe um cinema mais



livre da lógica narrativa tradicional, privilegiando a subjetividade e a emoção.

Pasolini (1995) acreditava que o cinema tem uma linguagem própria, “a linguagem da realidade”, diferente da linguagem verbal. Essa visão dialoga diretamente com “Infernos”, cuja estética em preto e branco, trilha sonora densa e narração poética baseada nos versos de Nauro Machado formam uma atmosfera de introspecção e angústia. A partir disso, Frederico Machado faz de uma obra um espaço para sentir e para experimentar a poesia visual e sonora como forma de expressão.

Assim, ao dialogar com essas perspectivas teóricas, “Infernos” mostra como o cinema pode transformar o cotidiano em arte, o espaço urbano em experiência existencial e a realidade em poesia. O filme é, ao mesmo tempo, um retrato da solidão humana e uma celebração da arte de traduzir o invisível. A trama em torno do poeta torna-se uma metáfora para a própria condição humana, o constante caminhar entre o mundo, entre o real e o simbólico. Ao fim, “Infernos” se revela como uma obra que desafia fronteiras entre o cinema, a poesia e a filosofia, convidando o espectador a mergulhar em uma reflexão sobre a existência e sobre o papel da arte na tentativa de compreender e sentir.

Conexão entre Infernos e Poema Sujo

A intertextualidade entre o curta-metragem *Infernos* (2006), de Frederico Machado, e *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar, manifesta-se na maneira como ambas as obras articulam uma poética do cotidiano marcada pela memória e pela experiência urbana. Ainda que pertençam a formatos distintos, o curta-metragem e a poesia, ambos, compartilham uma mesma sensibilidade estética e existencial, na qual o sujeito se encontra profundamente ligado pelo espaço da cidade.

Em *Poema Sujo*, Ferreira Gullar elabora um longo fluxo poético que mistura lembranças da infância, fragmentos do presente e reflexões sobre a própria existência. A cidade de São Luís surge como espaço afetivo e simbólico, atravessado por imagens de degradação, violência e precariedade. O eu lírico não se coloca fora desse espaço; ao contrário, ele se reconhece como parte dele, como quando afirma: “o homem está na cidade / como uma coisa está em outra” (GULLAR, 1976). Essa fusão entre sujeito e cidade é um dos pontos centrais que aproximam o poema do curta *Infernos*.

No filme de Frederico Machado, a cidade de São Luís também não é apresentada como pano de fundo neutro, mas como extensão do estado interior do poeta Nauro Machado. As ruas, escadarias, bares e praias aparecem como espaços de passagem, de desgaste e de repetição, acompanhando o caminhar do protagonista. Assim como em Poema Sujo, a cidade é construída a partir de imagens descontínuas, cenas do cotidiano, personagens anônimos.

Em Poema Sujo, o discurso poético rompe com a linearidade tradicional, alterando tempos, vozes e imagens, criando um fluxo de consciência marcado pela sobreposição de memórias e sensações. De modo semelhante, Infernos adota uma narrativa não linear, em que o sentido não se constrói pela sucessão de acontecimentos, mas pela repetição de gestos, pelo ritmo das caminhadas e pela atmosfera melancólica das imagens em preto e branco.

Outro ponto de convergência está na representação da sujeira, da ruína e do desconforto como elementos constitutivos da experiência urbana. Gullar não idealiza a cidade: “o cheiro de urina, o lixo, os becos” aparecem como partes indissociáveis de sua memória e de sua formação subjetiva. Essa

visão encontra eco no filme quando São Luís é definida como “cidade de pedras, fezes e infernos”, expressão que sintetiza a dureza do espaço urbano e sua capacidade de refletir sobre o sofrimento humano. Em ambos os casos, a sujeira não é apenas física, mas simbólica, associada à condição existencial do sujeito.

A intertextualidade entre Infernos e Poema Sujo não se limita a referências diretas ou adaptações, mas se estabelece no nível da sensibilidade, da construção estética e da visão de mundo. Cinema e poesia se encontram na tentativa de transformar o cotidiano em matéria poética e de revelar, por meio da arte, a complexa relação entre o sujeito, a cidade e a memória.

Cotidiano, cidade e o vagar sem rumo

Michel de Certeau (1998), ao refletir sobre a cidade moderna, propõe o que denomina de “Cidade-conceito”, estruturada a partir de uma lógica racionalizante que busca ordenar o espaço urbano por meio de uma tríplice operação. Essa operação envolve, primeiramente, a produção de um espaço próprio, no qual se exige o recalque de

todas as formas de poluição, físicas, mentais ou políticas que ameacem a funcionalidade e a legibilidade do espaço urbano. Em seguida, estabelece-se um “não-tempo”, um sistema sincrônico que procura substituir a historicidade, as tradições e as resistências por um tempo homogêneo, regulado por estratégias científicas unívocas. Por fim, essa lógica culmina na criação de um sujeito universal e anônimo: a própria cidade, concebida como entidade capaz de concentrar em si funções antes dispersas entre indivíduos e grupos sociais. (CERTEAU, 1998, p. 173).

Nesse sentido, a cidade passa a funcionar como um nome próprio, um sujeito abstrato que organiza o espaço a partir de propriedades estáveis e articuláveis, assumindo tanto o papel de objeto quanto de agente das transformações modernas. Como afirma Certeau, “assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade” (CERTEAU, 1998, p. 174). Essa concepção privilegia a ordem, a visibilidade e o controle, apagando as experiências singulares e os usos cotidianos que escapam à lógica do planejamento urbano.

No curta-metragem *Infernos*, de Frederico Machado, o vagar de Nauro Machado pelas ruas de São Luís pode ser compreendido como uma dessas práticas cotidianas que tensionam a lógica racionalizada da cidade. O poeta caminha sem destino aparente, atravessando ruas, escadarias, bares e a orla, produzindo uma relação íntima e sensível com o espaço urbano.

Ao vagar, Nauro não consome a cidade de forma passiva, mas a reinventa por meio de seu percurso. Cada passo reativa camadas invisíveis do espaço urbano. Assim, o cotidiano filmado em *Infernos* devolve à cidade aquilo que a Cidade-conceito tenta recalcar: a desordem, a melancolia, a memória e a experiência singular do sujeito.

Dessa forma, o filme evidencia a tensão central apontada por Certeau entre a cidade planejada e a cidade praticada. Enquanto a Cidade-conceito busca homogeneizar o tempo e o espaço, o vagar de Nauro reinscreve a historicidade e a subjetividade no tecido urbano. O cotidiano, nesse contexto, não é apenas repetição ou rotina, mas um campo de criação silenciosa, onde o sujeito, por meio de gestos simples como caminhar, reapropria-se da cidade e resiste à sua total racionalização.



O cinema de poesia e a experiência do real em *Infernos*

Pier Paolo Pasolini (1995) ocupa um lugar central na reflexão sobre o cinema enquanto linguagem autônoma e forma singular de expressão da realidade. Ao discutir as especificidades da linguagem cinematográfica, o autor rompe com a ideia de que o cinema seria uma simples imitação ou evocação do real. Para Pasolini, “o cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não mima a realidade, como o teatro. O cinema reproduz a realidade, imagem e som” (PASOLINI, 1995, p. 135). Essa concepção desloca o cinema do campo da representação para o da reprodução sensível do real, tornando-o uma linguagem capaz de expressar a experiência humana por meio de sua própria materialidade.

Embora exista a compreensão corrente de que “os homens comunicam-se com palavras e não com imagens”, o que levaria à ideia de que uma linguagem imagética seria “uma abstração pura e artificial”, Pasolini problematiza esse entendimento ao afirmar que, se tal concepção fosse correta, o cinema não poderia existir ou comunicar sentido

(PASOLINI, 1965, p. 167). No entanto, o cinema existe e comunica, justamente porque opera a partir de uma linguagem própria, fundada na visualidade e no som, capazes de produzir significações que vão além da lógica verbal.

Nesse contexto, o chamado cinema de poesia se caracteriza por uma recusa à narrativa tradicional e por um investimento na subjetividade, na fragmentação e na experiência sensorial. Para Pasolini, diferentemente da linguagem literária, o cinema não trabalha com termos abstratos, pois “as imagens são sempre concretas”, o que faz com que sua linguagem seja “artística e não filosófica”, podendo funcionar como “parábola, jamais expressão conceitual direta” (PASOLINI, 1965, p. 172). O sentido, portanto, não se constrói por conceitos, mas por imagens, ritmos, atmosferas e afetos.

O curta-metragem *Infernos*, de Frederico Machado, insere-se de forma contundente nessa perspectiva do cinema de poesia. A obra abandona a lógica narrativa clássica, optando por uma estrutura fragmentada e contemplativa, na qual o sentido emerge da repetição dos gestos cotidianos, do caminhar errante do poeta Nauro Machado e da construção estética em preto e branco. O filme



não busca explicar ou conceituar a experiência urbana; ao contrário, apresenta imagens concretas da cidade de São Luís, permitindo que o espectador sinta a densidade existencial do espaço e do personagem.

Como observa Schlesener (2006), o interesse de Pasolini pelo cinema decorre de seus estudos literários e de sua busca por “expressar a realidade por meio da própria realidade” (SCHLESENER, 2006, p. 142). Essa concepção encontra eco em *Infernos*, cuja linguagem cinematográfica se constrói a partir do real vivido: ruas, corpos, vozes, silêncios e deslocamentos que não são simbolizados de forma abstrata, mas apresentados em sua materialidade sensível. O filme, assim, traduz em imagens e sons aquilo que a poesia verbal expressa em palavras.

Além disso, o cinema, segundo Schlesener, inova em relação à escrita por traduzir a “linguagem do real”, reunindo elementos da mímica, da oralidade, das emoções, dos sonhos e das recordações, aliando o mais originário ao mais moderno das linguagens humanas (SCHLESENER, 2006, p. 145). Em *Infernos*, essa convergência se manifesta na fusão entre imagem, narração poética e trilha sonora, criando uma experiência estética que mobiliza memória, afeto e percepção. O

cotidiano filmado deixa de ser apenas registro e se transforma em experiência poética.

Cinema e representação social em *Infernos*

A reflexão de Jacques Aumont (2017) acerca da relação entre cinema, narrativa e representação social oferece um aporte teórico fundamental para a compreensão do curta-metragem *Infernos*, de Frederico Machado. Segundo o autor, o encontro entre cinema e narração tornou-se possível porque o cinema, por meio da imagem em movimento, passou a oferecer à ficção elementos essenciais como a duração e a transformação. Conforme afirma Aumont, “o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns é que foi possível operar o encontro do cinema e da narração” (AUMONT, 2017, p. 49).

No curta *Infernos*, essa relação não se estabelece a partir de uma narrativa linear tradicional, mas por meio da exploração do tempo dilatado, do caminhar e da fala do poeta Nauro Machado, além da repetição dos gestos cotidianos. O filme utiliza a duração dos planos como estratégia estética, permi-

tindo que a experiência urbana se manifeste de forma sensível, reforçando a ideia de transformação contínua do espaço e do sujeito.

Aumont também destaca que a imagem cinematográfica pode funcionar como uma “amostra social”, capaz de desenhe discursos e ficções, pois tende a recriar o universo social do qual faz parte. Para o autor, “é uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele [...] o universo social ao qual pertence” (AUMONT, 2017, p. 49). Em *Infernos*, as imagens da cidade de São Luís, suas ruas antigas, fachadas deterioradas e espaços marginalizados, não operam apenas como pano de fundo, mas como elementos que evocam e reconstróem simbolicamente um universo social marcado pela decadência, pela memória e pela exclusão.

Embora o cinema se aproprie de estruturas narrativas, Aumont ressalta que o narrativo não é intrínseco ao cinema, mas anterior a ele. Conforme o autor, “por definição, o narrativo é extracinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento”

(AUMONT, 2017, p. 96). Essa observação é fundamental para compreender a escolha estética de *Infernos*, que não se ancora em um enredo clássico, mas constrói sua narrativa a partir da articulação entre imagem, poesia e voz, aproximando-se mais de uma experiência lírica do que de uma estrutura dramática.

Nesse sentido, o curta evidencia o potencial do cinema como forma de representação social. Aumont define essa dimensão como um objetivo de natureza quase antropológica, no qual o cinema se configura como meio privilegiado para expressar como uma sociedade se vê e se representa. Segundo o autor, “a representação social, trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma” (AUMONT, 2017, p. 98). Em *Infernos*, a figura do poeta pode ser compreendida como uma tipologia social que ultrapassa o indivíduo, tornando-se representativa de um grupo marginalizado e de uma experiência coletiva de deslocamento e resistência na cidade.

Ao articular imagem, tempo e poesia, *Infernos* elabora uma representação social da cidade e de seus sujeitos, reafirmando a

capacidade do cinema de reproduzir sistemas de representação e articulações sociais. O filme não apenas registra o cotidiano urbano, mas o transforma em discurso estético, evidenciando como o cinema pode funcionar como espaço privilegiado de reflexão sobre a sociedade e suas formas de existir.

Análise do curta Infernos

O curta-metragem *Infernos*, de Frederico Machado, insere-se no campo do cinema moderno, afastando-se das estruturas narrativas clássicas e privilegiando uma construção subjetiva. A narrativa não se organiza a partir de estados emocionais e tensões internas, característica central do cinema moderno, conforme apontam Vanoye e Goliot-Lété (2002). Nesse sentido, os personagens não são apresentados como agentes de ações objetivas, mas como figuras em crise, atravessadas por conflitos psicológicos e afetivos: “Com relação ao modelo clássico, o filme moderno caracteriza-se: por personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), pouco dados à ação” (VANOYE; GO-LIOT-LÉTÉ, 2002, p. 35).

Essa imprecisão narrativa se reflete tanto na construção dos personagens quanto na

própria organização do espaço fílmico, que evita explicações diretas e aposta na sugestão e no não-dito.

A escolha estética pelo preto e branco não opera apenas como recurso formal, mas como elemento estruturante do sentido. O contraste acentuado entre luz e sombra forma um ambiente de tensão constante. A iluminação é frequentemente projetada no rosto do personagem Nauro Machado, mostrando até as texturas da pele. Esse uso do claro-escuro dialoga diretamente com a reflexão de Aumont e Marie (2013) sobre a iluminação que não busca profundidade romântica, mas uma planaridade inquietante da figura:

Através dessa ruptura, aquilo que se realiza diante dessa mancha de luz e que irrompe, como fantasma recortado do fundo, não é o que habitualmente fica escondido na evanescência profunda que o claro-escuro sugere (AUMONT; MARIE, 2013, p. 187).

A trilha sonora desempenha papel central na construção de sentido do curta. Em vez de funcionar apenas como acompanhamento da imagem, o som atua como elemento narrativo autônomo, intensificando as tensões internas das cenas. Essa opção reforça a ideia de que, no cinema moderno, o



som não é subordinado à imagem, mas dialoga em igualdade com ela.

Para Aumont e Marie (2013, p.191) “É certo que, desde a invenção do cinema falado, a banda sonora está teoricamente em igualdade com a imagem na construção do sentido fílmico”. Em *Infernos*, a trilha aumenta a expectativa e a suspensão. É uma trilha densa, aliada à narração poética dos versos de Nauro Machado, e com poucos efeitos de sons, como o som dos passos sobre as pedras, o ruído do mar e os sons ambientes da cidade são amplificados, criando uma sensação de realismo e uma atmosfera de suspense. A música não busca ditar a emoção do espectador, mas sim expandir a dimensão subjetiva das imagens.

O curta trabalha com a alternância entre planos fechados e planos abertos, distribuídos ao longo do filme de modo a construir uma tensão constante entre o personagem e o espaço que o cerca. Em diversos momentos, Nauro é mostrado caminhando pelas ruas do Centro Histórico de São Luís, Maranhão, em planos abertos que evidenciam a relação entre seu caminhar e a paisagem urbana. Em contraste, o filme recorre a enquadramentos fechados que se detêm em seu rosto, destacando a feição marcada pela idade e pela tensão.

Essas escolhas formais dialogam diretamente com a concepção de ponto de vista discutida por Aumont e Marie (2013), na qual o lugar da câmera não está necessariamente a serviço da narrativa clássica, mas se afirma como gesto estético autônomo: “A imagem é primeiro que tudo uma vista no sentido primordial do termo, implicando um ponto de vista, isto é, um ponto onde se coloca a câmera” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 164).

Nesses enquadramentos, o ponto de vista da câmera não busca orientar o espectador nem conduzir a leitura narrativa de forma linear, mas colocá-lo diante de uma experiência visual e sensorial, em consonância com a lógica do cinema moderno, na qual o olhar da câmera se impõe como instância de sentido em si mesma. Para exemplificar a aplicação desses conceitos, segue a tabela abaixo, que detalha sequências fundamentais do filme:

Tabela I- Análise de sequências identificadas

Frames de sequência	Descrição visual	Função Narrativa/Poética
O caminhar pelas ruas	Nauro Machado caminha por ruas estreitas e escadarias de pedra em plano aberto.	Estabelece a relação íntima entre o poeta e a decadência urbana de São Luís.
O Rosto e a memória	Close-up extremo do rosto de Nauro, destacando as marcas do tempo e a textura da pele.	Transmite a angústia existencial e a herança poética sem a necessidade de diálogos explicativos.
O cotidiano	Cenas de moradores de ruas e pessoas anônimas em bares, intercaladas com o caminhar do poeta.	Constrói a representação social da exclusão e da solidão humana na cidade.

Fonte: elaborada pela autora

Considerações

O curta-metragem *Infernos*, de Frederico Machado, mostra como o cinema pode transformar o cotidiano em experiência poética e reflexiva. Ao se afastar de uma narrativa tradicional, a obra constrói seu sentido a partir do caminhar, do tempo dilatado e da observação da cidade, convidando o espectador a acompanhar não uma história linear, mas um estado de existência.

A figura do poeta Nauro Machado ultrapassa o plano individual e passa a representar uma relação profunda entre sujeito e espaço urbano. São Luís não aparece apenas como cenário, mas como parte ativa da narrativa, refletindo sentimentos como me-

lancolia, desgaste e memória. As ruas, escadarias e bares acompanham o vagar do personagem e ajudam a revelar como a cidade é vivida e ressignificada no cotidiano.

As escolhas estéticas do filme, como o uso do preto e branco, o jogo de luz e sombra, a trilha sonora e a alternância entre planos abertos e fechados, reforçam essa proposta sensível. A linguagem cinematográfica não busca explicar ou orientar o espectador, mas provocar sensações e reflexões, aproximando *Infernos* da ideia de cinema de poesia, em que a experiência visual e sonora se sobrepõe à narrativa clássica.

Além disso, o filme constrói uma representação social da cidade e de seus su-

jeitos, evidenciando formas de existência muitas vezes invisibilizadas. Ao registrar gestos simples e espaços marginalizados, *Infernos* transforma o cotidiano urbano em matéria estética, revelando a potência do cinema como ferramenta de reflexão sobre a realidade.

Por fim, *Infernos* convida o espectador a desacelerar o olhar e a perceber a cidade e o tempo de maneira mais sensível. Ao unir cinema e poesia, a obra propõe uma reflexão sobre a existência e reafirma o papel da arte como meio de tornar visível aquilo que, no dia a dia, costuma passar despercebido.

Referências

ACADEMIA INTERNACIONAL DO CINEMA. **As diferenças entre cinema clássico e moderno**. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/as-diferencas-entre-cinema-classico-e-moderno/>. Acesso em: 8 mar. 2026.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2017.

AUMONT, J; MARIE, M. **A análise do filme**. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

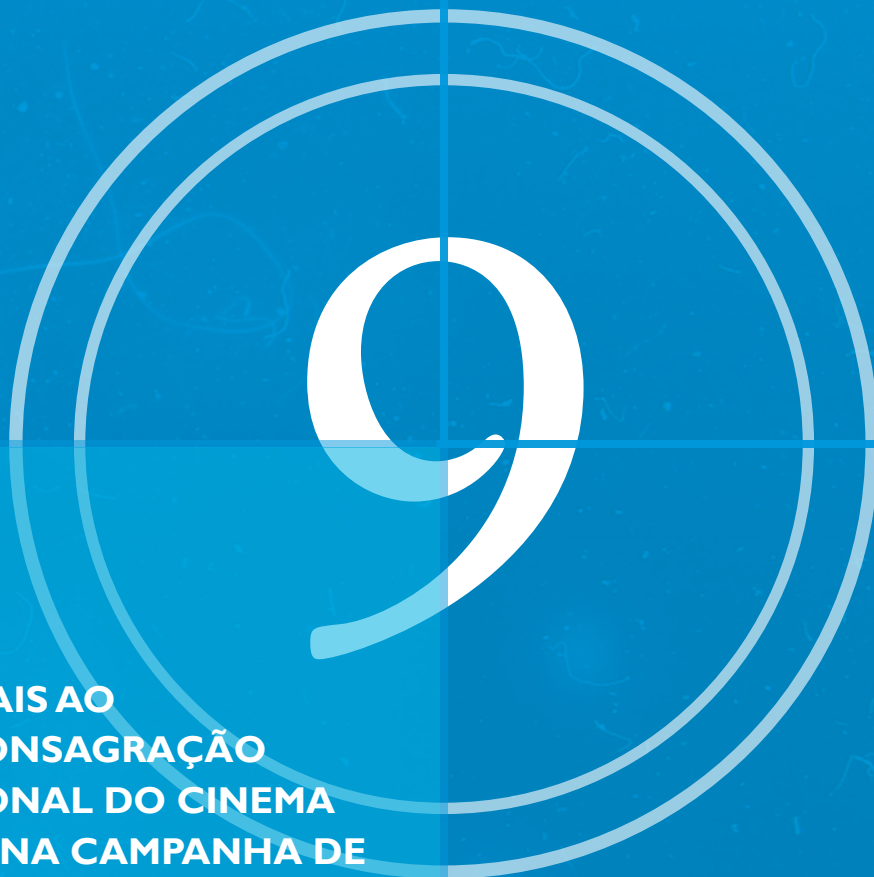
DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PASOLINI, Pier Paolo. **Il cinema di poesia** (1965). In: *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1995.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SCHLESENER, Ana Paula. **Pier Paolo Pasolini e o cinema como poesia**. Guarapuava, Paraná, (2006).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2002. (Coleção Ofício de Arte e Forma).



**DOS FESTIVAIS AO
OSCAR: A CONSAGRAÇÃO
INTERNACIONAL DO CINEMA
BRASILEIRO NA CAMPANHA DE
*AINDA ESTOU AQUI***

João Antonio Costa Correia CAVALCANTE
Miguel Dias ABDALLA

Dos festivais ao Oscar: a consagração internacional do cinema brasileiro na campanha de *Ainda Estou Aqui*

João Antonio Costa Correia CAVALCANTE¹
Miguel Dias ABDALLA²

Introdução

A presença de filmes em contextos além de seus mercados nacionais tem ocupado posição relevante nos estudos contemporâneos sobre cinema, sobretudo em um cenário marcado pela ampliação da circulação audiovisual em escala global. Ainda assim, o acesso a espaços de visibilidade ampliada permanece desigual, indicando que a inserção em ambientes de prestígio não se estabelece de forma automática, especialmente no caso de cinematografias periféricas.

Nesse quadro, a qualidade estética de uma obra, embora central para sua avaliação artística, mostra-se insuficiente para assegurar alcance e permanência no debate internacional. A consolidação de trajetórias fora do contexto nacional depende de mediações institucionais capazes de organizar hierarquias de valor, mobilizar a crítica especializada e sustentar processos de visibilidade no campo cinematográfico global. Entre essas mediações, os festivais de cinema assumem papel estratégico ao articular exibição, cobertura jornalística e posicionamento cultural das obras.

É a partir desse cenário que se insere a trajetória do filme *Ainda Estou Aqui* (2024)³, dirigido por Walter Salles. Após sua estreia mundial no Festival de Veneza, o longa integrou um circuito articulado de eventos cinematográficos e passou a ocupar posição de destaque no debate crítico ao longo da temporada, culminando na conquista do prêmio de Melhor Filme Internacional, concedido na 97ª edição do *The Academy Awards* (Oscar). O percurso do filme evidencia a importância

1 Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Universidade CEUMA, São Luís, Maranhão, e-mail: joaoantonioocavalcante@gmail.com

2 Professor do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade CEUMA. Mestre em Comunicação. E-mail: miguel.d.abdalla@ceuma.br

3 *Ainda Estou Aqui* (2024) é um drama baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, que aborda as consequências do desaparecimento forçado de Rubens Paiva durante a ditadura militar brasileira sobre a vida de sua família.

desses eventos como espaços fundamentais de projeção e visibilidade no processo que antecede a consagração institucional.

Diante desse cenário, o presente artigo parte do seguinte problema de pesquisa: de que forma os festivais internacionais de cinema contribuíram para ampliar a visibilidade e o reconhecimento do filme brasileiro *Ainda Estou Aqui* (2024), no contexto de sua campanha para o Oscar? A partir desse questionamento, o artigo tem como objetivo analisar o papel desempenhado pelos festivais internacionais na trajetória do filme, considerando sua atuação na articulação entre circulação crítica, imprensa especializada e temporada de prêmios.

Procedimentos metodológicos

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, compreendida a partir da definição proposta por Denzin e Lincoln (2006), para quem esse tipo de investigação

[...] envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem (2006, p. 17).

O presente artigo integra uma pesquisa mais ampla dedicada à análise da campanha internacional do filme *Ainda Estou Aqui*, cujo recorte temporal compreende o período entre 1º de setembro de 2024, data da estreia mundial no Festival de Veneza, e 18 de fevereiro de 2025, correspondente ao encerramento das votações da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas para os indicados ao Oscar. Neste trabalho, a análise concentra-se especificamente na etapa de circulação por festivais internacionais.

O delineamento metodológico segue a lógica do estudo de caso, conforme proposta por Yin (2001), por possibilitar a análise aprofundada de fenômenos contemporâneos em seus contextos reais. Segundo o autor, “o estudo de caso permite uma investigação para se preservar as características holísticas e significativas dos eventos da vida real” (2001, p. 21). O procedimento central consistiu na construção de uma linha do tempo da trajetória internacional do filme, elaborada a partir do levantamento e da sistematização de dados públicos relativos à sua presença em festivais e mostras internacionais, bem como de materiais de cobertura jornalística e crítica publicados em veículos especializados da imprensa.

Para o levantamento, foram utilizados como principais canais os perfis públicos da atriz Fernanda Torres (@oficialfernandatorres) e da distribuidora internacional Sony Pictures Classics no Instagram e no Twitter/X (@sonyclassics), além de buscas realizadas nos mecanismos Google e YouTube. Nessas buscas, empregaram-se termos como “Fernanda Torres”, “I’m Still Here”, “For Your Consideration” e “Walter Salles”, utilizados de forma isolada e combinada, bem como os nomes de veículos especializados, entre eles *Variety*, *The Hollywood Reporter* e *IndieWire*. O objetivo foi localizar entrevistas, reportagens e críticas associadas à circulação internacional do filme.

Cabe destacar que o corpus analisado não resulta de um processo seletivo baseado em critérios prévios de escolha dos festivais, mas do mapeamento da trajetória internacional efetivamente realizada pela obra, concentrando-se nos desdobramentos simbólicos e midiáticos observáveis decorrentes dessa presença.

Festivais de cinema como instâncias de mediação simbólica

Os festivais internacionais de cinema ocupam posição central no campo cinemato-

gráfico contemporâneo, atuando como instâncias de mediação simbólica que articulam produção, crítica e mercado. Conforme assinalam Vallejo e Leão (2021), esses eventos extrapolam a função expositiva tradicional, constituindo-se como espaços socioculturais complexos nos quais se organizam práticas de curadoria, hierarquização e atribuição de valor às obras. Nesse sentido, os festivais exercem papel decisivo na organização das trajetórias de circulação no cinema global.

Em contraste com a circulação comercial, orientada predominantemente por critérios de mercado e desempenho financeiro, os festivais operam segundo lógicas institucionais e discursivas próprias. A seleção oficial, a participação em mostras competitivas e a concessão de prêmios funcionam como mecanismos que organizam hierarquias de valor, orientam leituras críticas e influenciam os percursos posteriores de circulação das obras (PALIS, 2015). Assim, a presença em festivais não só reflete valores estéticos previamente reconhecidos, mas contribui ativamente para a produção desses valores no interior do campo cinematográfico.

Ao atuarem como instâncias de curadoria, os festivais participam de uma rede institucional mais ampla, na qual filmes são

transformados ao serem inseridos em circuitos específicos de circulação e avaliação. Conforme argumenta Ikeda (2022), os eventos “festivalizados” operam como pontos de convergência dessa rede, articulando decisões curatoriais, enquadramentos críticos e práticas institucionais que moldam a percepção das obras.

Essa dinâmica torna-se especialmente evidente nos processos discursivos que se formam no entorno dos festivais. Burgess (2020) propõe compreendê-los como espaços centrais de produção de valor simbólico no cinema contemporâneo, nos quais o chamado *festival buzz* atua como um processo relacional que antecede e orienta a circulação crítica e institucional das obras. Ainda que esse valor seja efêmero e de difícil mensuração, ele produz efeitos observáveis sobre a recepção crítica, a cobertura midiática e as estratégias de difusão dos filmes.

Para além de sua dimensão simbólica, a participação em festivais adquire relevância quando articulada a estratégias de comunicação e marketing. Kuazaqui (2015) observa que a presença em festivais de prestígio contribui para a construção de uma imagem institucional favorável ao filme, sobretudo quando acompanhada por prêmios e críticas

positivas, que passam a operar como ativos comunicacionais. De modo semelhante, Quintana (2005) ressalta que a simples inclusão em seleções oficiais já agrega valor simbólico à obra, cujos efeitos podem ser mobilizados em ações de assessoria de imprensa, campanhas publicitárias e materiais promocionais.

Dessa forma, os festivais internacionais de cinema podem ser compreendidos como dispositivos centrais na organização do campo audiovisual contemporâneo. Ao articular curadoria, produção discursiva, cobertura crítica e estratégias comunicacionais, esses eventos exercem influência decisiva sobre a forma como determinadas obras circulam, são avaliadas e se mantêm visíveis no circuito global.

Cinema brasileiro e circulação internacional

A circulação internacional do cinema brasileiro tem sido historicamente marcada por descontinuidades e limitações estruturais. Em oposição às cinematografias dotadas de sistemas industriais consolidados e presença regular nos mercados globais, a produção brasileira raramente sustentou



uma inserção contínua nos circuitos internacionais de distribuição, fazendo com que sua projeção externa se manifestasse de forma episódica, concentrada em obras e momentos específicos.

Jean-Claude Bernardet aponta que essa condição está relacionada à própria constituição histórica do cinema brasileiro, estruturada entre duas forças centrais: a ação do Estado e a presença dominante do cinema estrangeiro.

O papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro, pois constituem as duas balizas entre as quais se estruturou a produção cinematográfica (BERNARDET, 1979, p. 42).

Anita Simis complementa esse diagnóstico ao destacar os efeitos da consolidação do cinema norte-americano como polo industrial hegemônico, cujas consequências se fizeram sentir de maneira latente em diversas localidades. Segundo a autora, “Hollywood já ensaiava a grande revolução econômica do cinema americano, a qual traria profundas consequências para países como o Brasil” (SIMIS, 1996, p. 73). Nesse cenário, a circulação internacional do cinema brasi-

leiro passou a ocorrer de maneira assimétrica, condicionada por relações desiguais de poder no sistema audiovisual global.

É nesse contexto que os festivais internacionais de cinema assumem papel estratégico na circulação internacional do cinema brasileiro. Diante das dificuldades de acesso aos circuitos comerciais dominantes, esses eventos passaram a operar como instâncias privilegiadas, possibilitando que determinadas obras alcançassem visibilidade internacional por meio da curadoria, da recepção crítica e da cobertura institucional. A projeção externa do cinema brasileiro, portanto, passou a se organizar segundo um modelo de circulação mediada, no qual a validação obtida em festivais antecede a difusão mercadológica ampliada.

A história do cinema brasileiro oferece exemplos recorrentes desse padrão. A consagração de *Central do Brasil* com o Urso de Ouro no Festival de Berlim, em 1998, assim como a vitória de *Tropa de Elite* no mesmo evento em 2008, evidenciam como a projeção internacional dessas obras esteve fortemente associada à mediação exercida por festivais de prestígio. De modo semelhante, a conquista da Palma de Ouro por *O Pagador de Promessas* no Festival de Cannes consoli-



dou, ainda nos anos 1960, um dos episódios mais emblemáticos da visibilidade internacional do cinema brasileiro.

Embora situados em contextos históricos distintos, esses casos compartilham uma mesma lógica estrutural. A circulação internacional do cinema brasileiro constrói-se prioritariamente em espaços institucionais de validação cultural, nos quais o prestígio do festival atua como mediador entre a obra e o circuito global. Trata-se de um modelo no qual a recepção crítica precede a difusão comercial, conferindo projeção simbólica antes de qualquer consolidação de mercado.

Alexandro Chalupe observa que essa forma de circulação mediada esteve associada à reorganização do setor cinematográfico brasileiro a partir das políticas de incentivo, especialmente no período da Retomada. Segundo o autor, “responsáveis pelo retorno das atividades cinematográficas nacionais, após o quase desaparecimento da produção de filme brasileiro, as leis de incentivo contornaram a situação do mercado” (CHALUPE, 2010, p. 72). Ainda assim, tais políticas não eliminaram a dependência de instâncias externas para a circulação internacional.

Dessa forma, os festivais operam simultaneamente como instrumentos de visibili-

dade e como limites estruturais da projeção internacional possível ao cinema brasileiro. Se, por um lado, possibilitam romper pontualmente as barreiras impostas pelo sistema audiovisual global, por outro reforçam um modelo baseado na excepcionalidade, e não na continuidade da circulação. É a partir dessa tensão entre visibilidade e dependência que se insere o estudo de caso do filme *Ainda Estou Aqui*, cuja trajetória internacional dialoga diretamente com esse histórico de circulação mediada.

A trajetória internacional de *Ainda Estou Aqui*

Em um cenário marcado por assimetrias no acesso aos circuitos de exibição e difusão, obras oriundas de cinematografias periféricas tendem a construir sua projeção externa por meio de instâncias específicas. Nesse contexto, o filme *Ainda Estou Aqui* oferece um exemplo significativo de como a circulação por festivais internacionais pode atuar como elemento central na ampliação da visibilidade crítica e midiática, ao operar, mesmo que indiretamente, como elo entre a obra, a imprensa especializada e outras instâncias do campo cinematográfico.

Mais do que uma sucessão de exibições, a circulação do filme por esses eventos configurou um percurso progressivo, no qual a estreia em um festival de grande relevância, seguida por exibições em outros eventos do circuito internacional e pela obtenção de distinções institucionais, contribuiu para a ampliação de sua visibilidade crítica e midiática. Esse conjunto de aparições e repercussões permitiu que a obra extrapolasse o espaço restrito dos festivais, inserindo-se de forma consistente no debate crítico ao longo da temporada e criando condições favoráveis para sua presença em premiações internacionais.

A primeira exibição pública de *Ainda Estou Aqui* ocorreu no Festival de Veneza, configurando o ponto inaugural de sua circulação no circuito internacional. O Festival Internacional de Cinema de Veneza ocupa posição central no circuito cinematográfico global, sendo amplamente reconhecido como um dos festivais de maior prestígio e influência internacional. Integrante do grupo de eventos de primeira linha ao lado de Cannes e Berlim, Veneza concentra atenção da crítica, da imprensa cultural e de agentes do mercado audiovisual. A estreia de um filme nesse contexto tende a produzir efeitos imediatos de visibilidade, que extrapolam o

espaço do festival e se projetam ao longo da temporada cinematográfica.

Esse primeiro ato foi acompanhado por ampla cobertura dos veículos de comunicação especializados e por manifestações expressivas do público, como a ovação de 10 minutos registrada ao final da sessão. A repercussão imediata do filme foi noticiada por meios jornalísticos internacionais de grande alcance, como o *Deadline*, que destacou a recepção do longa ainda no contexto de sua *première*.

Figura 1 – Matéria do veículo *Deadline* sobre a estreia do filme *Ainda Estou Aqui* no Festival de Veneza (2024)



Fonte: *Deadline*. Captura de tela realizada pelo autor.

Para além da resposta do público, o filme foi contemplado com o prêmio de

Melhor Roteiro no festival, distinção que ampliou sua visibilidade no circuito internacional. A premiação contribuiu para intensificar a atenção crítica e midiática em torno da obra, favorecendo a produção de análises, entrevistas e reportagens e consolidando os primeiros enquadramentos discursivos observáveis em sua circulação inicial.

À luz das contribuições de Marijke de Valck (2016), as premiações em festivais podem ser compreendidas como mecanismos centrais de visibilidade no campo cinematográfico, na medida em que concentram a atenção da crítica especializada e prolongam os efeitos da seleção oficial para além do evento. No caso da produção brasileira, o prêmio recebido em Veneza integrou esse conjunto de elementos institucionais que acompanharam sua circulação inicial, passando a compor o contexto a partir do qual o filme seguiu presente em outros festivais e instâncias do circuito internacional ao longo da temporada.

À luz das contribuições de Burgess (2020), esse momento inicial da circulação internacional pode ser compreendido como a formação de um festival buzz, entendido não como um indicador mensurável de sucesso, mas como um processo relacional de

produção de valor simbólico. Dessa forma, o Festival de Veneza apresenta-se como, além de marco inaugural da trajetória internacional do filme, um contexto privilegiado de mediação, no qual se tornaram visíveis os primeiros enquadramentos críticos e midiáticos associados à sua circulação internacional.

Consolidação da campanha do filme

Após a estreia mundial no Festival de Veneza, *Ainda Estou Aqui* integrou o circuito internacional de festivais ao longo da temporada que compreendeu os anos de 2024 e 2025, passando por diferentes eventos cinematográficos. Esse percurso resultou em uma sequência de participações que, além das exibições, esteve associada a distintos desdobramentos midiáticos observáveis, como premiações, sessões de perguntas e respostas e cobertura da imprensa.

Com base nos procedimentos de levantamento definidos na metodologia e na construção de uma linha cronológica da trajetória internacional do filme, foram identificadas onze participações em festivais internacionais, que constituem o conjunto



Tabela 1 – Festivais internacionais selecionados na trajetória de circulação internacional do filme *Ainda Estou Aqui* (2024–2025)

Nº	Festival	País	Mês/Ano	Tipo de participação	Prêmio / Destaque
1	Festival de Veneza	Itália	Setembro/2024	Estreia mundial	Melhor Roteiro
2	Toronto International Film Festival (TIFF)	Canadá	Setembro/2024	Seleção oficial	Exibição institucional
3	New York Film Festival (NYFF)	EUA	Outubro/2024	Seleção oficial	Exibição institucional
4	BFI London Film Festival	Reino Unido	Outubro/2024	Seleção oficial	Exibição institucional
5	Hamptons International Film Festival	EUA	Outubro/2024	Seleção oficial	Exibição institucional
6	AFI Fest	EUA	Outubro/2024	Seleção oficial	Exibição institucional
7	Vancouver International Film Festival (VIFF)	Canadá	Outubro/2024	Seleção oficial	Prêmio do Público
8	Hollywood Brazilian Film Festival	EUA	Outubro/2024	Filme de abertura	Destaque institucional
9	Miami Film Festival	EUA	Novembro/2024	Seleção oficial	Prêmio do Público
10	Santa Barbara International Film Festival	EUA	Novembro/2024	Seleção oficial	Exibição institucional
11	Palm Springs International Film Festival	EUA	Janeiro/2025	Seleção oficial	Prêmio FIPRESCI

Fonte: Elaboração do autor.

empírico analisado neste artigo. Esses eventos estão sistematizados na Tabela 1, apresentada a seguir, com o objetivo de ilustrar parte do percurso do filme no circuito internacional. Ressalta-se que esse conjunto não corresponde à totalidade de sua circulação, uma vez que, segundo reportagem publica-

da pelo portal G1⁴, o filme foi selecionado para mais de cinquenta festivais ao redor do

4 G1. Sucesso de crítica e bilheteria, *Ainda Estou Aqui* disputa Globo de Ouro e Oscar. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2025/01/05/sucesso-de-critica-e-bilheteria-ainda-estou-aqui-disputa-globo-de-ouro-e-oscar.ghtml>>.

mondo. Esse dado é mobilizado aqui apenas para contextualizar a amplitude da circulação da obra.

Nesse sentido, a tabela apresentada não deve ser compreendida apenas como um inventário de participações, mas como a expressão de uma estratégia de presença reiterada em contextos de validação cultural. A repetição do filme em ambientes institucionalizados de prestígio opera como mecanismo de legitimação progressiva, no qual cada nova exibição, menção crítica ou distinção institucional reafirma o valor simbólico previamente atribuído à obra. Tal dinâmica evidencia como a circulação por festivais pode funcionar como elemento central na consolidação de uma campanha internacional, mesmo na ausência de uma inserção ampla nos circuitos comerciais dominantes.

A análise das participações listadas indica que a trajetória do filme por festivais internacionais esteve acompanhada por cobertura recorrente da imprensa cultural especializada. Em eventos de maior projeção, a presença de jornalistas e críticos favoreceu a produção imediata de críticas, entrevistas e reportagens diretamente articuladas às sessões e às atividades paralelas aos festivais. Essa dinâmica torna-se particularmente vi-

sível durante a passagem da obra pelo Festival Internacional de Cinema de Toronto, quando veículos centrais do campo cinematográfico passaram a enquadrá-la como uma potencial competidora na temporada de prêmios. Em matéria publicada no contexto do festival, *The Hollywood Reporter* destacou o longa como um forte candidato brasileiro ao Oscar de Melhor Filme Internacional, estabelecendo paralelos com *Central do Brasil* (1998) e ressaltando a possibilidade de reconhecimento também para a atuação de Fernanda Torres⁵.

Esse tipo de cobertura exemplifica como os festivais funcionam como contextos privilegiados de produção discursiva, nos quais a visibilidade da obra é orientada por enquadramentos críticos que extrapolam o espaço da exibição. Nesse sentido, a passagem por festivais não se restringe à apresentação da obra, mas envolve sua inserção em debates que acompanham e prolongam sua presença no cenário internacional.

A referência a premiações da temporada, como o Globo de Ouro, insere-se nesse

5 The Hollywood Reporter. "Brazilian Pic 'I'm Still Here' Pops at Fest, Could Strongly Contend for International Feature Oscar". Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/toronto-brazil-im-still-here-oscar-chances-1235997317/>>.



mesmo horizonte descritivo. A indicação do filme e a vitória de sua protagonista, Fernanda Torres, ocorreram em momento posterior à circulação por festivais e são consideradas neste artigo como desdobramentos midiáticos subsequentes, amplamente repercutidos pela imprensa especializada. Não se estabelece, portanto, uma relação causal direta entre esses eventos, mas observa-se sua inserção no conjunto de repercussões que acompanharam a trajetória internacional do filme.

Dessa forma, a análise permite compreender que a circulação internacional de *Ainda Estou Aqui* se deu por meio da articulação entre participação em festivais, cobertura da imprensa e repercussão midiática associada a esses contextos, configurando um percurso no qual diferentes instâncias do campo cinematográfico contribuíram para sustentar sua presença no debate internacional ao longo do período analisado.

Considerações finais

A análise da trajetória internacional de *Ainda Estou Aqui* evidenciou que a circulação por festivais internacionais constitui uma dimensão relevante dos processos de visibi-

lidade do cinema brasileiro no exterior. Ao longo do período analisado, observou-se que a presença do filme nesses eventos esteve associada a desdobramentos midiáticos, especialmente no que se refere à cobertura da imprensa, que acompanhou e prolongou sua circulação para além dos momentos de exibição.

O estudo de caso permitiu compreender de que modo a participação em festivais insere as obras em contextos institucionais nos quais a exibição se articula à produção e à circulação de discursos críticos. Esses ambientes favorecem a inserção dos filmes no debate cinematográfico internacional, indicando o papel dos festivais como instâncias de mediação entre a obra e o campo discursivo que a envolve. Ressalta-se que o artigo não se propôs a estabelecer relações causais nem a examinar decisões estratégicas de campanha, limitando-se à observação dos desdobramentos midiáticos associados à circulação nos espaços mencionados.

Nesse sentido, *Ainda Estou Aqui* pode ser compreendido como um marco relevante no contexto recente da internacionalização do cinema brasileiro, uma vez que sua trajetória contribui para legitimar a observação de movimentos contemporâneos de cir-

culação mediada por festivais internacionais. A atenção dirigida posteriormente a obras como *O Agente Secreto* (2025), dirigido por Kléber Mendonça Filho, indicado ao Oscar de Melhor Filme Internacional e premiado em categorias centrais no Festival de Cannes, reforça a pertinência desse olhar ao evidenciar a recorrência de trajetórias nas quais a projeção internacional e a competitividade na temporada de prêmios se estruturam a partir da inserção inicial em festivais de grande prestígio. Esse encadeamento sugere que tais âmbitos seguem operando como instâncias centrais de mediação na circulação internacional recente do cinema brasileiro.

Ao concentrar-se na circulação por festivais como recorte específico de uma pesquisa mais ampla, este artigo contribui para o debate sobre os modos de inserção do cinema brasileiro no circuito internacional contemporâneo, apontando para a necessidade de aprofundar investigações que articulem a circulação a outras dimensões da projeção internacional das obras audiovisuais nacionais.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** Rio

de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BURGESS, Diane. **Capturing film festival buzz: the methodological dilemma of measuring symbolic value.** NECSUS – European Journal of Media Studies, v. 9, n. 2, p. 225–247, 2020.

CHALUPE, Hadija. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional.** São Paulo: Ecofalante, 2010.

DE VALCK, Marijke. **Film festivals: history, theory, method, practice.** London; New York: Routledge, 2016.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (orgs.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15–41.

IKEDA, Marcelo. **Festivais de cinema e curadoria.** Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 11, n. 1, p. 181–202, 2022.

KUAZAQUI, Edmir Kuazaqui. **Marketing cultural e cinema: estratégias de comunicação e posicionamento.** São Paulo: Atlas, 2015.

PALIS, Joseph. **Film festivals, the globalization of images and post-national cinephilia.** The Pennsylvania Geographer, v. 53, n. 2, p. 35–47, 2015.

QUINTANA, Haenz Gutierrez. **Marketing de cinema:** a promoção de filmes na era digital. 2005. 164 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1600621>. Acesso em: 3 abr. 2025.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.

VALLEJO, Aida; LEÃO, Carolina. **Film festival studies:** research, trends and perspectives. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 8, n. 1, p. 80–100, 2021.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.



**ENTRE O MICRO E O MACRO:
A ESTÉTICA DA ATMOSFERA
E A NARRATIVA ONÍRICA EM
A ÁRVORE DA VIDA (2011)**

Marcus Gabriel da Silva ALMEIDA

Marcio Leonardo Monteiro COSTA



Entre o Micro e o Macro: a Estética da Atmosfera e a narrativa onírica em *A Árvore da Vida* (2011)

Marcus Gabriel da Silva ALMEIDA¹
Marcio Leonardo Monteiro COSTA²

Introdução: O Cinema como Filosofia

Pouco se sabe sobre a vida pessoal de Terrence Malick, diretor de *A Árvore da Vida* (2011) e de outros filmes que ganharam destaque, como *Cinzas no Paraíso* (1978) e *Além da Linha Vermelha* (1998), vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim. Após um hiato de quase vinte anos, Malick retornou ao cinema com uma sequência de obras marcadas por fortes afinidades estéticas e temáti-

cas, todas atravessadas por uma forma muito particular de conduzir a narrativa, de caráter profundamente introspectivo e filosófico. Considerando que a obra artística carrega a subjetividade de seu criador, é relevante destacar que Malick estudou filosofia em Harvard e traduziu textos de Martin Heidegger antes de se dedicar ao cinema.

Essa formação filosófica não se apresenta como mera curiosidade biográfica, mas como um elemento estruturante de sua obra cinematográfica, na qual o cinema se aproxima de uma prática reflexiva capaz de tensionar conceitos como ser, tempo, finitude e transcendência.

A Árvore da Vida, considerada por muitos como sua obra-prima, teve uma recepção ambígua no Festival de Cannes, em 2011. Após ser simultaneamente aplaudido e vaiado, o longa acabou por vencer a prestigiada Palma de Ouro no mesmo ano. A incompreensão de parte do público pode ser interpretada, entre outros fatores, como o choque entre a expectativa de uma narrativa linear e a entrega de uma experiência onírica, aberta a múltiplas camadas de interpretação, inclusive de cunho espiritual/filosófico. Tal recepção evidencia a fratura entre um modelo de fruição cinematográfica baseado

1 Discente do Curso de Comunicação Social - Rádio e TV da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: gabriel.marcus@discente.ufma.br.

2 Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. É bacharel em Comunicação Social – Radialismo (UFMA), mestre em Comunicação (UFPE), doutor em Comunicação Social (PUCRS) e pós-doutor em Ciências da Comunicação (UNISINOS). E-mail: marcio.monteiro@ufma.br.



na causalidade narrativa e outro que privilegia a contemplação, a ambiguidade e a experiência sensorial.

Como um filme que parece ignorar a temporalidade convencional de um roteiro hollywoodiano consegue afetar e ressoar de forma tão universal em grande parte dos espectadores, ainda que pelo incômodo? Talvez pela simultaneidade dos temas que articula. A obra opera em dois eixos complementares: o ontológico ou transcendental, ligado à origem e à dissolução do universo, e o existencial, centrado na dor e na vivência de uma família comum no Texas dos anos 1950, em uma relação de alteridade que se denomina de “macro-microcósmica”. Essa articulação rompe a dicotomia entre o íntimo e o universal, sugerindo que a experiência individual não está dissociada das grandes estruturas do cosmos, mas é uma de suas expressões possíveis.

Essas duas dimensões reverberam em qualquer indivíduo que, mesmo imerso na aparente trivialidade do cotidiano, percebe-se como parte de um organismo maior, a própria continuidade das coisas. As perguntas sobre o sentido da vida, do universo e da morte acompanham a humanidade desde o advento da consciência, e mesmo o homem

mais absorvido pelas exigências do trabalho acaba por confrontá-las em algum momento de sua existência.

O longa assume, assim, o papel de reunir essas duas dimensões da experiência humana em uma única narrativa, sugerindo que elas não se encontram dissociadas e que, apesar da tensão que as atravessa, coexistem como manifestações de uma mesma realidade humana. Desse modo, o filme propõe uma visão integradora da existência, na qual o sofrimento, a memória e a transcendência não são experiências isoladas, mas aspectos interdependentes do viver.

A Fragmentação Narrativa e o Espaço Onírico

Narrativamente, o filme acompanha Jack O'Brien, interpretado pelo renomado ator Sean Penn, um homem adulto que, ao receber a notícia da morte de seu irmão mais novo, é lançado a um movimento de rememoração profunda de sua infância no Texas dos anos 1950. Essas memórias não se organizam de forma cronológica ou linear, mas surgem como fragmentos sensoriais, afetivos e imagéticos, aproximando a estrutura do filme da lógica dos sonhos ou da poesia.



A experiência do luto funciona como gatilho para esse mergulho interior, no qual a memória não opera como reconstrução fiel do passado, mas como reatualização subjetiva. O luto, nesse contexto, atua como força desestabilizadora da linearidade temporal, abrindo espaço para uma experiência de tempo dilatado, descontínuo e profundamente afetivo.

Essa fragmentação narrativa distancia *A Árvore da Vida* da representação contínua da realidade, tradicionalmente associada ao cinema clássico. Conforme aponta Inês Gil (2005), a atmosfera temporal do cinema convencional está ligada à fidelidade e à continuidade da representação do real. Malick, ao contrário, rompe com essa expectativa ao construir uma temporalidade fluida, na qual passado, presente e imaginação coexistem simultaneamente.

Essa escolha estética evidencia o caráter disruptivo do filme e reforça sua proximidade com formas artísticas não narrativas, como a poesia lírica. Essa coexistência temporal aproxima o filme de uma lógica poética, na qual as imagens se organizam mais por afinidades sensoriais e afetivas do que por encadeamentos causais.

Jack não está apenas “vivendo” a história, mas lembrando e revivendo-a. As me-

mórias pessoais, assim como os sonhos, carregam em si um caráter fragmentário: são recortadas, por vezes esmaecidas, incompletas. Nesse sentido, a narrativa não se limita a um movimento externo dos acontecimentos, mas se constrói sobretudo como um percurso interno, voltado ao fluxo de consciência de um homem em crise de meia-idade, em busca de reconciliação com o seu eu do passado. O espectador, assim, não acompanha uma sucessão de eventos, mas é convidado a habitar a interioridade psíquica do protagonista.

A busca de Jack pela reconciliação exemplifica o que Deleuze define como a essência da imagem-tempo:

O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. (DELEUZE, 2007, p. 103)

Em Malick, essa coexistência assume uma forma poética: a imagem não está lá para fazer a trama avançar (como na imagem-movimento tradicional), mas para capturar a sensação de um tempo que não passa, mas permanece, volta e se expande. As memórias de Jack não são interrupções da história, são a própria substância de um



tempo não-cronológico que o habita. Em suma, ele é o espectador de si mesmo. Essa estrutura reafirma o cinema de Malick como um cinema da duração e da contemplação, no qual a imagem se torna um espaço de pensamento.

Esse modo de fazer cinema de forma introspectiva e poética é um legado de muitos diretores anteriores. Segundo Inês Gil (2005), “O filme e o sonho têm um espaço-tempo que pode ser muito similar”. O longa está repleto de imagens misteriosas, que às vezes passam despercebidas se o espectador não estiver atento. Uma delas é a cena em que a Sra. O’Brien levita ao redor de uma árvore, numa dança de êxtase. Semelhante aparece em *O Espelho* (1975) de Tarkovsky. Essas imagens não se explicam narrativamente, mas funcionam como manifestações do inconsciente e do sagrado, aproximando o filme de uma experiência sensorial e espiritual.

Figura 1 – Sra. O’Brien em cena de levitação.



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011).

Figura 2 – Representação do onirismo e levitação em Tarkovsky.



Fonte: *O Espelho* (1975).

Gernot Böhme e a Estética da Atmosfera

A construção dessa experiência sensível proposta por Malick pode ser compreendida à luz do conceito de “atmosfera”, desenvolvido por Gernot Böhme (2017). Para

o autor, a atmosfera constitui um espaço intermediário entre o mundo material e os estados afetivos do sujeito, sendo percebida corporal e emocionalmente. Em *A Árvore da Vida*, o diretor cria atmosferas por meio do uso de luz natural, cores quentes, movimentos fluidos de câmera e trilha sonora sacra, que não apenas ilustram a narrativa, mas produzem estados de afetação no espectador. O filme, assim, não busca apenas ser compreendido racionalmente, mas sentido. A atmosfera torna-se, portanto, um elemento estruturante da obra, responsável por mediar a relação entre imagem, corporeidade e emoção.

A direção de fotografia desempenha um papel central na construção da atmosfera sensível que sustenta a visão subjetiva pretendida pelo autor da obra. Emmanuel Lubezki, um dos mais relevantes diretores de fotografia do cinema contemporâneo, reconhecido também por seu trabalho em obras como *O Regresso* (2015), imprime aqui características que consolidam sua assinatura estética. Em *A Árvore da Vida*, destacam-se ângulos e movimentos recorrentes, como o *tilt up*, no qual a câmera realiza um movimento ascendente, frequentemente em direção ao céu, às árvores ou ao sol.

Esse recurso visual é utilizado para evocar uma sensação de grandeza e transcendência, aproximando a experiência do espectador daquela vivenciada ao contemplar uma catedral gótica medieval, na qual o olhar é conduzido para o alto, produzindo um sentimento de pequenez humana diante de uma arquitetura que remete ao divino. Entretanto, diferentemente da monumentalidade arquitetônica, o sagrado em Malick emerge da natureza e da luz, deslocando o divino para uma dimensão imanente.

A “hora mágica”, caracterizada no cinema como o curto período em que o sol nasce ou se põe, é bastante utilizada em momentos de grande importância da narrativa, dando a destacar o impacto da luz natural para a estética e atmosfera do filme.

A *steadicam* (sistema de estabilização da câmera) utilizada por Malick raramente permanece estática. Seu movimento contínuo e fluido confere à câmera um caráter quase etéreo, como se ela flutuasse pelo espaço à maneira de um fantasma ou de uma presença angelical.

De acordo com análises da recepção técnica da obra (AMERICAN CINEMATOGRAPHER, 2011), esse deslocamento suave, sem cortes bruscos ou rigidez mecânica, dis-

solve a sensação de mediação técnica e transforma a câmera em uma entidade perceptiva que atravessa os ambientes, os corpos e os gestos cotidianos, diminuindo a distância entre espectador e personagem.

Tal escolha estética cria uma atmosfera de onipresença, na qual o olhar cinematográfico não se limita a observar os personagens de fora, mas parece compartilhar de seus estados afetivos mais íntimos. Ao acompanhar de perto movimentos corporais, expressões sutis e ações banais, a *steadicam* estabelece uma conexão direta entre o espectador e a interioridade emocional dos personagens, reforçando a dimensão sensível e contemplativa da experiência fílmica.

Ainda sobre a estética da atmosfera de Böhme (2017), a dimensão sonora do filme atua como um elemento imersivo fundamental. A trilha sonora, que intercala o silêncio do cotidiano, os sussurros das preces da Sra. O'Brien com a grandiosidade de peças sacras, cria o que se pode denominar de "envelope sonoro". Os sons da natureza e os cotidianos, como o de um elevador subindo, são elevados ao mesmo nível de importância dos diálogos, muitas vezes escassos.

Essa construção sonora dissolve as fronteiras entre o espaço físico da cena e o

estado emocional do espectador, gerando uma afetação sensorial corpórea. A atmosfera, portanto, não é apenas vista, mas ouvida e sentida, consolidando a ideia de que o filme opera como um organismo sensível que envolve quem o assiste em uma experiência de quase-presença.

O Contraste de Escala: Do Big Bang ao Óvulo Fecundado

As sequências que representam a origem do universo e da vida na Terra foram concebidas por Douglas Trumbull, renomado artista visual responsável pelos efeitos especiais de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Diferentemente do uso predominante de efeitos digitais contemporâneos, grande parte dessas imagens foi produzida por meio de processos artesanais, envolvendo a manipulação de fluidos, produtos químicos e materiais orgânicos filmados em macrofotografia.

Essa escolha técnica confere às cenas uma materialidade sensível e orgânica, afastando-as do realismo científico estrito e aproximando-as de uma experiência estética contemplativa. Ao privilegiar texturas, movimentos e luminosidades que evocam for-

ças primordiais da natureza, o filme amplia sua carga simbólica e convoca o espectador a uma experiência do sublime, na qual o visível aponta para aquilo que excede a compreensão racional.

Um dos momentos mais marcantes do filme ocorre ainda no primeiro terço da obra, antes dos vinte minutos iniciais, quando se estabelece uma ruptura radical entre o eixo existencial da narrativa e um eixo ontológico mais amplo. Nesse segmento, Malick suspende o drama íntimo para apresentar, de maneira magistral, uma sucessão de imagens que figuram o nascimento do universo conhecido: explosões cósmicas, formação de estrelas, galáxias, nebulosas e movimentos de matéria em expansão. Essas imagens de escala macrocósmica são intercaladas com planos microscópicos, como a representação da fecundação de um óvulo por um espermatozoide, criando um contínuo visual que conecta o infinitamente grande ao infinitamente pequeno.

A sequência é acompanhada por uma trilha sonora de forte carga dramática e espiritual, que inclui composições de Zbigniew Preisner (2011), entre outras obras musicais de caráter sacro e sinfônico. A música não atua como mero acompanhamento, mas

como elemento estruturante da experiência sensorial, intensificando o impacto emocional e contemplativo das imagens.

Após aproximadamente vinte minutos dedicados a essa cosmogonia visual, a narrativa retorna ao tempo cotidiano e à esfera do drama familiar, agora recontextualizado à luz dessa vastidão ontológica. O sofrimento individual e os conflitos íntimos passam, então, a ser percebidos em relação direta com a ordem do cosmos, reforçando a dimensão metafísica que atravessa todo o filme.

O Problema do Sofrimento como Experiência Visual e Sensorial

Em *A Árvore da Vida*, o problema do sofrimento não é desenvolvido prioritariamente por meio de diálogos, conceitos ou explicações simbólicas explícitas, mas através de estratégias formais da linguagem cinematográfica. O autor parece optar por representar o sofrimento como uma experiência perceptiva, acessível sobretudo pela imagem, pelo som e pelo ritmo da montagem, evitando qualquer didatização temática.

Um exemplo significativo dessa abordagem ocorre na cena em que as crianças observam uma pessoa com deficiência física

andando no espaço urbano. A sequência é construída com planos relativamente curtos e câmera em movimento. Essa combinação técnica desloca o foco da cena do acontecimento em si para a reação sensorial dos personagens, especialmente o olhar infantil.

A câmera assume uma posição ligeiramente lateral e móvel. Essa escolha parece evitar a objetificação da figura filmada e, ao mesmo tempo, impede que ela seja transformada em um elemento dramático tradicional. O enquadramento sugere observação, não julgamento. O sofrimento aparece integrado ao mundo, não separado dele.

Do ponto de vista da montagem, a cena não é prolongada nem explorada em excesso. Ela surge e desaparece rapidamente, como um fragmento de memória, o que está em consonância com a lógica onírica e associativa que estrutura o filme. Essa brevidade impede a catarse e mantém a experiência no nível da observação desconfortável, porém contida.

A reação das crianças é captada em planos médios e closes rápidos, enfatizando expressões faciais discretas, olhares desviados e pequenas pausas nos gestos. Não há verbalização do estranhamento. O sofrimento, aqui, não é narrado, mas percebido através

do corpo e do olhar, tanto dos personagens quanto do espectador.

Essa estratégia se repete em outras cenas do filme em que o sofrimento se manifesta de forma indireta, como nos gestos de agressividade entre os irmãos, na rigidez do pai durante o jantar ou na polêmica sequência do dinossauro que hesita antes de atacar outro animal. Em todos esses momentos, Malick parece evitar explicações causais e opta por uma encenação que privilegia o comportamento, o tempo de observação e a ambiguidade moral.

Tecnicamente, o problema do sofrimento em *A Árvore da Vida* é construído como uma experiência de fricção entre imagem e sentido. A câmera observa, mas não comenta; a montagem associa, mas não conclui; o som acompanha, mas não orienta emocionalmente. O resultado é uma representação da dor humana que permanece aberta, sem fechamento narrativo ou resolução simbólica.

Ao tratar o mal dessa forma, Malick reforça a coerência estética do filme, alinhando o tema à sua proposta de uma narrativa fragmentada e sensorial. O sofrimento não aparece como ponto de virada dramática, mas como elemento constitutivo do mundo



representado, inscrito nos corpos, nos gestos e nos espaços cotidianos.

Assim, a cena da observação da pessoa com deficiência física não funciona como alegoria ou metáfora explícita, mas como um dispositivo técnico de introdução do mal enquanto presença silenciosa. O espectador, como as crianças, é convidado a olhar, sentir o desconforto e seguir adiante, sem que o filme ofereça uma chave interpretativa direta.

Arquétipos e Transcendência: A Jornada do Herói de Jack

A trajetória de Jack O'Brien pode ser relacionada à "jornada do herói", conforme sistematizada por Joseph Campbell (2009), ainda que *A Árvore da Vida* não adote uma estrutura narrativa clássica ou linear. O herói de Malick não conquista territórios nem vence inimigos externos, mas atravessa um processo interior de reconciliação e integração.

O percurso do protagonista incorpora elementos arquetípicos fundamentais, como a perda, a aprovação e a transformação, mas esses motivos são deslocados de um plano épico ou aventureiro para uma dimensão íntima e existencial. Malick ressignifica a fi-

gura do herói ao afastá-la da ação externa e do conflito objetivo, convertendo-a em um sujeito essencialmente contemplativo, cuja travessia ocorre no interior da memória, da afetividade e da experiência espiritual.

O "chamado à aventura", nesse contexto, manifesta-se não como um evento extraordinário, mas como uma ruptura interior: o luto pela morte do irmão e o sentimento de vazio que marca a vida adulta de Jack em meio à modernidade urbana. Esse estado de desorientação existencial funciona como o gatilho que o impele a revisitar sua infância e a confrontar os valores, tensões e afetos que moldaram sua formação subjetiva.

Um dos eixos centrais dessa jornada interior é explicitado no monólogo inicial do filme, que apresenta as duas vias fundamentais da existência: a "Via da Natureza" e a "Via da Graça". A Via da Natureza é associada à figura paterna e aos valores de disciplina, força, competição e afirmação do ego, enquanto a Via da Graça se encarna na figura materna, representando o perdão, a aceitação, a humildade e a abertura ao outro. Essas duas vias não se configuram como opostos absolutos, mas como tensões constitutivas de Jack e da própria experiên-

cia humana, atravessando o protagonista e estruturando seu conflito interior.

A conclusão da jornada ocorre no espaço simbólico que pode ser compreendido como o “deserto” do herói, representado pela praia atemporal da sequência final. Nesse ambiente despojado de referências concretas de tempo e espaço, Jack alcança um estado de reconciliação consigo mesmo, com sua família e com o passado. Esse momento corresponde ao retorno do herói transformado, que, segundo Campbell (2009), traz consigo o “elixir”. Em *A Árvore da Vida*, esse elixir não assume a forma de um conhecimento prático ou de uma conquista material, mas de uma paz espiritual, fruto do perdão e da integração entre memória, perda e transcendência.

Malick utiliza uma premissa visual muito simples para o epílogo da obra: pessoas caminhando em uma praia deserta. Contudo, essa simplicidade esconde uma complexa representação simbólica do paraíso ou de um plano de existência puramente psíquico. Como o protagonista opera na condição de espectador de si mesmo, ele não apenas presencia o reencontro de seus familiares, vivos e mortos, mas confronta seu eu infantil em uma coexistência temporal que desafia a lógica linear.

Esse cenário materializa o conceito de “espaço onírico” proposto por Gil (2005), no qual a sucessão de planos, como a Sra. O'Brien beijando a mão de uma pessoa idosa para, logo em seguida, esta surgir jovem, ignora as barreiras da cronologia. Trata-se de uma atmosfera surrealista que suspende o tempo histórico em favor de um tempo transcendental, aproximando o filme das visões espirituais encontradas na filmografia de Tarkovsky (1975) e Ingmar Bergman (1957).

Conclusão: O Legado de Malick e a Estética da Reconciliação

Em síntese, Terrence Malick constrói, em *A Árvore da Vida*, um cinema que ultrapassa a função narrativa e se aproxima de uma experiência estética e filosófica de rara densidade. O desfecho do filme, em sua sequência final marcadamente onírica, intensifica esse caráter simbólico ao situar Jack em um espaço atemporal. Ao som do Réquiem Agnus Dei, de Hector Berlioz, o protagonista vivencia um processo de reconciliação interior, onde o luto é transmutado em aceitação e transcendência. A trilha sonora eleva a cena do plano terreno ao metafísico, enquanto elementos como a porta isolada na praia/deser-



to e o campo de girassóis reforçam a filiação estética de Malick a diretores como Tarkovsky (1975). O espaço deixa de ser físico para tornar-se um território espiritual e psíquico.

Essa transição do micro (o sofrimento individual) para o macro (a ordem cósmica) reafirma o potencial do cinema como forma de pensamento, capaz de expressar aquilo que escapa à linguagem conceitual. A obra de Malick, ao articular memória, natureza e espiritualidade, consolida-se como uma das reflexões mais singulares da cinematografia contemporânea sobre o sentido da existência humana. O filme não oferece respostas definitivas, mas convida o espectador a habitar o mistério, consolidando o legado de Malick como um cinema da duração, da contemplação e, fundamentalmente, da sensibilidade estética.

Referências

AMERICAN CINEMATOGRAPHER. Cosmic Questions: The Tree of Life. Entrevista com Emmanuel Lubezki. [S. l.], v. 92, n. 8, p. 34-49, ago. 2011.

BÖHME, Gernot. **Atmospheric architectures: the Aesthetics of Felt Spaces.** Londres: Bloomsbury, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

2001: Uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 filme (149 min).

A ÁRVORE DA VIDA. Direção: Terrence Malick. EUA: Fox Searchlight Pictures, 2011. 1 filme (139 min).

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovsky. URSS: Mosfilm, 1975. 1 filme (108 min).

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. 1 filme (96 min).

GIL, Inês. **Atmosfera do cinema: o caso de A Sombra e o Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo.** Lisboa: Edições Gulbenkian, 2005.

**ESPACIALIDADES SENSÍVEIS
E FANTASMAGÓRICAS
EM *EUPHORIA* (2019) E
YELLOWJACKETS (2021)**

Alexandre Bruno Gouveia COSTA
Joyce Menezes LEITÃO
Yohanna Massett Brandão de OLIVEIRA



Espacialidades sensíveis e fantasmagóricas em *Euphoria* (2019) e *Yellowjackets* (2021)

Alexandre Bruno Gouveia COSTA¹

Joyce Menezes LEITÃO²

Yohanna Massett Brandão de OLIVEIRA³

Introdução

A presença crescente de narrativas serializadas no ecossistema midiático contemporâneo tem reconfigurado o modo como o audiovisual organiza o espaço, o corpo e os afetos. Mais do que extensões do cinema ou derivações da televisão clássica, as séries transformaram-se em ambientes estéticos complexos, capazes de articular regimes sensoriais, temporalidades fragmentadas e atmosferas que excedem a representação estrita. Nesse cenário, a espacialidade, distante da

ideia de cenário, assume papel decisivo: como operador de experiência capaz de ativar tensões, reorganizar percepções e fazer emergir presenças que desafiam classificações estáveis entre o real, o simbólico e o espectral.

Entre os múltiplos caminhos interpretativos possíveis, interessa observar como certas obras instauram uma sensibilidade do espaço capaz de deslocar o espectador para uma zona de estranhamento. Trata-se de espaços que se tornam lugares, carregados de densidades afetivas, e que, ao mesmo tempo, deixam transparecer fluxos, marcas, rastros e presenças desviantes.

Essa transformação espacial é atravessada por uma dimensão fantasmagórica: algo que não se reduz ao sobrenatural enquanto efeito de gênero, mas que emerge como modo de coexistência entre corpos, lembranças, objetos e regimes sensoriais. O fantasmagórico, nesse sentido, opera menos como entidade narrativa e mais como disposição do sensível, capaz de afetar e reorganizar o campo perceptivo.

O problema que orienta este artigo parte justamente dessa interseção entre espaço, sensibilidade e fantasmagoria: como determinadas séries contemporâneas organizam o espaço de modo a produzir lugares

1 | Doutorando em Comunicação pela UFMG e mestre em Cultura e Sociedade pela UFMA, professor do curso de jornalismo do Ceuma – alexandre.brunogouveia@gmail.com

2 | Graduada do curso de jornalismo da Universidade Ceuma e extensionista do projeto CinEduca.

3 | Graduada do curso de jornalismo da Universidade Ceuma e extensionista do projeto CinEduca.



que condensam presença e espectralidade, articulando uma experiência estética que excede o meramente narrativo? Para enfrentar essa questão, observamos dois episódios específicos: “The Theater and Its Double” (S02E07), de *Euphoria* (2019) e “Edible Complex” (S02E02), de *Yellowjackets* (2021), nos quais a espacialidade deixa de funcionar apenas como superfície cênica e se converte em dispositivo dramático. No primeiro, o teatro torna-se máquina reflexiva que dobra passado e presente, instaurando presenças que assombram e denunciam. No segundo, a floresta e a casa operam como territórios liminares atravessados por fome, delírio e ritualidade, produzindo um regime de coexistência entre corpos e espectros. O objetivo principal deste trabalho é analisar de que forma a espacialidade nesses episódios produz lugares sensíveis e fantasmagóricos, mobilizando regimes perceptivos que conectam corpo, tempo, memória e presença.

Articulações conceituais

A aproximação teórica proposta neste trabalho parte da hipótese de que a espacialidade seriada é um operador sensível capaz

de produzir lugares investidos de presença e espectralidade. Esse deslocamento exige uma perspectiva que ultrapasse os regimes tradicionais de análise narrativa centrados em estrutura ou representação e avance para uma atenção às linhas, densidades, limiares e modos de coexistência que atravessam corpos, objetos e ambientes. Nesse sentido, a primeira inflexão teórica mobilizada emerge da noção de cartografia sensível, que encontra em Tim Ingold (2018) e Isabelle Stengers (2015) duas matrizes fundamentais. Em *La vida de las líneas* (2018), Ingold argumenta que “tudo acontece ao longo de linhas de um tipo ou de outro” (Ingold, 2018, p. 86), e que habitar o mundo envolve um modo de conhecer que se faz em movimento, pois “mover-se é conhecer. O caminhante conhece ao avançar” (Ingold, 2018, p. 78).

Essa compreensão das linhas como vetores perceptivos, afetivos e materiais desestabiliza a ideia de espaço como superfície fixa e introduz uma dimensão processual que permite pensar a espacialidade audiovisual como trama de correspondências. Stengers (2015) problematiza tal perspectiva por meio dos modos de existência do que ela nomeia como ‘mais que humano’. Em *Reativar o animismo* (2012), afirma que certas



experiências nos convocam a “honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como ‘nossa’, mas como experiência que nos ‘anima’” (Stengers, 2012, p. 12). Tal formulação abre espaço para reconhecer a agência de ambientes, forças e presenças que excedem a subjetividade do observador. Ao aproximar Ingold (2018) e Stengers (2012), compreende-se que a cartografia sensível opera não para representar o espaço, mas para corresponder às suas linhas, afetos e agenciamentos.

Essa reflexão permite situar o segundo eixo teórico: a relação entre espaço, lugar e densidade afetiva. Yi-Fu Tuan (1983; 2018) distingue espaço e lugar pela experiência ao afirmar que “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (Tuan, 1983, p. 32), sendo o lugar associado à segurança e o espaço à liberdade. No estudo audiovisual, essa distinção evidencia como ambientes seriados como: o teatro escolar em *Euphoria* (2019) e a cabana e a floresta em *Yellowjackets* (2021), transitam de espaço a lugar ao acumularem memórias, rituais e traumas. Assim, a espacialidade deixa de ser mero cenário e passa a operar como dispositivo de subjetivação,

tornando-se lugar quando se densifica de temporalidade e afeto.

O terceiro eixo teórico articula-se a partir de Victor Turner (1974), cujos estudos sobre ritos de passagem introduzem a liminaridade como fase intermediária entre estados sociais. Em *O Processo Ritual* (1974), o autor afirma que, durante o período limiar, o sujeito atravessa uma condição ambígua, situada entre formas que se dissolvem e outras que ainda não se consolidaram (Turner, 1974, p. 116). Trata-se de um espaço-tempo de suspensão, no qual códigos e hierarquias são temporariamente relativizados, produzindo a *communitas* como vínculo anti-estrutural baseado na experiência imediata (Turner, 1974). No audiovisual seriado, essa chave permite observar como certos ambientes, como o teatro em *Euphoria* (2019) e a cabana em *Yellowjackets* (2021), operam como zonas de passagem e transformação, nas quais identidades e relações são reconfiguradas.

O quarto eixo envolve a espectralidade como modo de presença inscrito no espaço e no tempo. Para Erick Felinto (2007), o fantasma “retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo” (Felinto, 2007, p. 22), fazendo com que o passado insista no presente e se revele espacialmente (Felinto,



2007, p. 49). Trata-se de uma figura marcada pela indeterminação temporal e pela ambiguidade, cuja existência se vincula às tecnologias audiovisuais, já que “o fantasma entretém uma estranha relação com o mundo das tecnologias audiovisuais” (Felinto, 2007, p. 68). Nesse sentido, o espectral funciona como operador sensível que comunica por meio de vestígios e imagens, convertendo o espaço em superfície assombrada.

O quinto eixo mobiliza o sensível como categoria analítica. Mariana Baltar (2024) propõe deslocar o foco hermenêutico para considerar corpo e sensação como operadores metodológicos, defendendo que a análise sensível deve incorporar experiência, afeto e materialidade (Baltar, 2024, p. 2). Essa perspectiva dialoga com Hans Ulrich Gumbrecht (2010), para quem certos eventos estéticos produzem “momentos de intensidade” nos quais a presença antecede o sentido (Gumbrecht, 2010, p. 128). Assim, o sensível torna-se condição fundamental para compreender a espacialidade audiovisual como campo de forças que articula percepção, afecção e presença.

Análise de *Euphoria* (2019) – “The Theater and Its Double” (HBO)

A série *Euphoria* (2019), exibida pelo canal estadunidense HBO, criada por Sam Levinson, inscreve-se no conjunto de séries contemporâneas que deslocam o drama escolar para um regime estético marcado por intensidades sensoriais, fragmentos de memória e atmosferas densas. O episódio “The Theater and Its Double” (S02E07, 2022) constitui uma inflexão singular dentro da narrativa seriada, uma vez que converte o teatro escolar em um dispositivo semiótico e sensorial capaz de reorganizar a percepção do espaço, dos corpos e das temporalidades. Tratando-se de um episódio centrado na peça em que a personagem Lexi encena a partir de sua própria experiência de vida, a espacialidade deixa de ocupar a posição de mero suporte diegético e passa a operar como máquina reflexiva, tensionando a relação entre passado e presente, lembrança e encenação, corpo e espectro.

A escola, enquanto instituição moderna, funciona como lugar disciplinar marcado por vigilância e normatização; contudo, à luz de Yi-Fu Tuan, só se converte em lugar quando investida de valor e experiência, pois “lugar é segurança; espaço é liberdade”

(Tuan, 1983, p. 32). O teatro, situado nesse interior, tensiona essa distinção ao operar simultaneamente como instância institucional e espaço de liberdade, onde subjetividades e conflitos ganham forma. Em *Euphoria* (2019), a dramaturgia de Lexi transforma o teatro em zona liminar que dissolve hierarquias e identidades estáveis, na chave de Victor Turner (1974), confrontando personagens com versões encenadas de si mesmos e convertendo o espaço escolar em meio de transformação simbólica. É nessa fissura que se inscreve um segundo operador: a presença de espectros. Erick Felinto (2008) entende o fantasmagórico como a persistência do passado no presente, operada por dispositivos de mediação que mantêm vivas imagens e presenças que já não estão ali. Em suas palavras, o fantasma é aquele que “retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, da vida e da morte” (Felinto, 2007, p. 22), instaurando um regime sensível em que o que passou insiste em reaparecer. Ao discutir a espectralidade no cinema e na cultura digital, Felinto observa que a fantasmagoria não é mero sobrenatural, mas condição mediada, pois “o fantasma entretém uma estranha relação com o mundo das tecnologias audiovisuais” (Felinto, 2008, p. 68), o que desloca

o espectral para dentro do regime moderno da imagem. Em *Euphoria*, a peça funciona como uma tecnologia de espectralização: convoca as versões passadas dos personagens e as coloca diante de si mesmos, produzindo uma experiência de assombro. Há espectros de relações rompidas (como entre Cassie e Maddie), espectros de traumas (como a dependência de Rue) e espectros de masculinidades tóxicas (como Nate confrontando a própria imagem). O teatro funciona como um meio, no sentido stengeriano: um ambiente em que forças, afetos e lembranças circulam e tornam presentes aquilo que não está mais fisicamente ali.

Essa leitura se aproxima daquilo que Felinto descreve como lógica espectral: se trata de formas que suspendem a linearidade temporal e perturbam as fronteiras entre um e outro. Para o autor, o fantasma é menos um ser do passado do que um efeito de descompasso, no qual “o que passou ainda tem o poder de assombrar-nos porque não partiu completamente e porque continua a retornar – fora do tempo, mas revelado no espaço” (Felinto, 2008, p. 49). Em “The Theater and Its Double”, o episódio encena justamente essa ambivalência: o teatro faz emergir possibilidades não realizadas e re-



cordações que não desapareceram, produzindo uma espacialidade assombrada onde aquilo que deixou de acontecer continua a pesar sobre o presente. O palco converte-se, assim, em superfície espectral, na qual imagens, afetos e versões passadas dos personagens insistem em retornar, instaurando um regime de temporalidade estranha.

Se deslocarmos o olhar para o modo como o espaço é experienciado, encontramos um operador decisivo em Tim Ingold (2018): a ideia de que habitar não é ocupar um arranjo geométrico prévio, mas seguir linhas e corresponder ao meio. Como afirma o autor, “todo acontece ao longo de linhas de um ou de outro tipo” (Ingold, 2018, p. 86). A vida não se estabiliza na superfície, mas se tece e se prolonga no movimento contínuo, pois “o caminhante conhece ao avançar” e “mover-se é conhecer” (Ingold, 2018, p. 78). Habitar, portanto, implica acompanhar ritmos, trajetórias e variações, em vez de simplesmente localizar-se em pontos ou contêineres espaciais.

Aplicada ao episódio “The Theater and Its Double”, essa chave permite compreender o espaço representado não como um conjunto de volumes estáticos, mas como um entrelaçamento de linhas em movimen-

to. O corredor escolar funciona como linha de passagem continuamente reativada pelos deslocamentos dos corpos; o palco emerge como nó de intensificação; e os bastidores configuram-se como zona onde trajetórias se cruzam e se reorientam. O espaço escolar não aparece como blocos arquitetônicos, mas como trama viva, na qual “as vidas e as mentes de seus habitantes [...] estão completamente anuladas entre si” (Ingold, 2018, p. 82).

A câmera, ao acompanhar essas passagens, não descreve um plano estável: ela traça linhas. Nos termos de Ingold, o conhecimento não deriva de um ponto externo de observação, mas se constitui no deslocamento, já que “procedendo dessa maneira, sua vida se desdobra” (Ingold, 2018, p. 78). Desse modo, o episódio constrói uma cartografia sensível do ambiente escolar, na qual o espaço é efeito do trânsito, não da fixação.

Essa perspectiva torna-se ainda mais evidente quando observamos que o palco não interrompe o fluxo das linhas, mas as condensa. O palco, nesse sentido, funciona como superfície mediadora: nele convergem trajetórias vindas do corredor, da plateia e dos bastidores, e dali se redistribuem. Ao invés de reafirmar fronteiras entre cena e fora



de cena, o episódio mostra o crescimento das linhas, isto é, o modo como vidas, afetos e percepções se prolongam umas nas outras durante a encenação. Por isso, o teatro escolar não aparece como um bloco espacial, mas como uma ecologia de correspondências, onde a percepção emerge do contato com o meio.

Na perspectiva de Ingold, essas passagens podem ser compreendidas como linhas de vida que se prolongam no espaço, e não se encerram nos corpos. A trajetória de Cassie, por exemplo, manifesta-se no corpo inquieto que se projeta em direção ao palco, evidenciando uma linha afetiva de tensão que se aproxima das “linhas de devir” descritas por Ingold, segundo as quais as linhas não conectam pontos, mas crescem como movimentos contínuos (Ingold, 2018). Nesse episódio, a escola atinge elevada densidade existencial, pois o que era espaço de circulação cotidiana transforma-se em lugar vivido, carregado de lembranças e afetos, confirmando a ideia de lugar como “centro de significado construído pela experiência” (Tuan, 1983).

O teatro escolar passa, então, a operar como arquivo afetivo coletivo, onde o riso da plateia reativa memórias e humilhações, demonstrando como os lugares conservam e reinscrevem experiências (Tuan, 1983).

Embora seja ficção, os corpos e histórias ali encenados são reconhecidos pelos presentes, reforçando o teatro como duplo da realidade. Para Cassie, esse espaço torna-se hostil; para Lexi, é o primeiro lugar de visibilidade e elaboração de sua experiência, evidenciando que o lugar, em Tuan, é sempre relacional e nunca neutro.

A inserção do público, os colegas de escola, acrescenta um último operador: o da presença. Hans Ulrich Gumbrecht (2010) argumenta que determinados eventos estéticos produzem momentos de intensidade em que o corpo é afetado antes que o sentido seja formado. São momentos de produção de presença, categoria que se opõe ao predomínio hermenêutico da tradição humanista. O próprio autor sintetiza essa tensão quando observa que “os objetos da experiência estética [...] se caracterizam por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 135). Em certas cenas, especialmente quando a peça encena situações íntimas vividas por personagens presentes na plateia, a série produz momentos de presença em que desconforto, choque e vergonha circulam entre os corpos. A reação de Nate ao ver-se duplicado no palco exemplifica esse regime: antes de



interpretar o sentido da cena, ele é afetado corporalmente, levanta-se e abandona o teatro – gesto que materializa a intensidade da presença estética.

Ao final da encenação, Lexi atravessa o rito de maneira singular: se antes ocupava uma posição silenciosa e marginal, a peça opera como um rito de passagem autoral no qual ela emerge transformada. A partir de Victor Turner, é possível compreender a liminaridade como operador de reclassificação social, capaz de suspender temporariamente a ordem vigente para reinscrever o sujeito em um novo arranjo simbólico e institucional (Turner, 1974). Esse processo envolve a destituição provisória de posições anteriores e a abertura para outra forma de reconhecimento, de modo que a travessia ritual não apenas reorganiza identidades, mas também redistribui lugares e visibilidades no interior da estrutura social. Em “The Theater and Its Double”, a experiência liminar do teatro permite que Lexi seja deslocada de uma posição subalterna para outra de maior centralidade simbólica, consolidando a encenação como dispositivo de transformação subjetiva e social.

Nessa perspectiva, o teatro suspende a ordem escolar e redistribui visibilidade e

poder simbólico, à maneira dos momentos liminares descritos por Turner (1974). A encenação faz o passado retornar como fantasma, desestabilizando o presente e reorganizando experiências coletivas, de modo que o teatro em *Euphoria* (2019) se configura como lugar liminar, espectral e sensível. Assim, a escola deixa de ser mero cenário e passa a operar como campo de forças, onde agenciamentos humanos e mais-que-humanos produzem uma espacialidade instável e intensificada.

Análise de *Yellowjackets* (2021) – “Edible Complex” (Paramount+)

A série *Yellowjackets* (2021), exibida pelos canais *Showtime/Paramount+*, é criação de Ashley Lyle e Bart Nickerson. A história articula duas temporalidades narrativas: o presente adulto e o passado traumático – para explorar a sobrevivência de um grupo de adolescentes após um acidente aéreo nas *Montanhas Rochosas*. O episódio “Edible Complex” (S02E02, 2023) constitui um dos momentos mais potentes da série no que diz respeito à fabricação de uma espacialidade sensível e inquietante. Diferentemente de *Euphoria* (2019), que se ancora em um espa-



ção urbano escolar, *Yellowjackets* (2022) desloca a ação para um ambiente selvagem que opera simultaneamente como meio, como território e como dispositivo ritual. Nesse episódio, a floresta e a cabana funcionam como operadores espaciais que condensam fome, delírio, animalidade e espectralidade, instaurando um regime estético que desestabiliza as fronteiras entre humano e não humano, civilidade e selvageria, presença e assombração.

A primeira operação espacial decisiva em “Edible Complex” refere-se à cabana como lugar ritual. Desde a chegada das personagens, ela funciona como ponto de ancoragem material e dispositivo de organização social. À luz de Tuan (1983), o lugar resulta da familiaridade e do valor, oferecendo segurança frente à indeterminação do espaço. Se a floresta representa incerteza e ameaça, a cabana torna-se lugar de sobrevivência, onde se compartilham calor, alimento e decisões coletivas; no episódio, contudo, ela ultrapassa a função de abrigo e passa a operar como espaço ritual que reorganiza a vida comum.

Na cena de abertura, o diálogo de Shaunna com Jackie transforma a cabana em núcleo de condensação afetiva, marcado por luto, apego e negação. O espaço se conver-

te em lugar vivido a partir da experiência sensorial ali produzida, reforçada pela mise-en-scène: enquadramento fechado, som abafado e iluminação baixa instauram uma “pausa no movimento”, pois “lugar é uma pausa no movimento” (Tuan, 1983, p. 32). Assim, a funcionalidade do ambiente é suspensão e a cabana se reorganiza como espaço relacional e afetivo.

Nessa sequência, Jackie surge de modo quase deslocado, alternando falas condescendentes e lembranças afetivas que reforçam o caráter fantasmagórico de sua presença e retomam a dinâmica com Shaunna. A trilha sonora sombria intensifica a ambiguidade emocional e evidencia a persistência do vínculo: ela não consola, mas reabre feridas. Essa aparição não é sobrenatural literal, e sim manifestação espectral que, à luz de Felinto, materializa a ausência como força ativa da memória. Tal leitura dialoga com Gumbrecht, para quem “os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência” (Gumbrecht, 2010, p. 135).

Em diversas cenas, é explícito que Shaunna realiza sozinha as ações ali encenadas, e a sequência da cabana retoma, no contexto prévio da série, a lógica da relação entre as



duas amigas. Nesse espaço, essa dinâmica se repete, reforçando a leitura da cena como assombração afetiva: Jackie fala, mas como projeção, e o espaço se organiza em torno dessa presença ausente.

Nesse contexto, a cabana configura-se como espaço de liminaridade secundária, para além do que as personagens já vivem, conforme definido por Victor Turner (1974), Shauna se encontra entre os estados de luto e negação, entre a aceitação da perda e a permanência simbólica da relação. Trata-se de um momento situado fora do cotidiano considerado normal dentro de um cenário anormal, no qual regras pré-estabelecidas parecem temporariamente suspensas. À luz de Turner (1974), essa experiência pode ser compreendida a partir de dimensões analíticas interligadas: a psíquica, que compreende a liminaridade do estado mental de Shauna; a espacial, materializada nos limiões físicos da cabana isolada e da floresta; e a coletiva, associada à *communitas*, entendida como suspensão de hierarquias e emergência de um corpo coletivo caótico, que o autor não romantiza.

Essa compreensão decorre do fato de que, como afirma Turner:

as passagens liminares e 'liminares' (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são

um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. A '*communitas*' é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares (Turner, 1974, p. 3).

A espectralidade, como sugere Felinto, deve ser pensada menos como figura e mais como operação: algo que age, desestabiliza e reorganiza a experiência. O autor propõe que o fantasma é, antes de tudo, um meio e um operador, pois "o fantasma é, em si mesmo, um aparato comunicacional" (Felinto, 2008, p. 18), o que desloca o foco do ser para os modos pelos quais ele faz ver, afeta e comunica. Essa operação é inseparável da instabilidade temporal, uma vez que o espectro "não pertence a uma sequência temporal definida" e surge como "instante de ambiguidade suprema, indecível, irrepresentável, indeterminado" (Felinto, 2008, p. 50-51).

Em *Yellowjackets* (2021), o luto de Shauna (Sophie Nelisse) materializa essa lógica: a morte de Jackie (Ella Purnell) não se converte em expectativa de desaparecimento, mas em presença operante. O corpo de Jackie funciona quase como dispositivo mostrativo, já que "seu próprio ser é deter-



minado por esse poderoso desejo de comunicar-se” (Felinto, 2008, p. 50), mesmo sem fala ou consciência, dando forma espacial ao trauma. Nesse sentido, a espectralidade não é alucinação individual: ela ocupa o espaço, distribui efeitos e reconfigura o ambiente, pois “o que passou ainda tem o poder de assombrar-nos [...] e continua a retornar – fora do tempo, mas revelado no espaço” (Felinto, 2008, p. 49).

A presença do corpo de Jackie, portanto, representa sua ausência e a opera: ele se torna agente da reorganização afetiva e perceptiva do grupo, instaurando um regime espectral que pesa, interfere e insiste.

A decisão de cremar o corpo de Jackie introduz de forma sutil a atuação do ambiente como agente. Impedidas de enterrar o corpo devido ao solo congelado, as personagens são confrontadas com uma condição material imposta pelo próprio espaço. Aqui a análise mobiliza Isabelle Stengers para compreender o ambiente não como pano de fundo ou cenário indiferente, mas como coagente da ação: algo que impõe condições, redireciona acontecimentos e participa de um regime de força que excede a racionalidade humana. Em *Reativar o animismo*, Stengers afirma a necessidade de “nunca separar algo do meio de

que depende para existir” (Stengers, 2016, p. 12), o que implica reconhecer que os eventos não são exclusivos da vontade humana, mas emergem de relações materiais e situacionais que condicionam os próprios sujeitos.

Essa perspectiva se intensifica na sequência em que o vento atravessa a floresta em um movimento contínuo, filmado como um ponto de vista ambiental. O vento desloca-se entre as árvores, alcança um galho coberto de neve e provoca sua queda sobre o corpo de Jackie, formando uma camada que abafa o cadáver e cria condições para que ele seja lentamente assado pelo fogo. Esse deslocamento pode ser lido como trama de forças vivas e materiais — vento, neve, gravidade — que, ao se reunirem, exercem uma condição que impõe às personagens cursos de ação que Stengers aproxima dos agenciamentos: “ligar práticas, preocupações e modos heterogêneos de dar sentido aos habitantes da Terra” (Stengers, 2016, p. 11). Aqui, o espaço não apenas contém as personagens, mas age, convoca e encaminha, produzindo efeitos que não podem ser reduzidos à causalidade mecânica nem à intencionalidade humana.

Nesse sentido, a decisão pelo sacrifício e pela partilha do corpo assado emerge de uma situação em que o ambiente age como



“força animada”, nos termos da própria Stengers, que descreve o texto como podendo ser sentido como uma força animada que convida à participação (Stengers, 2016). Ainda que Stengers utilize essa imagem em registro específico da prática filosófica, sua formulação permite pensar o modo como a cena articula um animismo material, no qual o meio convoca respostas: não se trata de projetar intencionalidade humana sobre a natureza, mas de reconhecer que certos acontecimentos se dão porque o meio os torna possíveis e exigentes. Trata-se de pensar pelo meio (Stengers, 2016), ou seja, abandonar a separação entre ação humana e fundo natural e reconhecer que aquilo que chamamos de eventos são compostos.

O cheiro da carne desperta as sobreviventes famintas, que se reúnem em torno do corpo, organizando-se em círculo. Essa disposição espacial pode ser compreendida, à luz de Ingold, como cartografia sensível, em que as linhas de deslocamento dos corpos produzem um centro ritual fixo. Aqui a cena se aproxima de uma dimensão não antropocêntrica, pois o gatilho do acontecimento é um fenômeno material que convoca ações e redistribui posições. Stengers descreve esse tipo de experiência como exigência de par-

ceria: “aquilo de que tratam deve ser devidamente admitido como ‘parceiro’, dentro de uma relação bastante incomum e enredada” (Stengers, 2016, p. 6). O corpo de Jackie torna-se, assim, parceiro material da cena: não mais objeto, mas elemento que agencia a configuração ritual e impulsiona a trama.

O banquete canibal instaura um estado liminar radical no sentido de Turner, no qual a *communitas* assume forma caótica e a antiga ordem deixa de operar. Nesse ponto, o grupo atravessa um limiar sem retorno. A margem corresponde ao estado em que o sujeito ritual é destituído de sua posição anterior. Em *Yellowjackets* (2021), tal ambiguidade toma a forma de um colapso moral que reordena o grupo pela lógica da sobrevivência, instaurando uma *communitas* violenta e instável.

A cena alucinatória que intercala o corpo no inverno e o banquete imaginado reforça o caráter ritual, aproximando o ato de um sacrifício seguido de reagregação. A incorporação canibal de Jackie opera, assim, como gesto de transformação irreversível, no qual a presença da morta reconfigura o coletivo. Turner observa que nessas situações, “a estrutura social [...] é momentaneamente libertada das normas e valores que gover-



nam a vida pública dos ocupantes de posições estruturais” (Turner, 1974, p. 200), o que corresponde à suspensão ritual que aqui legitima a violência.

Nesse arranjo, a floresta opera como contraponto ativo à cabana. Não é pano de fundo, mas meio relacional. A narrativa insiste em ruídos, sombras e movimentos que sugerem presença não humana, aproximando-se da lógica da correspondência que Ingold descreve: o ambiente não é recipiente, mas campo de linhas e afetos em que o humano se enreda. Caminhar, vigiar e coletar lenha tornam-se modos de corresponder ao meio, consolidando uma ecologia narrativa na qual o espaço age, molda e altera as personagens.

No nível estético, o episódio constrói a spectralidade por meio de recursos audiovisuais: a montagem alterna estados de delírio e vigília; a trilha sonora suspende tempos e sincronias; a fotografia cria halos e brilhos que circundam o cadáver; e os movimentos de câmera sugerem presenças invisíveis. Aqui faz sentido convocar a noção de produção de presença de Gumbrecht (2010). Em “Edible Complex”, o momento em que as sobreviventes devoram Jackie constitui um desses eventos de presença extrema: o espectador não interpreta imedia-

tamente, mas sente – desconforto, repulsa, fascínio, vertigem. A presença do cadáver, o vapor da carne, a neve ao redor, tudo opera para instaurar um efeito sensorial anterior à interpretação. Como defende Baltar (2024), uma análise sensível deve levar em conta essa camada de experiência, pois o audiovisual não produz apenas significado, mas afetação. Nesse sentido, a spectralidade em *Yellowjackets* é inseparável do corpo e do sensível.

A floresta e a cabana instauram uma lógica animista, no sentido que Stengers reatualiza: trata-se de reconhecer que os ambientes não são objetos passivos, mas meios de circulação de forças e presenças. A neve que cobre o cadáver, o fogo que o cozinha, o vento que invade a cabana, tudo opera como agenciamento mais-que-humano. Nesse registro, Stengers observa que sua própria experiência filosófica atesta “um mundo ‘mais que humano’” e que reativar o animismo significa “recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como ‘nossa’, mas sim como experiência que nos ‘anima’, que nos faz testemunhar o que não somos nós” (Stengers, 2016, p. 10-11). Assim, o animismo não designa uma crença ingênua, mas uma dispo-



sição ontológica: reconhecer que a ação se dá em meio a agenciamentos nos quais fogo, vento, neve e corpos não são decorativos, mas constitutivos da trama.

Essa dimensão permite interpretar a espacialidade do episódio como território tensionado pela presença do fantasma, entendido menos como figura e mais como operação que age sobre o meio. Felinto chama atenção para o fato de que o fantasma é uma imagem cujo suporte, cuja mídia, é ele próprio, de modo que ele embaralha a distinção entre o material e o imaterial, entre o objeto e a imagem, instaurando uma zona intermediária. Esse regime não é neutro: o fantasma aparece “num local e num momento aos quais não pertence” (Felinto, 2008, p. 51), produzindo uma fratura entre

o tempo e o espaço, e é precisamente essa fratura que converte o espaço em território instável, quase ritual.

Em *Yellowjackets* (2021), “Edible Complex” evidencia esse processo ao fazer com que o cadáver de Jackie deixe de ser mero objeto e converta-se em operador espectral. Não há ali apenas um corpo: há uma imagem que quer ocupar o espaço, assombrando a cabana, convertendo o abrigo em um meio de assombração e desestabilizando a

experiência das demais personagens. Nesse deslocamento, o fantasma atua como força que reorganiza o espaço ao seu redor, convertendo cenário em ambiente e abrigo em altar provisório. É por isso que o episódio se aproxima do fantástico não como sobrenatural pleno, mas como modo de coexistência entre camadas de presença e ausência operando simultaneamente sobre o espaço.

Considerações finais

Este artigo partiu da hipótese de que séries televisivas contemporâneas têm deslocado o espaço da função de cenário para a condição de operador estético, sensível e afetivo. A análise de *Euphoria* (2019), especificamente do episódio “The Theater and Its Double” (S02E07, 2022), e de *Yellowjackets* (2021), a partir do episódio “Edible Complex” (S02E02, 2022), evidenciou que, em ambos os casos, o ambiente além de abrigar a ação narrativa, a produz, funcionando como meio ativo de presença, espectralidade e liminaridade. A partir das contribuições de Tuan (1983), Massey (2008), Turner (1974), Gumbrecht (2004) e Baltar (2024), foi possível compreender como teatro escolar, cabana e floresta se constituem como lugares

densificados pela experiência, atravessados por memória, conflito e instabilidade.

Uma primeira convergência observada refere-se à transformação do espaço em lugar, nos termos fenomenológicos propostos por Tuan (1983). Tanto o teatro em *Euphoria* (2019) quanto a cabana em *Yellowjackets* (2021) deixam de ser espaços indiferenciados à medida que acumulam práticas, valores e afetos, adquirindo densidade simbólica. No entanto, essa densificação não conduz à estabilidade ou ao acolhimento; ao contrário, produz saturação. O lugar passa a pressionar os vínculos que deveria sustentar, revelando sua fragilidade relacional, como já apontado por Massey (2008) ao compreender o espaço como resultado provisório de relações múltiplas e conflituosas.

A noção de liminaridade, desenvolvida por Turner (1974), mostrou-se central para compreender esse processo. Em *Euphoria* (2019), o teatro opera como limiar entre vivido e encenado, produzindo deslocamentos identitários e reflexividade subjetiva; em *Yellowjackets* (2021), a cabana e a floresta instauram um limiar orgânico entre civilização e natureza, humanidade e animalidade. Em ambos os casos, a liminaridade não se limita a um motivo narrativo, mas atua como ope-

rador formal da dramaturgia, da mise-en-scène e da montagem, reorganizando corpos, papéis e hierarquias sociais.

A dimensão sensível dessas espacialidades foi pensada a partir de Gumbrecht (2004) e Baltar (2024), que permitem deslocar a análise do domínio exclusivo do sentido para o da presença. *Euphoria* (2019) constrói sua potência sensorial por meio da mediação teatral, da duplicação imagética e da ativação da memória; *Yellowjackets* (2021) radicaliza essa dimensão ao inscrever o sensível na materialidade do ambiente, do corpo e do ritual. Em ambos os casos, a experiência audiovisual convoca o espectador a um regime de atenção que antecede a interpretação e exige consideração dos efeitos corporais, atmosféricos e afetivos produzidos pelas imagens e pelos sons.

Por fim, ao aproximar *Euphoria* (2019) e *Yellowjackets* (2021), este artigo sugere que o espaço tem se afirmado como eixo central das narrativas seriadas contemporâneas, não apenas como suporte diegético, mas como meio de produção de experiência. Ao articular presença, memória, ritual e sensorialidade, essas séries demonstram como ambientes institucionais, domésticos ou naturais podem ser mobilizados para tensionar vínculos, reorganizar relações e produzir



formas complexas de afetação. Tal perspectiva contribui para os estudos do audiovisual ao reforçar a necessidade de abordagens que considerem o espaço como dimensão ativa e constitutiva da narrativa, especialmente em produções que investem na construção atmosférica e na intensificação do sensível.

Referências

BALTAR, Mariana. Por uma análise sensível: corpo e sensorialidade como ponto de partida metodológico. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 33., 2024, Niterói.

Anais do 33º Encontro Anual da Compós. Niterói: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2024.

FELINTO, Erick. A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

INGOLD, Tim. *La vida de las líneas*. Traducción de Ana Stevenson. Santiago

de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.

MASSEY, Doreen. Pelo espaço: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

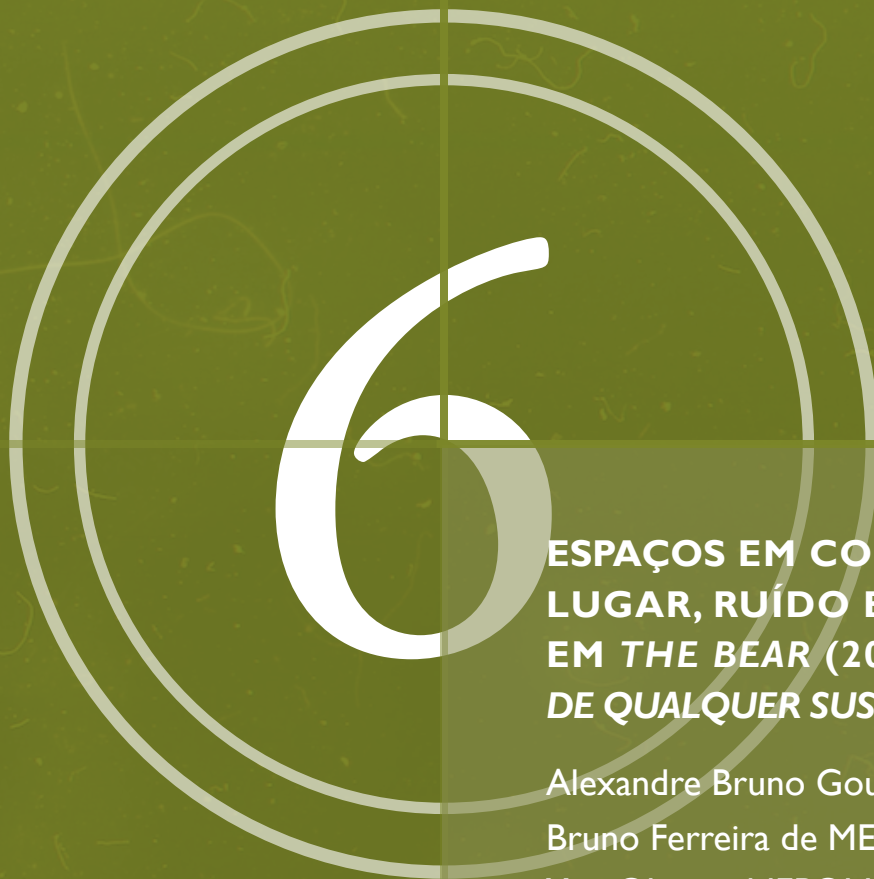
TUAN, Yi-Fu. Lugar: uma perspectiva experiencial. *Geograficidade*, v. 8, n. 2, p. 4–18, 2018.

Séries

EUPHORIA. Criador: Sam Levinson. Estados Unidos: HBO, 2019–. Série televisiva. Episódio: The Theater and Its Double. Temporada 2, episódio 7. Exibição original: 2022.

YELLOWJACKETS. Criadores: Ashley Lyle; Bart Nickerson. Estados Unidos: Showtime; Paramount+, 2021–. Série televisiva. Episódio: Edible Complex. Temporada 2, episódio 2. Exibição original: 2023.





**ESPAÇOS EM COLAPSO:
LUGAR, RUÍDO E PRESENÇA
EM *THE BEAR* (2022) E ACIMA
DE QUALQUER SUSPEITA (2024)**

Alexandre Bruno Gouveia COSTA

Bruno Ferreira de MELO

Yuri Oliveira NEPOMUCENO

Espaços em colapso: lugar, ruído e presença em *The Bear* (2022) e *Acima de Qualquer Suspeita* (2024)

Alexandre Bruno Gouveia COSTA¹

Bruno Ferreira de MELO²

Yuri Oliveira NEPOMUCENO³

Introdução

Este artigo resulta de um exercício metodológico voltado à experimentação crítica da fruição audiovisual, com foco na análise de episódios isolados de séries televisivas contemporâneas. O estudo parte da observação comparativa de dois episódios que se destacam pelo modo como tensionam a representação do espaço e do lugar: “Fishes” (S02E06), da série *The Bear* (2022), e “A Testemunha” (S01E07), da série *Acima de Qual-*

quer Suspeita (2024). Apesar de pertencerem a universos narrativos e estéticos distintos, ambos acionam um eixo comum: a transformação de lugares socialmente codificados: a casa e o tribunal, em espaços de ruído, tensão e instabilidade.

O problema central que orienta o artigo é formulado nos seguintes termos: como lugares culturalmente associados à ordem simbólica: família, justiça, acolhimento, entram em colapso e se reorganizam como campos de presença, ruído e excesso? A hipótese que sustenta o estudo é que, tanto em *The Bear* (2022) quanto em *Acima de Qualquer Suspeita* (2024), os espaços representados deixam de operar como cenários funcionais e passam a constituir dramaturgias ruidosas, nas quais o excesso e a desorganização tornam-se operadores estéticos e narrativos. Esses operadores afetam diretamente a experiência perceptiva e emocional das personagens e do espectador.

A escolha dos episódios ultrapassa o interesse narrativo e se ancora na possibilidade de analisá-los como fenômenos espaciais. Em *The Bear* (2022), no episódio “Fishes” (S02E06), o jantar natalino deixa de corresponder ao ideal doméstico de acolhimento e converte-se em um dispositivo de compressão afetiva, no qual corpos, objetos e

1 Doutorando em Comunicação pela UFMG e mestre em Cultura e Sociedade pela UFMA, professor do curso de jornalismo do Ceuma – alexandre.brunogouveia@gmail.com

2 Graduando do curso de jornalismo da Universidade Ceuma e extensionista do projeto CinEduca - brunno.brc82@gmail.com

3 Graduando do curso de jornalismo da Universidade Ceuma e extensionista do projeto CinEduca - yurioliveiraon@gmail.com



falas colidem de forma ruidosa. Já em *Acima de Qualquer Suspeita* (2024), no episódio “A Testemunha” (S01E07), o tribunal (espaço legitimado pela ordem institucional) passa a funcionar como arena de disputa performativa, onde protocolos jurídicos, olhares, traumas e interesses entram em conflito. Em ambos os casos, a casa e o tribunal não contêm o drama; eles o produzem.

Do ponto de vista teórico, o artigo articula três eixos complementares. O primeiro mobiliza a fenomenologia do espaço e do lugar, com destaque para Yi-Fu Tuan (2015) e sua compreensão do lugar como espaço densificado pela experiência. O segundo eixo convoca autores que pensam o espaço como campo relacional e conflituoso, como Doreen Massey (2008). O terceiro eixo articula a noção de produção de presença, desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht (2010), e a análise sensível proposta por Mariana Baltar (2022), que situam o corpo e a sensorialidade como operadores analíticos. Esses referenciais permitem deslocar o foco de uma leitura meramente representacional para uma abordagem espacial, sensorial e afetiva dos episódios.

Metodologicamente, o estudo adota uma abordagem qualitativa baseada na análise

das cenas, com delimitação de sequências-chave e atenção aos modos pelos quais lugar, corpo, ruído e presença organizam a espacialidade dramática. Observa-se como a narrativa tensiona o espaço, afetando personagens e trama, de modo que a análise privilegia os efeitos materiais da experiência audiovisual sem substituir a interpretação, mas a complementando. O objetivo geral é analisar como os episódios selecionados constroem espacialidades em colapso, evidenciando a reconfiguração da casa e do tribunal como lugares de instabilidade; como desdobramentos, busca-se identificar as manifestações cênicas e sonoras desse colapso, compreender o ruído e o excesso como operadores estéticos e discutir o papel da presença sensível e corporal na dramaturgia dos espaços, contribuindo para o debate sobre espacialidade narrativa em séries televisivas contemporâneas.

Lugar, presença e ritual como operadores analíticos

O debate contemporâneo sobre espaço e lugar tem deslocado o foco da análise do cenário físico para a experiência, a performatividade e os modos de habitar o mundo.

Em vez de tratar o espaço como simples suporte ou o lugar como unidade administrativa, trata-se de observar como determinadas situações condensam densidade simbólica, afetiva e relacional. Esse movimento teórico é útil para compreender os episódios “Fishes” (S02E06) da série *The Bear* (2022) e “A Testemunha” (S01E07) da série *Acima de Qualquer Suspeita* (2024), nos quais ambientes domésticos e institucionais se tornam arenas de intensificação afetiva, conflito e reorganização social.

No campo da geografia humanista, Yi-Fu Tuan desloca o conceito de lugar para a dimensão da experiência vivida. No artigo *Lugar: uma perspectiva experiencial* (2018), o autor enfatiza que o lugar só se constitui a partir da vivência encarnada no espaço, de modo que “o lugar é construído a partir da experiência física, mental, sensorial, psicológica no espaço vivido: é centro de significado” (Tuan, 2018, p. 4). Mais adiante, explicita que “o lugar é um centro de significado construído pela experiência. É conhecido não apenas através dos olhos e da mente, mas também através dos modos de experiência mais passivos e diretos, os quais resistem à objetificação” (Tuan, 2018, p. 6). Essa formulação permite pensar o lugar como aconteci-

mento que envolve corpo, memória e prática, e não como categoria abstrata dissociada da vida cotidiana. Assim, o jantar de Natal em *The Bear* (2022) e o procedimento jurídico em *Acima de Qualquer Suspeita* (2024) podem ser abordados como lugares experienciados, onde padrões afetivos, sociais e institucionais se condensam e entram em tensão.

Doreen Massey articula essa noção ao situar o lugar dentro de uma geografia política e relacional. Em *Pelo Espaço* (2008), a autora propõe uma ‘nova imaginação do espaço’ que rompe com a visão substancialista e estática para concebê-lo como “inter-relação, contemporaneidade dinâmica, abertura radical, heterogeneidade” (Massey, 2008, p. 30). Para Massey, lugar não é refúgio, mas resultado provisório de relações múltiplas. Para a autora nos interessa a dimensão do espaço tão desafiador quanto a dimensão do tempo narrativo. Com isso, a análise audiovisual deixa de ser descrição de cenários e passa a observar o que circula, colide e se transforma no interior dos lugares. Nesse sentido, a cozinha de *The Bear* (2022) ou a delegacia e o tribunal em *Acima de Qualquer Suspeita* (2024) constituem ecologias relacionais marcadas por negociações de autoridade, fricções afetivas e protocolos institucionais.



Se Tuan (2018) e Massey (2008) operam na dimensão experiencial e relacional do lugar, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) introduz o problema estético e epistemológico da presença. Em *Produção de Presença* (2010), o autor distingue presença e sentido a partir de uma inversão metodológica: “presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [res extensae] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 13). Ao revalorizar aquilo que se manifesta materialmente, Gumbrecht critica a hegemonia interpretativa da cultura hermenêutica e propõe uma estética que valoriza impacto, tangibilidade e intensidade. Como afirma: “a tensão entre presença e sentido constitui o leitmotiv do presente livro” (Gumbrecht, 2010, p. 16). Essa chave teórica é particularmente útil para o audiovisual, pois o sensorial excede a narração. Em *The Bear* (2022), o suor, os ruídos de cozinha, o volume das vozes, o ritmo dos corpos e o cheiro sugerido dos alimentos compõem uma camada de presença que convive com o drama.

Em *Acima de Qualquer Suspeita* (2024), a proximidade dos corpos, o ranger das por-

tas, os códigos gestuais e as superfícies materiais do ambiente policial participam da produção de presença institucional, onde o sentido nem sempre dá conta do acontecimento.

No campo da antropologia, Victor Turner (1974) introduz a noção de ritual, liminaridade e drama social para compreender processos de transição simbólica. Em *O Processo Ritual* (1974), o autor recupera a estrutura de Van Gennep ao afirmar que os ritos de passagem se organizam em “separação, margem (ou limen) e agregação” (Turner, 1974, p. 36). Na fase liminar, “as características do sujeito ritual [...] são ambíguas [...] um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do estado passado ou do estado futuro” (Turner, 1974, p. 37). A liminaridade, portanto, suspende a ordem e reorganiza o vínculo social. Turner observa ainda que “as energias brutas [...] são canalizadas para os símbolos superiores [...] representativos de ordem estrutural” (Turner, 1974, p. 44), mostrando que o ritual não é apenas dissolução, mas também canalização e recomposição. Esse operador é útil para pensar o jantar de *The Bear* (2022) como ritual doméstico que reorganiza papéis familiares, e o procedimento policial de *Acima de Qualquer Suspeita*



(2024) como ritual institucional que regula status, verdade e autoridade.

Na dimensão do ritual, a pesquisadora Diana Taylor amplia esse regime para o campo da performance, articulando corpo, repertório e memória. Para a autora, a performance envolve “formas de fazer, ser e lembrar” (Taylor, 2003, p. 3), distinguindo-se dos arquivos escritos e estáveis. Em sua formulação, o repertório é composto por práticas, gestos, protocolos e encenações que carregam e transmitem conhecimento cultural. Essa chave teórica é significativa para o audiovisual: a cozinha da família, tanto quanto do restaurante, em *The Bear* (2022) funciona como repertório de gestos e saberes corporais próprios do ofício, enquanto o ambiente policial de *Acima de Qualquer Suspeita* (2024) mobiliza repertórios institucionais: posturas, olhares, vocabulário, protocolos que estruturam a verdade e o poder.

O jantar como lugar em colapso:

“Fishes” - S02E06, *The Bear* (2022)

Em “Fishes” (S02E06), a ceia natalina opera como um acontecimento espacial, deixando de ser mero cenário e passando a ativar o que Yi-Fu Tuan define como lugar.

Para o autor, lugar é uma densificação existencial que emerge da experiência no espaço, pois “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (Tuan, 1983, p. 6). Em um ambiente doméstico convencional, esse processo resultaria em acolhimento, memória e identidade; no entanto, em “Fishes” ocorre o inverso: a casa, tradicionalmente associada ao afeto, é tensionada até perder sua função simbólica e converter-se em um lugar de instabilidade contínua.

Essa inversão espacial decorre do acúmulo de histórias mal resolvidas, ressentimentos familiares e traumas compartilhados, que transformam a casa em um espaço de compressão emocional. A cozinha: centro funcional e simbólico do episódio, torna-se um núcleo de saturação, onde corpos, falas e objetos disputam violentamente a possibilidade de coexistir. Aqui, o colapso do lugar não é ausência de densidade afetiva, mas seu excesso. A figura 1 mostra que o ambiente ainda é saturado por memórias, expectativas e dores que impedem a estabilização do vínculo familiar.

A leitura se adensa quando incorporamos o que Doreen Massey (2008) define

Figura 1 – A cozinha como espaço de compressão emocional em “Fishes” (S02E06), da série *The Bear* (2022)



Fonte: Frame capturado pelo autor a partir do episódio “Fishes” (S02E06), da série *The Bear* (FX, 2022).

como dimensão relacional do lugar. Para a autora, o lugar é um encontro contingente de trajetórias heterogêneas, atravessadas por temporalidades distintas e relações de poder. Como escreve, “um espaço, então, que não é nem um recipiente para identidades sempre já constituídas nem um holismo completamente fechado” (Massey, 2008, p. 17). Em “Fishes”, a ceia natalina, detalhada na sequência de cenas (figura 3), configura

um nó de trajetórias familiares interrompidas: expectativas frustradas, fracassos econômicos, lutos não elaborados e disputas de autoridade são comprimidos em um mesmo espaço-tempo ritual. O resultado é um lugar incapaz de acomodar as trajetórias que o compõem, produzindo um estado de incompatibilidade afetiva.

Nesse contexto, o colapso do lugar decorre da impossibilidade estrutural de aco-

Figura 3: A ceia natalina como nó de trajetórias familiares em “Fishes” (S02E06), da série *The Bear* (2022)



Fonte: Frames capturados pelo autor a partir do episódio “Fishes” (S02E06), da série *The Bear* (FX, 2022).

modar trajetórias inconciliáveis. A mesa, símbolo de comunhão, converte-se em campo de disputa; a cozinha, espaço de cuidado, torna-se arena de controle e humilhação. Para Massey, essa tensão não é desvio, mas atributo constitutivo: “para que o futuro seja aberto, o espaço também deve sê-lo” (Massey, 2008, p. 17). Em “Fishes”, entretanto, o espaço não se abre; ele implode.

Do ponto de vista sensorial, o episódio aciona aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) denomina produção de presença, momento em que o sensível antecede e excede o sentido. Como afirma o autor, “em vez de estarem sujeitas ao sentido, as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 40).

Em “Fishes”, o crescendo de ruídos: gritos sobrepostos, batidas, eletrodomésticos, objetos caindo, produz uma saturação sensorial que dificulta a interpretação narrativa no modelo tradicional.

Esse regime de presença se materializa de forma exemplar no temporizador mecânico da cozinha, que reaparece ao longo do episódio como um operador sensorial insistente. Mais do que um marcador funcional do tempo culinário, seu tique-taque ruidoso atua como índice de pressão temporal e afetiva, impondo-se ao ouvido e ao corpo do espectador. O som não informa; ele incomoda, comprime e desestabiliza, contribuindo para que a cena seja vivida como excesso e não como encadeamento lógico de ações. Assim, o tempo deixa de ser apenas crono-

logia narrativa e passa a operar como matéria sensível, intensificando a experiência de saturação que faz da casa um espaço a ser suportado, e não decifrado.

Essa operação sensorial encontra forma metodológica no gesto proposto por Mariana Baltar (2024), para quem a análise audiovisual deve partir “da implicação dos efeitos sensoriais no corpo espectral” (Baltar, 2024, p. 7). Em “Fishes”, a câmera frequentemente se aproxima demais dos rostos, comprime o espaço visual, acelera os cortes e reduz a profundidade de campo; o som raramente oferece escape. O espectador é convertido em corpo sensível, implicado na experiência de claustrofobia e exaustão. O lugar, aqui, não é cenário, mas tensão corporal.

A ceia natalina pode ser como operação ritual interrompida. Victor Turner demonstra que os chamados ritos de passagem possuem uma estrutura tripartida: “separação, margem (ou ‘limen’, significando ‘limiar’ em latim) e agregação” (Turner, 1974, p. 116). A fase liminar é precisamente aquela em que as categorias sociais se embaralham, as posições se tornam ambíguas e os sujeitos deixam de ocupar lugares estáveis na estrutura. Como observa o autor, durante o período liminar “as características do sujeito ritual (o ‘transitante’) são ambíguas; passa através

de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro” (Turner, 1974, p. 116).

Quando lemos “Fishes” a partir dessa chave, o jantar de Natal aparece como rito de agregação familiar que entra em colapso e permanece preso à margem. Há uma evidente fase inicial de “separação”: a chegada dos parentes, a preparação da comida, a delimitação dos papéis (quem cozinha, quem serve, quem espera). Tudo indica o ingresso em um protocolo social destinado a produzir “agregação”, isto é, recomposição da unidade doméstica. No entanto, a cena rapidamente degenera no que Turner (1974) chamaria de anti-estrutura, caracterizada por ambivalência, suspensão de papéis e conflito exposto. A ceia explode em gritos, interrupções, afrontas, objetos arremessados e deslocamento corporal contínuo; ninguém ocupa com solidez o lugar que lhe caberia (nem o pai, nem a mãe, nem os filhos) e a própria espacialidade da casa sofre refluxo.

Isso permite um deslocamento importante: a liminaridade, aqui, não conduz à reagregação. O processo ritual, segundo Turner, deveria culminar na reinserção social do sujeito em um estado estável, quando “consoma-se a passagem” e o indivíduo retorna com “direitos e obrigações” defini-

dos (Turner, 1974). No episódio, essa etapa não acontece. Ao contrário, o jantar termina saturado por exaustão, silêncio e fuga. A casa não se recompõe como lar; permanece como resto.

Essa interrupção também altera o estatuto do lugar. Turner argumenta que a liminaridade implica a suspensão de categorias e a ambiguidade dos papéis, de modo que “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas” (Turner, 1974, p. 117).

Em “Fishes”, o espaço doméstico se converte justamente nesse entre-lugar: já não é o território da proteção familiar, mas tampouco é espaço de exterioridade. Os corpos se cruzam, colidem, desviam, tocam e se expõem num regime quase claustrofóbico, como na figura 1.

A casa não volta a ser casa; permanece marcada por ruína sensível, saturação afetiva e impossibilidade de convivência. É nesse ponto que a leitura ritual ilumina a dramaturgia: a ceia de “Fishes” não é cena de desordem, é rito suspenso, e é justamente essa suspensão que faz do espaço doméstico um lugar liminar e inquieto.

Tribunal como lugar de desordem, em “A Testemunha” - S01E07, *Acima de Qualquer Suspeita* (2024).

No episódio “A Testemunha”, de *Acima de Qualquer Suspeita* (2024), o tribunal: lugar socialmente investido de ordem, justiça e imparcialidade, é progressivamente reconfigurado como lugar de desordem. Nos termos de Yi-Fu Tuan (2018), o lugar não é apenas materialidade ou função, mas um “centro de significados” constituído pela experiência afetiva e simbólica dos sujeitos (Tuan, 2018). O tribunal, portanto, não é apenas edifício; é um lugar de expectativas normativas. Porém, à medida que a narrativa avança, essa expectativa entra em colapso.

No episódio, acompanhamos um ponto avançado do julgamento de Rusty Sabich (Jake Gyllenhaal) pelo assassinato de sua colega Carolyn Polhemus (Renete Reinsve). Na audiência em questão, o acusado decide se auto representar, justamente quando o filho da vítima será posto em depoimento. A estratégia produz uma reconfiguração do espaço e das relações. Nesse ponto, Massey (2005) torna-se um aporte decisivo, pois redefine o espaço como esfera relacional em que coexistências e fricções não apenas são



possíveis, mas constitutivas. Como afirma literalmente: “o espaço é a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade” (Massey, 2005, p. 32). Isso implica reconhecer que lugares não são recipientes estáveis, mas efeitos de relações que se atualizam no encontro; e, muitas vezes, no confronto, entre agendas, sensibilidades e forças heterogêneas. No tribunal, essa multiplicidade se manifesta no choque entre interesses, afetos e expectativas divergentes: a autoridade judicial, o trauma familiar, a autopreservação do acusado, a pressão institucional e a expectativa pública.

Além da dimensão relacional, a cena ativa uma dimensão performática. Diana

Taylor (2013) observa que “as performances operam como transmissões da base social, como transmissão da memória e do saber a partir de ações reiteradas, como se o próprio passado se tornasse presente” (Taylor, 2013, p. 14). Em “A Testemunha”, o julgamento articula simultaneamente a dimensão legal à dimensão teatral. Quando Rusty organiza suas memórias e narrativas diante do júri, sua ação é tanto defesa jurídica quanto ato performático. O filho da vítima, por sua vez, responde no registro da performance da verdade e da dor, mobilizando códigos de presença, linguagem corporal e modos de narrar que fazem a dor existir no espaço do rito legal (figura4).

Figura 4 – O tribunal como espaço performático do julgamento em “A Testemunha” (S01E07), da série *Acima de Qualquer Suspeita* (2024).



Fonte: Frames capturados pelo autor a partir do episódio “A Testemunha” (S01E07), da série *Acima de Qualquer Suspeita* (Apple TV+, 2024).

Figura 5 – Compressão espacial e violência simbólica no tribunal em “A Testemunha” (S01E07), da série *Acima de Qualquer Suspeita* (2024)



Fonte: Frames capturados pelo autor a partir do episódio “A Testemunha” (S01E07), da série *Acima de Qualquer Suspeita* (Apple TV+, 2024).

O interrogatório expõe a quebra da expectativa normativa do tribunal. O lugar, que deveria sustentar a clareza da autoridade, torna-se espaço de contra-interrogatório emocional. O acusado-interrogador defende-se atacando; a testemunha reage atacando de volta. O tribunal que é lugar de disputa, - mas disputa ordenada -, torna-se lugar de conflito desordenado. Isso confirma o que Massey (2008) sugere: o espaço não garante estabilidade; ele pode abrir-se ao imprevisto.

Se em “Fishes” o colapso do lugar é construído pela saturação sensorial, em “A

Testemunha” ele se produz pela manipulação calculada do enquadramento, do ritmo e do som, compondo uma gramática cênica em que o excesso aparece menos como explosão e mais como compressão (figura 5). A organização do espaço visual reforça a lógica do tribunal como lugar em desarranjo: a alternância entre planos gerais do recinto, que insistem na arquitetura da ordem (bancadas, púlpito, bandeiras, disposição simétrica dos assentos), e close-ups dos rostos de Rusty, da testemunha e do juiz enfatiza a fissura entre a promessa de imparcialidade e a experiência

efetiva de violência simbólica. A câmera, ao insistir na proximidade dos rostos e na exposição dos microgestos – o desvio de olhar, a respiração pesada, o aperto dos dedos na madeira –, converte o tribunal em uma espécie de cela perceptiva, onde a distância protocolar entre os sujeitos vai sendo desfeita em favor de uma intimidade desconfortável. A estrutura cênica, nesse sentido, não apenas mostra o colapso do lugar: ela o encena formalmente, comprimindo o espaço sob o peso de uma tensão que não encontra válvula de escape. O tribunal aparece como dispositivo de produção de presença mais do que espaço para elaboração de sentido. Isso faz sentido à luz de Gumbrecht (2010), quando afirma que “qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença” (Gumbrecht, 2010, p. 39) e quando define presença como aquilo que está “à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (Gumbrecht, 2010, p. 39). A cena jurídica, institucionalmente projetada para operar sob o regime do sentido (provas, narrativas, argumentação), é invadida pela materialidade dos corpos e dos afetos: a câmera comprime o espaço em close-ups que expõem respiração, suor e micro gestos, e a arquitetura protocolar não consegue neutralizar o

desconforto. Assim, o tribunal vira um lugar onde a tangibilidade dos corpos se sobrepõe à abstração jurídica, tornando a presença um elemento perturbador.

Esse deslocamento se intensifica quando o filho da vítima é interrogado pelo acusado. A fala não funciona apenas como discurso interpretável, mas como performance de dor e exposição, e aquilo que está em jogo não se resume ao valor probatório das palavras. Gumbrecht lembra que “as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 41), e essa formulação ajuda a compreender a cena: há o que se diz (o sentido jurídico) e há o modo como existe naquele instante (a presença). O tribunal implode sem estourar: a proximidade forçada, as pausas, os olhares desviados e os silêncios prolongados instauram aquilo que o autor chama de “tensão/ oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 137), na qual nenhum regime se estabiliza.

A economia sonora reforça o colapso do tribunal como lugar de ordem. Gritos e caos seriam legíveis dentro da lógica dramática, mas o episódio opta por saturar de forma inversa: cochichos, respirações, timbres



contidos e a palavra “objeção” dita com fricção. São esses pequenos choques materiais que desestabilizam o ideal da clareza argumentativa e tornam visível o excesso não hermenêutico, aquilo que não se traduz em interpretação. Como observa Gumbrecht, nem o domínio hermenêutico “poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe” (Gumbrecht, 2010, p. 41). O tribunal de “A Testemunha” encena exatamente essa insubordinação: a legalidade não colapsa por falta de sentido, mas por excesso de presença. Nesse processo, o tribunal deixa de ser garantia de ordem e torna-se espaço onde o conflito entre corpos, discursos e afetos se manifesta sem síntese, confirmando que, ali, o sentido não basta. A cena do interrogatório em “A Testemunha” é especialmente produtiva quando articulada ao modelo ritual de Turner (1974), porque o tribunal: lugar jurídico de alta rigidez normativa, passa a operar sob condições liminares. Turner formula de modo literal que há fases “caracterizadas por antiestrutura social (liminaridade e ‘communitas’)” e que, nesses momentos, “passagens liminares e ‘liminares’ (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário” (Turner, 1974, p.

5). No episódio, a reconfiguração do espaço jurídico reproduz esse estado: o réu ocupa simultaneamente o lugar de acusado e de representante legal; a testemunha oscila entre sujeito processual e corpo afetado; e o juiz, impedido de controlar plenamente a cena, testemunha a suspensão das fronteiras funcionais. Assim, o tribunal deixa de garantir uma topologia estável e aproxima-se do que Turner descreve como “tempo e um lugar de retiro dos modos normais de ação social” (Turner, 1974, p. 202), tornando-se um espaço de ambiguidade e experimentação.

Essa suspensão é tanto espacial quanto institucional. Turner afirma que tais momentos podem ser “muito criativos em sua libertação dos controles estruturais” (Turner, 1974, p. 5), mas também perigosos do ponto de vista da “manutenção da lei e da ordem” (Turner, 1974, p. 5). A cena do episódio formula exatamente essa tensão: a estrutura do tribunal continua presente (jurados, juiz, ritos, protocolos), mas deixa de garantir previsibilidade. Não ocorre aqui a “inversão carnavalesca” típica dos ritos cíclicos descritos pelo autor, em que os fracos subjagam simbolicamente os fortes (Turner, 1974, p. 202–203), mas uma forma contida e tensa de antiestrutura. Rusty Sabich não dissolve



o tribunal; ele o desarranja desde dentro. Ao interrogar a testemunha que é filho da vítima, ativa um tipo de inversão mínima: o réu exerce autoridade discursiva sobre o sofrimento; a testemunha expõe afetos num ambiente que, estruturalmente, demanda distanciamento; e o juiz tenta restituir uma ordem que já não se sustenta plenamente. O tribunal não colapsa por ruído ou desacato, mas por excesso de sentido e presença.

Essa transição produz uma forma particular de comunicação. Turner define-a literalmente como um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares, um vínculo que não depende das funções e status sociais, mas da co-presença concreta dos sujeitos (Turner, 1974). Em “A Testemunha”, tal vínculo não é de comunhão afetiva, mas de contiguidade forçada: réu, testemunha, juiz e júri compartilham a mesma cena sob um regime de exposição mútua que a estrutura jurídica não consegue regular plenamente. As pausas, respirações, olhares e hesitações produzem aquilo que Turner chamaria de “interins reflexivos”, nos quais a sociedade observa a si mesma entre duas configurações (Turner, 1974). Desse modo, o tribunal deixa de ser apenas aparelho de interpretação e passa a

funcionar como rito: um intervalo onde a lei encontra sua própria materialidade afetiva e onde a desordem não se apresenta como ruptura final, mas como condição transitória da passagem.

Considerações finais

Quando colocados em paralelo, “Fishes” e “A Testemunha” permitem observar um mesmo fenômeno sob configurações distintas: o colapso do lugar como efeito de tensões relacionais e sensoriais que excedem a capacidade de organização de um espaço social. Em ambos os casos, o lugar deixa de operar como estrutura integradora e passa a denunciar sua própria falha, explicitando aquilo que Yi-Fu Tuan identifica como a dimensão vivida do espaço. Para o autor, “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (Tuan, 2018, p. 6). O colapso observado nesses episódios não implica a anulação desse valor, mas sua saturação: os lugares deixam de sustentar vínculos porque a densidade simbólica já não orienta, e sim pressiona.

Essa leitura se fortalece a partir de Doreen Massey, para quem o lugar deve ser compreen-



dido como “encontro contingente de trajetórias heterogêneas” (Massey, 2008, p. 17). Tanto a casa em *The Bear* (2022) quanto o tribunal em *Acima de Qualquer Suspeita* (2024) funcionam como nós provisórios de relações atravessadas por afetos, protocolos, memórias e disputas de autoridade. O colapso emerge quando esses espaços já não conseguem acomodar a multiplicidade que os constitui. Como afirma Massey, “nem o espaço nem o lugar podem fornecer um refúgio em relação ao mundo” (Massey, 2008, p. 176), e os episódios analisados radicalizam essa condição ao mostrar lugares invadidos, atravessados e transbordados pelas pressões do mundo social.

A partir de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), compreende-se que a dimensão narrativa é insuficiente para dar conta dessa ruptura, uma vez que ambos os episódios operam por um regime de presença que se impõe ao sentido. Em “Fishes”, essa presença se manifesta pela saturação sonora, pela proximidade sufocante da câmera e pela cacofonia gestual da ceia; em “A Testemunha”, ela se constrói pela rigidez corporal, pelos silêncios carregados e pelos olhares que sustentam mais do que o discurso jurídico pode conter. Em ambos os casos, o espectador é deslocado do registro hermenêutico

para uma experiência sensível que exige não apenas compreensão, mas resistência. O desconforto torna-se forma.

Essa experiência encontra ressonância na noção de liminaridade proposta por Victor Turner (1974). Tanto a casa natalina quanto o tribunal funcionam como espaços liminares nos quais papéis sociais entram em suspensão e as hierarquias vacilam. O ritual doméstico da ceia e o ritual jurídico do julgamento fallham em produzir reintegração simbólica, permanecendo presos ao limen, entre ordem e desordem. Como lembra Turner, na falha ritual as “energias brutas” deixam de ser canalizadas por símbolos estabilizadores, produzindo excesso em vez de integração.

Essa falha se aprofunda quando mobilizamos Diana Taylor e sua distinção entre arquivo e repertório. Em “A Testemunha”, o arquivo se materializa no protocolo jurídico e nos dispositivos institucionais, enquanto o repertório emerge nos corpos, nas memórias e na performance da dor. Em “Fishes”, tradições familiares e expectativas natalinas funcionam como arquivo, ao passo que os gestos, explosões e improvisações afetivas compõem o repertório. Como afirma Taylor, a performance opera simultaneamente no registro do “real e do construído” (Tay-



lor, 2013, p. 10), e é justamente essa fricção que faz ruir tanto o jantar quanto o tribunal.

O que aproxima “Fishes” e “A Testemunha” é a demonstração de que os lugares são estruturalmente frágeis, não em termos arquitetônicos, mas relacionais, sensoriais e simbólicos. No primeiro caso, a falha do lugar emerge no âmbito doméstico; no segundo, no institucional. Em ambos, os episódios não apenas representam lugares em colapso, mas os produzem formalmente, no sensível, no perceptivo e no relacional. O colapso do lugar não aparece como evento pontual, mas como forma narrativa e experiência estética. O audiovisual contemporâneo, ao explorar essa instabilidade, não apenas mostra espaços em crise, mas pensa por meio deles, revelando que os lugares não são dados nem estáveis, mas campos inquietos, atravessados por excessos que já não se conciliam.

Referências

- BALTAR, Mariana. Por uma análise sensível: corpo e sensorialidade como ponto de partida metodológico. In: COMPÓS 2024 (Anais). 2024.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- MASSEY, Doreen. Pelo espaço: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.
- TUAN, Yi-Fu. Lugar: uma perspectiva experiencial. Geograficidade, v. 8, n. 1, p. 4–15, 2018.
- TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. 1974. Séries e episódios
- THE BEAR. Criação: Christopher Storer. Estados Unidos: FX, 2022–. Série de TV.
- FISHES. In: THE BEAR. Temporada 2, episódio 6. Estados Unidos: FX/Hulu, 2023.
- ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA (Presumed Innocent). Criação: David E. Kelley. Estados Unidos: Apple TV+, 2024–. Série de TV.

A TESTEMUNHA (The Witness). In:
ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA
(Presumed

Innocent). Temporada 1, episódio 7.
Estados Unidos: Apple TV+, 2024.





5

**“VUNG TAU, VIETNÃ, 1995”:
ANÁLISE BARTHESIANA
DA OBRA DE SEBASTIÃO
SALGADO**

Laís Cristina Rocha SOUSA

Marcus Túlio Borowski LAVARDA

“Vung Tau, Vietnã, 1995”: análise barthesiana da obra de Sebastião Salgado

Laís Cristina Rocha SOUSA¹

Marcus Túlio Borowski LAVARDA²

Introdução

No artigo que segue será abordada a obra com a legenda “Vung Tau, Vietnã, 1995”, do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, presente no projeto *Êxodos* que, como a maioria de suas produções, não possui um título. Trata-se de uma obra emblemática, uma vez que esse projeto desenvolvido nos anos 2000 resultou em um livro de grande formato, amplamente ilustrado, além de ter sido apresentado em exposições nas princi-

pais capitais mundiais, em países como Estados Unidos, Espanha e França, além de várias cidades brasileiras. A decisão de realizar este ensaio surgiu da elaboração de uma análise fotográfica, a partir da matéria de Fotojornalismo, no curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão, ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Túlio Borowski Lavarda, no ano de 2025, por conta do falecimento do referido fotógrafo.

Figura 1 - Vung Tau, Vietnã, 1995



Fonte: imagem extraída da página virtual <https://sl.bing.net/kaScQy8i6mW>. Disponível em 3 fev 2026. Elaborada pela autora.

A fotografia apresenta 12 homens puxando um barco de dentro do mar com cordas, em direção à areia da praia de Vung Tau, localizada no Vietnã. Tal cenário corresponde perfeitamente à proposta do projeto em que está inserida, considerando que *Êxodos*

- 1 Graduanda em Jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA – Campus Imperatriz), integra o Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teoria da Imagem (GECATI) e o Grupo de Pesquisa e Criação em Comunicação Audiovisual, Culturas e Artes (GPCOM). Dedicar-se à pesquisa e à produção de reportagens com foco em cultura e história local.
- 2 Doutor em Comunicação, professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão - UFMA Orientador do grupo de pesquisa GECATI (Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teoria da Imagem). E-mail: marcus.tulio@ufma.br.

foi fruto de uma jornada de seis anos, em que Salgado viajou por cerca de 40 países a fim de registrar em seu trabalho as diferentes situações de vida e deslocamento das pessoas que migravam. A locomoção desses indivíduos poderia ser causada por fatores naturais, políticos, econômicos e sociais.

Para um melhor entendimento dos fatores que compõem a obra, a análise será realizada através do olhar do crítico francês, Roland Barthes, que consiste na distinção de dois conceitos: o denotativo, que representa o aspecto literal e objetivo da imagem, e o conotativo, que envolve interpretações culturais, simbólicas e ideológicas. Essa visão barthesiana é apresentada no capítulo “A mensagem fotográfica”, da obra *O Óbvio e o Obtuso* (1982). Além disso, considera-se também o ensaio “Na Caverna de Platão”, presente no livro *Sobre a Fotografia* (1977), de Susan Sontag, que busca refletir, de forma crítica, sobre o papel da fotografia na maneira que percebemos o mundo.

Assim, este ensaio busca analisar, num primeiro momento, a mensagem da composição fotográfica utilizada por Sebastião Salgado nesta única foto, e a mensagem conotada, num segundo momento, que surge da interpretação e dos valores pessoais e cul-

turais do analista. Dividindo assim, em diferentes partes, os aspectos mais relevantes dos elementos conotadores na teoria de Barthes, como podemos ver no seguinte trecho:

[...] A rigor, seria necessário separar os três primeiros (trucagem, pose, objetos) dos três últimos (fotogenia, estetismo, sintaxe), uma vez que, nesses três primeiros procedimentos, a conotação é produzida por uma modificação do próprio real, isto é, da mensagem denotada. (Barthes, 1990, p. 15).

Através disso, o maior objetivo concentra-se na busca de compreender a maneira que a obra foi produzida, tornando-se de natureza essencial a relação entre o que (ou quem) é representado e como é representado ou se, possivelmente, houve uma interferência (direta ou indireta) no referido cenário, para melhor compreensão do espectador.

Considerando os fatores pontuados na obra de Roland Barthes, a maneira como o projeto foi pensando e executado, por meio de características que se tornam indispensáveis, por exemplo: seu enquadramento, composição, fotometria e outros elementos, como símbolos e linhas de força, mostra-se relevante para compreender os diferentes cenários mundiais no passado e no presente. Permite-se, dessa forma, a fusão entre ele-



mentos de denotação e conotação, que se tornam indispensáveis para a análise da obra e que formam o que Barthes chama de Paradoxo Fotográfico.

Esse estudo se mostra necessário para relembrar uma época de vulnerabilidade da humanidade, que ainda se prologa em alguns países, e traz sofrimento para os cidadãos que acabam impedidos de exercer seus direitos humanos fundamentais, que estão presentes na Declaração Universal dos Direitos Humanos, criada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948, após a Segunda Guerra Mundial, que não se limitam e consistem em: direito à vida, à moradia e por fim, à paz. O modo que a série *Êxodos* é retratada corresponde fortemente a essa visão, e diante de tais elementos se torna crucial trazer esta afirmação do fotógrafo Sebastião Salgado: “Afim, você fotografa com tudo que você é. Venho de um país subdesenvolvido, onde os problemas sociais são muito intensos. Torna-se inevitável que as minhas fotos reflitam isso [...]” (2007 apud Abreu, 2008, p. 7).

Dessa forma, de maneira geral, a análise da fotografia será realizada primordialmente por meio da teoria barthesiana, buscando identificar os aspectos da significação

que se relacionam com a fotografia de Sebastião Salgado. Além disso, será realizada a interpretação do possível significado da obra, relacionando-a com o meio físico e social no qual se inserem os migrantes representados na imagem, bem como outros povos de contextos diversos, porém semelhantes, que, ao longo da história, enfrentaram a mesma necessidade de buscar refúgio em outros territórios.

Discussão teórica

A análise da fotografia “Vung Tau, Vietnã, 1995”, de Sebastião Salgado, fundamenta-se por dois eixos teóricos, sendo um “A mensagem fotográfica”, da obra *O Óbvio e o Obtuso* (1982), de Roland Barthes, e outro “Na Caverna de Platão”, presente em *Sobre a Fotografia* (1977), de Susan Sontag, dois autores amplamente reconhecidos por suas reflexões críticas acerca dos mecanismos, significados e efeitos da imagem fotográfica. Enquanto Barthes adota uma abordagem mais técnica e estrutural, evidenciando que a fotografia opera por meio de códigos e sistemas de significação, além de propor a distinção entre mensagens denotadas e co-

notadas, Sontag direciona sua análise para os impactos da fotografia na construção da percepção da realidade e nas relações entre imagem, poder e experiência. Para a autora, o ato de fotografar envolve uma forma de apropriação simbólica do mundo, sendo marcado por uma dimensão ética e política, ao afirmar que “existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera” (Sontag, 2004, p. 17). Desse modo, o diálogo entre Barthes e Sontag possibilita uma leitura mais complexa da obra de Salgado, ao articular tanto a estrutura interna da imagem quanto os efeitos que ela produz no espectador e no contexto social em que circula.

A partir da obra de Roland Barthes (1990), são apresentados os conceitos de denotação e conotação na leitura da imagem fotográfica, sendo esta última desdobrada em três níveis distintos: a conotação perceptiva, que depende do “saber” do observador e possui caráter hipotético; a conotação cognitiva, relacionada ao repertório cultural e ao conhecimento de mundo do leitor; e a conotação ideológica, responsável por introduzir na interpretação da imagem valores, razões e posicionamentos pessoais. Dentre essas, a conotação ideológica é a que mais se aproxima da leitura do trabalho de Sebastião

Salgado em *Êxodos*, uma vez que suas fotografias mobilizam sentidos éticos, políticos e humanitários que extrapolam a simples descrição do real. Em contrapartida, a denotação fotográfica, segundo Barthes (1990), corresponde a uma mensagem que se apresenta como plenamente preenchida, não deixando, em princípio, espaço para uma segunda interpretação, já que a fotografia é concebida como um “análogo mecânico do real”, aparentando neutralidade e objetividade.

No entanto, Barthes elabora seu pensamento e chega à conclusão de que a ausência de conotação na fotografia é apenas ilusória, considerando que tanto seus níveis de produção (técnica, enquadramento e diagramação), quanto a interpretação do leitor, que projeta sentimentos e valores característicos, e tem sua significação elaborada por uma sociedade e história, correspondem ao código de conotação (Barthes, 1990, p. 21). A imagem, portanto, não apenas mostra, mas também ressignifica a interpretação e os pensamentos compartilhados entre o fotógrafo e o espectador.

Diferentemente de Roland Barthes, cuja abordagem privilegia a estrutura e os níveis de significação da imagem fotográfica, Susan Sontag, em “Na Caverna de Platão”,

desloca a atenção para a experiência do espectador e para os efeitos éticos da fotografia. Ao considerar a ampla popularização da imagem fotográfica no cotidiano contemporâneo, a autora sustenta que o ato de fotografar coloca o indivíduo em uma posição de poder, na medida em que, como afirma, “coleccionar fotos é coleccionar o mundo” (Sontag, 2004, p. 13), apropriando-se simbolicamente da realidade por meio de imagens. Além disso, Sontag condena de forma decisiva a propagação excessiva de fotografias que retratam guerra, violência e sofrimento humano, argumentando que a resposta emocional do público está diretamente relacionada ao grau de familiaridade com esse tipo de representação. Para a autora, a exposição recorrente a tais imagens tende a produzir um processo de dessensibilização progressiva, no qual o impacto inicial se enfraquece, esvaziando a capacidade da fotografia de provocar empatia, indignação ou uma reflexão crítica mais profunda acerca da dor do outro (Sontag, 2004, p. 22 e 23).

As perspectivas desses autores, quando aplicadas à obra de Sebastião Salgado, permitem uma análise mais aprofundada de seu impacto no campo da fotografia documental. Embora o trabalho do fotógrafo, que é

frequentemente dedicado à representação de cenários marcados pela miséria, pela luta e pelo sofrimento, seja amplamente valorizado por sua estética e sensibilidade humanista, Susan Sontag problematiza essa abordagem ao criticar sua obra *Êxodos*, considerando-a uma estetização da pobreza.

Assim, enquanto a noção de conotação ideológica proposta por Roland Barthes parte do princípio de que a leitura da imagem é atravessada por valores, crenças e construções culturais que orientam o sentido atribuído ao conteúdo visual, Susan Sontag desloca a discussão para os efeitos dessa interpretação sobre o espectador. A visão barthesiana permite compreender a estrutura da mensagem e o paradoxo fotográfico, enquanto a crítica de Sontag leva em consideração os efeitos da obra sobre o leitor, refletindo sobre as consequências sociais e éticas da circulação dessas imagens.

À luz desses dois pensamentos, pode-se considerar que, embora a obra de Sebastião Salgado possua potencial de conscientização social e política, ao evidenciar realidades marcadas pela desigualdade, pela violência e pela precarização da vida, ela está vulnerável a ambiguidades. Nesse sentido, existe o risco de que, ao mesmo tempo em que sen-



sibiliza o público, a estética cuidadosamente elaborada de suas imagens contribua para a transformação do sofrimento humano em espetáculo visual. Tal tensão evidencia o limite entre a denúncia ética e a possível estetização da dor, ponto central no debate crítico proposto por Barthes e radicalizado por Sontag.

Dessa forma, a análise de “Vung Tau, Vietnã, 1995”, à luz das reflexões teóricas de Roland Barthes e Susan Sontag, evidencia que a fotografia não pode ser compreendida apenas como uma reprodução fiel, objetiva e imutável da realidade. Ao contrário, a imagem fotográfica configura-se como uma construção simbólica, atravessada por escolhas estéticas, enquadramentos e contextos históricos e culturais, tornando-se, portanto, aberta a múltiplas interpretações, mesmo nas áreas do fotojornalismo e fotodocumentário, em que Sebastião Salgado está inserido. Nesse sentido, a leitura da imagem exige do público uma postura crítica atenta e reflexiva, capaz de reconhecer tanto o seu caráter artístico ou documental quanto as simbologias que surgem no encontro entre a obra e a experiência individual e conhecimento de mundo de cada observador.

Vida e obra de Salgado: discurso e contradições

Nascido em Aimorés, no interior de Minas Gerais, em 1944, Sebastião Salgado é formado em Economia e construiu uma trajetória profissional marcada por amplo reconhecimento internacional e contradições em torno de suas obras. Antes de se consolidar como fotógrafo, Salgado atuou em sua área de formação, e isto exerceu influência sobre seu olhar e as temáticas que exploraria ao longo de sua carreira, dedicando-se a retratar indivíduos que viviam em circunstâncias econômicas, históricas e sociais fragilizadas, que geralmente eram trabalhadores, migrantes, refugiados e populações afetadas por desigualdades estruturais.

Ao longo de sua carreira, Salgado desenvolveu projetos de longa duração, como *Outras Américas*, *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênesis*, nos quais se observa uma mesma temática onipresente, que se caracteriza pela tristeza, a miséria, a morte e o enigma. Em resposta a isso é pontuado no texto Sebastião Salgado: Maneiras de ver a América Latina, de John Mraz (2002), que “Salgado tem obsessão pela morte: às vezes resvala no grotesco”. Diante de tais elementos, é

possível notar que o trabalho de Sebastião se caracteriza por uma dramatização adicional da cena, com um apelo social e político que conduz à reflexão. Considerando estes aspectos, Salgado afirma: “Você fotografa com toda a sua ideologia” (1990 *apud* STRAUSS, 2003, p. 45) e

Afinal você fotografa com tudo o que você é. Venho de um país subdesenvolvido onde os problemas sociais são muito intensos. E assim torna-se inevitável que as minhas fotos reflitam isso... creio que exista uma forma latinoamericana de se ver o mundo. É algo que não se pode ensinar, porque simplesmente faz parte de você (2007 *apud* Abreu, 2008, p. 7).

O discurso humanista de Sebastião Salgado é acompanhado por críticas frequentes. Pensadores, como a autora Susan Sontag, apontam que essa cobertura, divulgação e estetização da pobreza e das lutas sociais, pode deixar de causar espanto no público, causando uma espécie de anestesia moral, quando este se torna acostumado a ser exposto a esse tipo de conteúdo, tornando-o incapaz de se tornar empático, por causa da dessensibilização sofrida. Sendo assim, mesmo que exista uma boa intenção moral no objetivo de seu trabalho, este acaba se tornando contraditório e ambíguo,

porque, apesar de denunciar a situação, o sofrimento e as injustiças vivenciadas por estes indivíduos, o autor transforma-os em mero objeto de contemplação. O fotógrafo é capaz de se inserir na experiência e rotina destas pessoas, mas não é capaz de inserir os espectadores:

Quando se trabalha depressa o que se põe nas fotos é o que você traz consigo – as suas próprias ideias e conceitos. Quando se gasta mais tempo num projeto você aprende a entender os seus sujeitos. Chega um momento em que não é você quem está tirando as fotos. Algo especial acontece entre o fotógrafo e as pessoas que está fotografando. E conclui que elas é que estão-lhe dando as fotos (SALGADO, 1990 *apud* MRAZ, 2005, p. 19).

Outro aspecto recorrente nas obras de Sebastião Salgado é a presença da iconografia religiosa. O caráter divino de suas obras é reiterado pelo autor John Mraz (2002) que afirma: “Apesar de o autor ter explicitamente declarado não ser religioso e não acreditar em deus, outros têm apontado em sua obra imagética um significado religioso”. Além disso, os estudiosos William Shawcross e Frances Hodgson comentam em sua obra “Sebastião Salgado, Man in Distress” que “Muitas das fotos de Salgado parecem

posicionadas na longa tradição cristã da iconografia do sofrimento” (*apud* Mraz, 2002), isso explica a aura de martírio, sacrifício e as referências à Santíssima Trindade em suas imagens. Este recurso colabora para a ampliação dos significados de suas obras.

Destarte, do ponto de vista barthesiano, podemos perceber que essa iconografia está associada ao sentido conotado das fotografias de Salgado. A interpretação pessoal de tais recursos visuais pode variar, porém, essa representação dos indivíduos em cena, mostrados em seu trabalho, está ligado à atribuição de grandeza e dignidade a essas pessoas, ligando-as ao sobrenatural, o divino. Essa retratação está ligada ao processo humanista das fotografias de Salgado, que contribui para intensificar a carga emocional da imagem.

Na fotografia “Vung Tau, Vietnã, 1995”, a iconografia religiosa manifesta-se de maneira sutil e indireta. Embora não haja a presença explícita de símbolos religiosos tradicionais, como crucifixos ou imagens sacras, a organização visual da cena, aliada à postura corporal e à experiência vivida pelos sujeitos retratados no momento do registro, está associada ao sacrifício, à dor e ao sofrimento humano. Esses elementos dialogam com um

imaginário visual amplamente vinculado à tradição cristã, na qual o sofrimento é frequentemente representado como via de redenção. Tal construção simbólica contribui para uma leitura que aproxima a imagem de uma estética do martírio, reforçando o caráter dramático da composição e potencializando o estetismo da obra. Desse modo, a fotografia ultrapassa o mero registro documental e adquire uma dimensão simbólica que permeia os limites entre denúncia social e construção estética do sofrimento.

De acordo com o autor John Mraz (2002), as contradições presentes no trabalho e discurso de Salgado também se manifestam em sua forma de representar outros povos para o público europeu e norte-americano. O autor afirma que o fotógrafo associa a alienação às culturas camponesas e que

[...] ignorou solenemente a América Latina moderna em seu livro, focalizando a vida rural. Desta forma poderia vender ao mundo desenvolvido a alienação que tão bem conhece com um toque interessante, vestida em roupa exótica de travês a um pano de fundo pitoresco (Mraz, 2005).

Dando continuidade, Mraz acrescenta que os europeus e norte-americanos que consomem as imagens estariam pouco interessados em “fotos do proletariado indus-

trial latinoamericano”, uma vez que lhes é familiar em suas próprias sociedades. Em contrapartida, a alienação de indivíduos pertencentes a contextos considerados “outros” desperta maior curiosidade, pois, segundo o autor, trata-se de “um animal decididamente de outra coloração” (Mraz, 2002). Considerando assim, que esses indivíduos representados nas imagens de Salgado, nada mais seriam além de animais em um zoológico, para mera exibição.

Ainda assim, apesar das contradições apontadas, as obras de Sebastião Salgado retratam bem as consequências do mundo pós-guerra. Por isso, projetos como *Êxodos*, e tantos outros do autor, mostram-se necessários para relembrar uma época de vulnerabilidade da humanidade, ainda presentes em diversas regiões do mundo, que traz sofrimento para os cidadãos que acabam impedidos de exercer a Declaração Universal dos Direitos Humanos, estabelecidos pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948, após a Segunda Guerra Mundial. Ao revelar realidades em que esses direitos são sistematicamente negados, como o acesso à vida digna, à liberdade e à paz, a obra de Salgado provoca o leitor a refletir sobre a responsabilidade coletiva diante dessas violações.

O tema, a linguagem documental e os elementos conotantes

A fotografia “Vung Tau, Vietnã, 1995”, de Sebastião Salgado, está inserida em um conjunto de imagens cuja temática envolve o deslocamento humano, a vulnerabilidade e as consequências históricas dos conflitos armados. O tema central da imagem desenvolve-se em torno da experiência do sofrimento coletivo, configurando-se como uma representação que ultrapassa o mero registro histórico para abordar uma condição compartilhada pela humanidade. A imagem não apenas informa, mas interpreta, mobilizando códigos visuais que orientam a leitura do espectador e reforçam a necessidade de um olhar crítico diante da aparente evidência do real.

Nesse sentido, ao assumir um caráter documental, a imagem recorre a procedimentos característicos do fotodocumentário clássico, como o uso do preto e branco, a valorização da luz natural e uma composição visual equilibrada, capaz de despertar a atenção do leitor. Sua construção denotativa é marcada por escolhas técnicas específicas, como a utilização de uma sensibilidade de ISO elevada, perceptível pela granulação

da imagem e pela baixa luminosidade natural do ambiente, decorrente do cenário nublado. Além disso, o ângulo de tomada em leve *plongée* (a partir de uma posição mais elevada em relação ao cenário) contribui para orientar o olhar do espectador, evidenciando o homem de chapéu como ponto focal da fotografia e conduzindo a leitura visual da cena.

Esse elemento de destaque também carrega significados culturais relevantes. O chapéu utilizado por um dos indivíduos fotografados é o tradicional chapéu vietnamita, geralmente fabricado em palha ou bambu, amplamente associado ao trabalho agrícola e ao cotidiano rural, sendo utilizado como proteção contra o sol e a chuva. Assim, além de sua funcionalidade prática, o chapéu marca uma identidade tradicional, reforçando a dimensão cultural e social da imagem, ampliando sua carga simbólica dentro da narrativa visual construída por Salgado.

Entretanto, a denotação presente na obra de Sebastião Salgado não se restringe ao simples registro do instante fotografado. O enquadramento rigoroso e o controle minucioso da composição visual atuam como elementos constitutivos da significação da imagem, deslocando-a do campo da denota-

ção para o da conotação. À luz dos conceitos de Roland Barthes em “A mensagem fotográfica”, a conotação observada nessa imagem pode ser compreendida como ideológica, uma vez que insere razões e valores específicos na leitura do espectador. Trata-se de uma conotação intensa, que, segundo o autor, “exige um significante muito elaborado, frequentemente de ordem sintática: encontro de personalidades, desenvolvimento de atitudes, constelação de objetos” (Barthes, 1990, p. 23). Tal perspectiva estabelece um diálogo direto com o pensamento de Susan Sontag (2004), para quem a fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre um acontecimento e um fotógrafo, mas um evento em si mesmo, dotado da capacidade de intervir, invadir ou ignorar a realidade fotografada, independentemente do que esteja em curso.

Nesse sentido, os elementos formais da fotografia reforçam a construção conotativa. O deslocamento dos corpos e objetos no interior do quadro, orientado da esquerda para a direita, sugere simbolicamente a existência de um percurso a ser cumprido, projetando a ideia de futuro e continuidade mesmo em um contexto instável. A ausência de pose evidencia o caráter espontâneo

e documental da cena, afastando-a de uma encenação explícita e aproximando-a de um registro do vivido. Ainda assim, o uso do preto e branco confere à imagem uma dimensão estética que intensifica seu impacto visual, ressaltando volumes, contrastes e texturas. Essa fotogenia contribui para o embelezamento da cena e potencializa sua carga simbólica, reforçando a tensão entre documento e estética que atravessa a obra de Sebastião Salgado.

Figura 2 - Triângulos em perspectiva



Fonte: Elaborada pela autora.

Levando em consideração os elementos morfológicos da imagem, percebe-se que formas e linhas desempenham papel funda-

mental na estruturação da obra. Destaca-se a presença da linha humana, constituída pelo alinhamento dos corpos dos trabalhadores que puxam a embarcação, a qual conduz o olhar do observador da direita para a esquerda. Esse direcionamento é reforçado pela corda que atravessa a cena e que, em um sentido conotativo, pode ser interpretada como símbolo de união, esforço coletivo e interdependência entre os indivíduos.

Além disso, conforme ilustrado na figura 2, a disposição dos corpos em relação à embarcação configura a formação de dois triângulos visuais, responsáveis por organizar o espaço da composição. Esses formatos geométricos estabelecem certa dinâmica entre os sujeitos, o barco e os elementos do entorno, como o mar e o céu carregado de nuvens. Tal estrutura contribui para a homogeneidade visual da obra, conferindo-lhe maior dinamismo e unidade, ao mesmo tempo em que enfatiza a dimensão cooperativa da ação retratada. Assim, o uso das formas geométricas não apenas intensifica a leitura estética da imagem, mas também amplia seu impacto narrativo, reforçando o caráter documental e simbólico da fotografia.

Os elementos conotantes presentes em “Vung Tau, Vietnã, 1995” revelam que

a fotografia ultrapassa o registro factual, pois constrói uma significação marcada por escolhas estéticas e simbólicas. A sua composição, enquadramento e demais códigos, conferem-lhe valor moral e universal. Esses fatores intensificam o valor e impacto emocional da obra, fazendo com que o esforço mostrado seja percebido como condição humana, independente das variadas situações históricas e sociais. Nesse sentido, a parte conotativa da imagem atua como uma ideologia, que, segundo Barthes (1990) seria porque “[...] o homem moderno projeta na leitura da fotografia sentimentos e valores caracteriais”. Ao mesmo tempo, a imagem produz os efeitos de distanciamento criticados por Susan Sontag, no qual o sofrimento é reconhecido, mas mantido a distância. Assim, a imagem reafirma seu lado comunicativo ao sensibilizar o olhar, mas também evidencia seus limites enquanto instrumento crítico. Reconhecer essa ambiguidade é fundamental para compreender a complexidade discursiva da fotografia de Sebastião Salgado.

Conclusão

Este artigo teve como objetivo analisar a fotografia “Vung Tau, Vietnã, 1995”, de Se-

bastião Salgado, a partir de uma abordagem teórica fundamentada nos ensaios de Roland Barthes e Susan Sontag, buscando entender como a obra cria sentidos por meio da linguagem documental e conotante. Ao articular a perspectiva barthesiana da conotação ideológica com a crítica de Sontag sobre os efeitos culturais da fotografia, foi possível examinar a obra para além de seu valor documental, situando-a como discursiva e simbólica, buscando compreender sua ambiguidade.

A análise evidenciou que elementos como enquadramento, composição, uso do preto e branco e organização dos corpos no espaço atuam como dispositivos conotantes, que são resultados da compreensão do público observador, com base em seu conhecimento de mundo e suas experiências pessoais e sociais. Ao aproximar essa leitura da reflexão de Susan Sontag, tornou-se possível problematizar os efeitos dessa construção simbólica sobre o espectador. Considerando que a estetização do sofrimento, mesmo com a intenção de mobilizar empatia, pode levar ao efeito contrário, tornando o público habituado a exposição a este tipo de conteúdo, deslocando assim, a atenção do objetivo central de conscientização e mobilização das pessoas. Dessa forma, o trabalho de Salgado

revela a linha tênue entre a mera contemplação estética e o incômodo causado diante das injustiças sociais e humanitárias.

Conclui-se, portanto, que “Vung Tau, Vietnã, 1995” não deve ser compreendida apenas como uma obra de arte ou registro histórico, mas como um discurso válido que se mostra complexo, atravessado por contradições morais e estéticas. A teorização baseada nos discursos teóricos de Barthes e Sontag mostrou-se relevante ao evidenciar os limites e os potenciais da fotografia documental contemporânea, reforçando a importância de um olhar crítico que reconheça o potencial informativo e artístico da fotografia, que orientam sua leitura.

Referências

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso. A mensagem fotográfica*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 11-25.

CLÁUDIO, Ana Luiza de Abreu. “**Êxodos**” e as migrações contemporâneas: um estudo sobre o discurso fotográfico de Sebastião Salgado. 2008. Dissertação (Pós-graduação de Ciências Sociais

em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2008.

Disponível em: <https://rima.ufrrj.br/jspui/bitstream/20.500.14407/11692/3/2008%20-%20Ana%20Luiza%20de%20Abreu%20Cl%c3%a1udio.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MRAZ, John. **Sebastião Salgado: Ways of Seeing Latin America**. Third Text, v. 16, n. 1, p. 15-30, 2002.

SALGADO, Sebastião. Entrevista: Sebastião Salgado. [Entrevista cedida a] Paulo César Boni. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 5, p. 233-250, jul./dez. 2008.

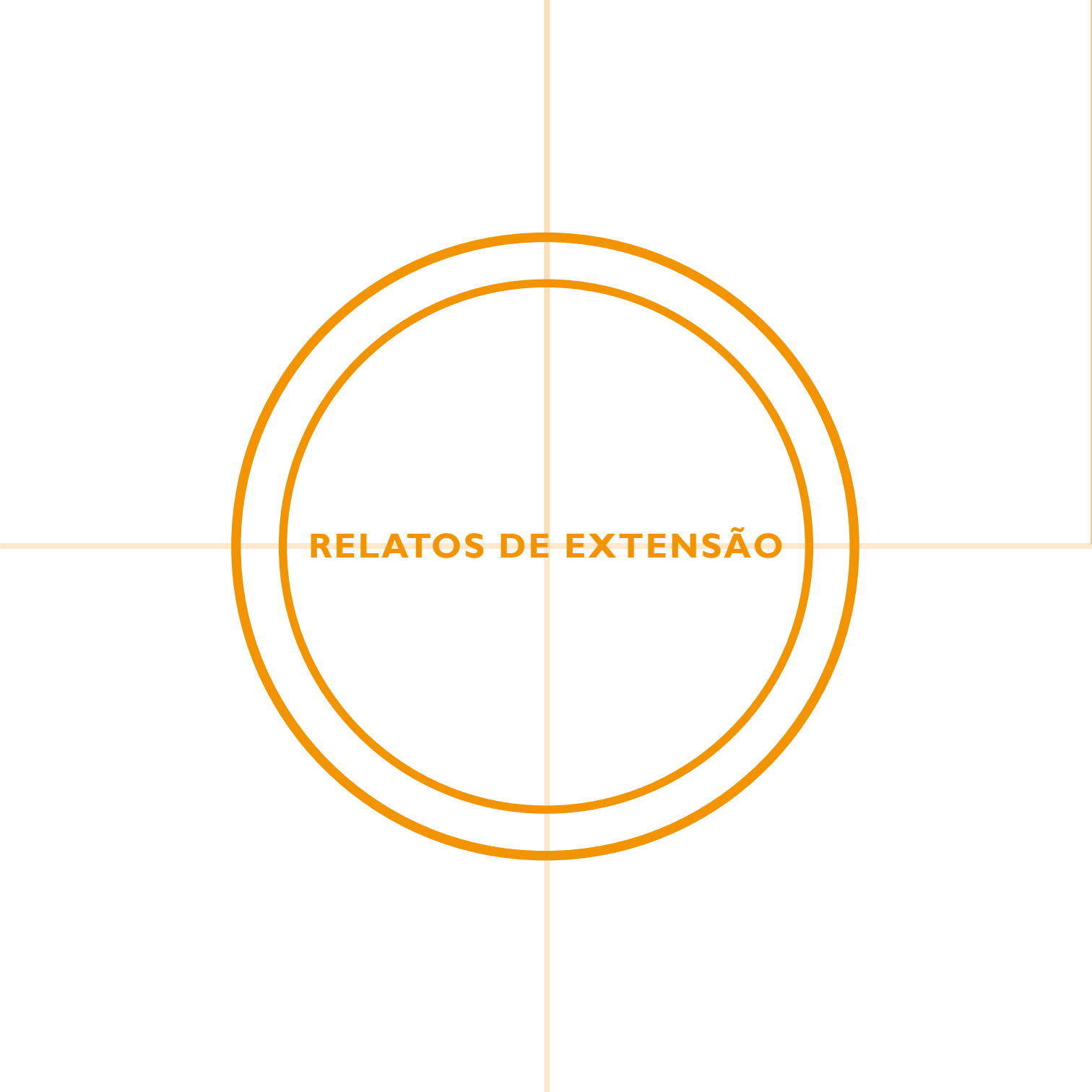
SALGADO, Sebastião. [Vung Tau, Vietnã, 1995]. 1995. Figura 1. Disponível em: <https://share.google/pOACKuOSeKnctrdxzdz>. Acesso em: 27 jun. 2025.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto, 2002. *E-book*. Disponível em: [sousa-jorge-pedro-fotojornalismo\[1\].pdf](https://sousa-jorge-pedro-fotojornalismo[1].pdf). Acesso em: 28 jun. 2025.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 13-35.

STRAUSS, David Lévi. **Between the eyes:** Essays on photography and politics. Aperture, 2003. Disponível em: <https://archive.org/details/betweeneyesessay00stra/page/n8/mode/1up>. Acesso em: 25 jun. 2025.





RELATOS DE EXTENSÃO

**A EXPERIÊNCIA DO PROJETO
DE EXTENSÃO IFMAGIA PARA
POTENCIALIZAR O RESPEITO
À CULTURA AFRICANA E
AFRO-BRASILEIRA.**

Ana Patrícia de Freitas CHOIRY

4

A Experiência do Projeto de Extensão IFMAGIA para potencializar o respeito à cultura africana e afro-brasileira.

Ana Patrícia de Freitas CHOAIKY¹

Introdução

Contos de fadas, aventuras, mundos mágicos, narrativas sobre príncipes e princesas sempre fizeram parte do imaginário infantil. Não é à toa que a indústria cinematográfica hollywoodiana passou a investir, desde o final da década de 1940, bilhões de dólares em produções cinematográficas para o público infantil. Ao longo da história, o cinema adaptou diferentes obras literárias em filmes de animação. Mas foram as produções da Disney, nos Estados Unidos que

originaram os aclamados filmes de princesas, desde o lançamento em 1937 do longa-metragem de animação Branca de Neve e os sete anões, inaugurando uma indústria de entretenimento infantil. Essas animações ditaram padrões comportamentais, estéticos e estabeleceram uma linguagem cinematográfica específica voltada às crianças que até hoje fazem sucesso. (MELO, 2011)

No entanto, os padrões comportamentais e estéticos eurocêntricos muito presentes nessas narrativas fílmicas contribuíram para o alargamento das diferenças existentes entre os gêneros, intensificaram preconceitos e estereótipos, por não terem assegurado representações socioculturais e estéticas diferentes que favorecessem o reconhecimento da autoimagem de diversas crianças.

Ressalta-se que as crianças buscam o espelhamento e a identificação com as princesas e os príncipes e não encontraram isso em grande parte dos personagens apresentados. Somente nos últimos anos que o multiculturalismo e a ideia de empoderamento feminino, por exemplo, tem ganhado um certo destaque nas produções infantis.

E é justamente por conta desse contexto ligado ao cinema mais comercial, que se revela a importância do encontro do cinema com

¹ É professora de Cinema do Instituto Federal de Educação do Maranhão, Campus São Luís Centro Histórico. É mestre em Turismo e Hotelaria pela Universidade Vale do Itajaí-SC. É integrante do Grupo de Pesquisa Tecnologia, Arte e Educação, onde coordena a Mostra de Curtas Estudantil Casarão das Artes e é coordenadora do Projeto de Extensão IFMAGIA, na área de cinema e educação.



a educação. E as ações extensionistas são fundamentais para auxiliar esse debate e promover atividades e reflexões socioculturais, para além dos muros das instituições educativas.

Nessa perspectiva, surgiu no ano de 2014 o Projeto de Extensão IFMAGIA no Instituto Federal de Educação do Maranhão, Campus São Luís Centro Histórico (IFMA-CCH). O Projeto iniciou com a proposta de criar espaço para aprendizados coletivos, possibilitar aos estudantes do IFMA que integram a equipe multidisciplinar, o exercício prático dos conhecimentos adquiridos em suas aulas com autonomia e proporcionar às crianças de 4 a 10 anos do bairro do Desterro, localizado no Centro Histórico da capital maranhense, São Luís, participantes vivências e novos olhares, bem como uma leitura crítica da realidade de forma lúdica, a partir de sessões filmicas, oficinas de arte com base nos filmes apresentados e também de contribuir para o processo de produção audiovisual, desenvolvido pela equipe de estudantes e professores que atuam no projeto.

Atualmente, o projeto desenvolve suas ações em três Núcleos: Eventos e Encontros com o Cinema; Oficina de Princesas e Pegadas Ancestrais e Produção audiovisual e educativa. Ao longo de sua trajetória realizou

sessões de cinema, oficinas de arte e cultura, eventos de integração que envolvem toda a comunidade acadêmica, produziu três cadernos educativos e três filmes infantis, sendo duas animações.

Destaca-se neste relato a experiência do IFMAGIA em trabalhar com o respeito à cultura africana e afrobrasileira, através da realização da Oficina de Princesas e da produção filmica Yabás, princesas meninas - a primeira produção audiovisual do Projeto. Este filme nasceu com a ideia de trazer personagens com as quais as meninas afrodescendentes pudessem se identificar e oportunizar através dele o respeito à ancestralidade africana e à cultura afro-brasileira.

Atividades realizadas

Cinema é arte e comunicação e é assim que deve ser compreendido e adentrar o universo de espaços formais e não formais de educação. Como arte e comunicação, o cinema tem a capacidade de dar novos significados, abalar a rigidez pedagógica que tradicionalmente toma conta dos ambientes escolares, trazer fôlego e aprendizados para todos que participam dos processos educativos.

Isso ocorre, como explica FRESQUET (2016), porque o cinema é gesto de criação e como tal é capaz de modificar a forma como a educação é percebida e acontece. A autora registra que o cinema rompe hierarquias, já que ao assistir ao filme todas as pessoas se colocam em frente à tela e na condução da aprendizagem fílmica todos ficam ao redor da câmera, para entender seus processos. Isto sinaliza que na relação entre cinema e educação as pessoas participantes têm igual importância, pois todos trazem saberes, todos contribuem e devem participar igualmente do ato de criação. É um caminho livre e fértil para aprender de forma lúdica e com mais autonomia.

PIPPANO E MIGLIORIN (2019, p.45) afirmam que “quando o cinema sai da sala, do escuro e do ingresso pago, ele se multiplica em formas e dispositivos que as artes visuais estão constantemente renovando” e se expande dentro da escola, pois gera modos de ver, entender e inventar ou reinventar o próprio mundo.

Por outro lado, SILVA (2007, p.21) destaca que “a educação surge como um trunfo indispensável à humanidade na construção dos ideais da paz, da liberdade, da tolerância, dos princípios democráticos e da justiça

social.” Nesse sentido, a discussão de temas geradores sempre associados a ideia de “Respeito” norteou as ações desenvolvidas pelo IFMAGIA, desde a sua concepção em 2014.

Ressalta-se que em 2016 a equipe apon- tou a necessidade de trabalhar com o tema Respeito à cultura africana e afro-brasileira e desde este período busca apresentar filmes nessa área, como a animação francesa Kiriku e a Feiticeira, do diretor Michel Ocelot, lançado em 1998 e a animação brasileira assinada por Giselle Moreira, Velozia, lançada em 2024. Além disso, foram realizadas em conjunto com os estudantes dos Cursos Médio Integrado em Artes Visuais e Eventos do IFMA o Teatro de Sombras com a estória O Menino e o Dragão Sol, escrita pelos alunos, inspirados na cultura afro-brasileira e vivências do povo do sertão nordestino.

O autor do livro Hipótese-Cinema, BERGALA (2008) aponta alguns caminhos para trabalhar o cinema na educação e um deles é partir para o ataque, é aprender fazendo, errando e acertando no processo. E foi assim que se passou a construir diferentes atividades e partir para realização do primeiro curta metragem no Projeto.

A ideia do curta se consolidou após uma oficina artística com as crianças em que após



apreciação de um filme elas expressavam o que desejavam ser e entre as diversas possibilidades que registraram, como jogador de futebol, professora, bombeiro, astronauta, boa parte das meninas revelaram que gostariam de ser princesas. Essa informação levou a equipe a diferentes questionamentos: Por que queriam ser princesas? Qual o conceito de princesas que tinham? Que princesas queriam ser? Algumas pistas foram dadas pelas próprias crianças que escreveram que queriam ser a princesa Elsa, do filme *Frozen*: uma aventura congelante, de 2013, da Disney, dirigido por Chris Buck e Jennifer Lee. Isto porque a princesa tinha poderes.

A partir dessas indagações, reflexões e estudos nasceu a ideia de fazer uma ação apenas para as meninas, que em sua maioria eram crianças afrodescendentes, portanto, distantes dos padrões estéticos eurocêtricos de muitas princesas que assistiam no cinema ou televisão, inclusive a Elsa. Em 2018, foi desenvolvida a Oficina de Princesas Africanas com cerca de 16 meninas de diferentes idades da comunidade do Desterro. A Oficina contou com diferentes etapas de planejamento e atividades, tais como minicurso de formação com a equipe sobre racismo estrutural, estudo de obra infantil sobre os ori-

xás africanos, sessão de cinema, contação de história com base na obra literária escolhida, oficina de autorretrato e um ensaio fotográfico com direito a penteados afro. Também contou com uma apresentação cultural de dança e música afro-brasileira e, posteriormente com a produção e lançamento de um caderno de atividades sobre Angola e do curta metragem baseado nos orixás femininos, intitulado *Yabás, princesas meninas*.

O planejamento coletivo esboçou uma série de ideias culturais para reforçar o tema da cultura africana e afro-brasileira e apresentar princesas mais próximas da realidade das crianças. O roteiro foi discutido pelo grupo e finalizado por duas estudantes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Após essa etapa iniciou-se o trabalho de produção cinematográfica. Buscou-se uma narrativa e linguagem cinematográfica simples que evidenciasse princesas adolescentes em seus cotidianos. Cada uma das jovens princesas rerepresentava um orixá feminino e revelava poderes ao longo da narrativa, atendendo a ideia inicial projetada pelas próprias crianças anteriormente.

O elenco do filme foi formado por estudantes do IFMA que participavam da equipe do projeto e uma amiga de uma das alunas. O



IFMA-CCH foi o cenário para grande parte das filmagens e as últimas cenas foram feitas na Praia de São Marcos, em São Luís. Toda a produção fílmica, desde a sua concepção até a finalização foi feita com a participação dos estudantes que protagonizaram, filmaram, editaram e se esforçaram para entregar um bom trabalho para o público infantil.

A principal preocupação da equipe de produção foi retratar os poderes das princesas. Para isso, trabalhou com alguns objetos simples, comuns para as crianças, como espelho, prendedor e tiara de cabelo, anel, bracelete e um colar para simbolizar os poderes de cada princesa. Os objetos eram a fonte dos poderes das princesas africanas: velocidade, força, encantar pessoas, capacidade de criar coisas, capacidade de fazer arte e de dar vida à natureza

Conforme MUSTERBERG in XAVIER (2018, p.41) a maior finalidade do cinema é retratar emoções e através delas sustentar o interesse dos espectadores na narrativa. Para o autor, no cinema “os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia conferem ao filme significado e valor.”

Assim, o filme Yabás, princesas meninas foi desenvolvido não para revelar os aspectos ou a rivalidade entre personagens protagonistas e antagonistas, como ocorre em boa parte dos filmes, mas de alguns problemas enfrentados no dia a dia da própria vida, tais como questões ambientais, lixo, lidar com a bagunça do quarto, carregar algo pesado, convencer ou ter atenção de alguém e o prazer de criar coisas novas a partir de outras.

Com a produção do curta metragem os estudantes vivenciaram intensamente o processo como cineastas, atrizes, diretoras, produtores etc. Puderam contribuir com seus conhecimentos, aprenderam coisas novas e se divertiram juntos. Uma das aprendizagens pode ser traduzida pelo que BERGALA (2012) nos aponta: que o cinema permite que se possa colocar no lugar do outro (ideia de alteridade), possibilita vivenciar o que ainda não se conhece e ter experiências que ainda não se teve.

“Foi muito interessante trabalhar no curta, principalmente porque não tinha nenhuma experiência com cinema no meu curso e nós tínhamos um tema, um propósito importante.” (aluna de eventos, integrante da equipe na época).



O filme foi finalizado em 2019 e com a chegada da pandemia da Covid-19 não foram feitas mais sessões com as crianças. Isso só aconteceu posteriormente em outras edições da Oficina de Princesas Africanas. Mas até hoje a produção marcou a história do Projeto e tem sido utilizada em mostras de cinema no IFMA, para novas crianças participantes do IFMAGIA.

Para a equipe fica o aprendizado que as emoções, as representações e a identificação com personagens são essenciais desde a infância, pois através desse espelhamento que o cinema permite é possível para a criança imaginar, inventar, criar e possibilitar o autorreconhecimento e a elevação da autoestima. Como disse a menina de 9 anos: “Eu sou uma princesa, porque sou bonita, gentil e inteligente”. Ser princesa, na concepção dessas crianças, pode passar a ser compreendido de novas maneiras, como um conceito pessoal e subjetivo distante de preconceitos e estereótipos ditados pela indústria e ideologia dominante.

Considerações Finais

Percebe-se que é essencial estar aberto às novidades que a arte e o cinema especialmente oferecem, inclusive através da cria-

ção coletiva, como ocorreu durante todo o processo de construção do filme Yabás, princesas meninas. Abrir-se ao novo, ao outro, a si mesmo e valorizar cada passo em direção aos gestos de criação, valorizando o que cada um pensa, suas informações, ideias e saberes contribui para a criação de espaços colaborativos, autônomos e democráticos.

Por ser arte o cinema comunica, emociona, sacode o mundo, transforma, faz refletir, desenvolve senso estético e a sensibilidade nas pessoas. Por esta razão, é possível trabalhar cinema com as crianças, apresentá-las ao mundo mágico que ele é capaz de estabelecer. Através da arte cinematográfica as crianças podem conhecer lugares, refletir sobre a realidade, criar conexões.

O Projeto de extensão IFMAGIA busca proporcionar esse espaço lúdico para crianças e para os jovens estudantes que integram sua equipe. A intenção é fazer com que aprendam juntos, que entendam que nenhuma pessoa é desprovida de saberes. Valorizar afetos, conhecimentos, ideias, sonhos é possibilitar ao ser humano seu desenvolvimento integral, sua capacidade de transformar a si mesmo e ao outro.

A finalidade do IFMAGIA é oportunizar atividades audiovisuais e educativas que



possibilitem uma leitura crítica do mundo, da arte e a aquisição e intercâmbio de novos conhecimentos estéticos, culturais, além de vivências e experiências com o cinema. Busca-se cumprir essa finalidade até hoje, pensando novos filmes para os encontros das crianças com o cinema, a partir da curadoria de filmes que tragam novos formatos estéticos e propostas culturais e educativas que continuem rompendo com a linearidade e a padronização ainda impostas pela indústria cinematográfica.

A filme Yabás, princesas meninas sutilmente revelou o empoderamento feminino, o reconhecimento de uma ancestralidade de coragem, poder e de beleza. Dentre as lições aprendidas estão a criação dos espaços de escuta e acolhimento das ideias e compartilhamento de diferentes formas de pensar o mundo, baseada na Pedagogia do Cinema.

O incentivo ao protagonismo e a autonomia dos estudantes no processo educativo, desde a concepção, planejamento e execução das atividades em que atuam e as possibilidades que se abrem quando as barreiras hierárquicas e a pedagogia explicativa se rompem, intensificando relações de afeto, integração e aprendizados compartilhados entre todas as pessoas envolvidas.

Referências

- BERGALA, Alain. **Hipótese-Cinema:** pequeno tratado sobre a transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink – CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008. (Coleção Cinema e Educação)
- FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação:** reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e fora da escola. 1ª ed, 2ª reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Coleção Alteridade e Criação, 2).
- MELO, João Batista. **Lanterna Mágica:** infância e cinema infantil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MIGLIORIN, Cezar e PIPANO, Isaac. **Cinema de Brincar.** Belo Horizonte-MG: Relicário, 2019.
- SILVA, Roseli Pereira. **Cinema e Educação.** São Paulo: Cortez, 2007.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- MUSTERBERG, Hugo, in XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema:** antologia. 1ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

**CINEMA EM DIÁLOGO:
TRAJETÓRIAS DE FESTIVAIS
NO NORTE, NORDESTE E
CENTRO-OESTE**

Aline Pacheco SOUZA



3

Cinema em diálogo: trajetórias de festivais no Norte, Nordeste e Centro-Oeste

Aline Pacheco Souza¹

Introdução

Os festivais de cinema desempenham papel estratégico na difusão cultural, na formação de público e na articulação de redes no campo do audiovisual. Para além das exposições, suas ações formativas e espaços de diálogo contribuem para a construção de circuitos mais diversos e descentralizados. Nesse contexto, as rodas de conversa entre realizadores, gestores, educadores, agentes do setor e o público configuram-se como importantes dispositivos de intercâmbio, reflexão crítica e fortalecimento do campo audiovisual.

É a partir dessa perspectiva de diálogo e articulação em rede que se insere a experiência vivenciada no V Seminário Ciência Cine Guarnicê ocorrido no 48º Festival Guarnicê de Cinema, que promoveu um encontro potente de diálogo entre representantes do Festival Imagem e Movimento (Macapá/AP),

¹ Integrante da curadoria da Mostra Competitiva Maranhense e membro da organização do Festival Imagem Movimento (FIM) realizado em Macapá (AP).

Circuito Penedo de Cinema (Penedo/AL) e da Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina – MAUAL (Cuiabá/MT). Essas iniciativas atuam em territórios historicamente desfavorecidos na construção dos circuitos nacionais de exibição, marcados pela concentração de visibilidade e produção retida no eixo sudeste-sul.

A articulação promovida entre esses festivais evidencia a potência dos intercâmbios e redes colaborativas como estratégia de enfrentamento às desigualdades estruturais do setor audiovisual. O momento formativo constituiu-se como espaço de troca de saberes, compartilhamento de experiências e fortalecimento de práticas formativas, ampliando a circulação de agentes e iniciativas frequentemente excluídos dos principais circuitos.

A ação contribuiu para a descentralização dos processos de produção, formação e difusão cultural, reafirmando o audiovisual como ferramenta de resistência, integração e transformação social.

Atividades realizadas

nascido em 1977, o Festival Guarnicê de Cinema carrega a memória de um dos mais



antigos encontros audiovisuais do Brasil, sendo o mais longo do Norte e Nordeste. Originado da Jornada Maranhense de Super 8, floresceu dentro da UFMA como gesto coletivo de resistência e criação adotando o nome “Guarnicê” em 1990. Uma evocação ao ritual de preparação do bumba meu boi que conecta o festival às raízes populares maranhenses.

Ao longo dos anos o Festival Guarnicê tem se consolidado como importante vitrine do cinema brasileiro, valorizando produções locais e dialogando com o cenário nacional e internacional. Conta com significativa atuação formativa e desenvolve encontro entre realizadores através de diferentes trocas de saberes. Ações que o colocam como um imprescindível fortalecedor da cadeia produtiva e formativa do audiovisual, aproximando circuitos consolidados e periféricos do audiovisual brasileiro.

Em sua 48ª edição, o Festival Guarnicê trouxe um mote inspirado nos saberes dos povos originários e na urgência de rever a relação humana com a natureza. Numa provocação que ressignifica o ato de “dirigir”, propôs uma ética baseada no cuidado, escuta e equilíbrio, relacionando o fazer cinema ao ato de transformação social. Além de subverter hierarquias de gênero, et-

nia e idade ao ancorar sua identidade visual baseada na imagem de uma anciã diretora.

Na busca de convidar o público a imaginar futuros guiados pela ancestralidade, o festival contou com vários dias de atividade entre homenagens, mostras, oficinas, palestras e rodas de conversa. Entre elas, destaca-se uma ação de diálogo dedicada ao intercâmbio entre festivais. A roda de conversa reuniu participantes da curadoria do 48º Festival Guarnicê, ligados a organização de festivais em suas respectivas localidades, para compartilhar experiências, trajetórias e estratégias de atuação, fortalecendo o diálogo e a articulação entre diferentes iniciativas audiovisuais. Uma aproximação que se deu entre Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

Participaram do diálogo sobre os festivais Aline Pacheco, integrante da curadoria da Mostra Competitiva Maranhense e membro da organização do Festival Imagem Movimento (FIM) realizado em Macapá (AP). Sérgio Onofre, integrante da curadoria da Mostra Competitiva Maranhense e coordenador do Circuito Penedo de Cinema, realizado em Penedo (AL); e Danielle Bertolini, integrante da Mostra Competitiva Nacional no 48º Festival Guarnicê de Cinema, além de organizadora da Mostra de Audiovisual

Universitário e Independente da América Latina – MAUAL realizada em Cuiabá (MT).

A roda de conversa propôs a cada integrante apresentar o festival de sua localidade, abordando aspectos como surgimento, trajetória, objetivos, formatos de programação, estratégias de mobilização de público e espaços, além dos desafios enfrentados em seus respectivos territórios. As falas evidenciaram como cada iniciativa se constrói a partir de realidades específicas, refletindo desafios, identidades, os modos de urgências culturais de suas regiões.

É importante, a partir do dispositivo disparador promovido pela roda de conversa no 48º Festival Guarnicê de cinema registrar um panorama histórico e de trajetória destes festivais, cuja procedência e permanência histórica se dá a partir de muitas resistências.

O Festival Imagem Movimento (FIM) teve sua origem em 2004, no estado do Amapá, através da iniciativa de acadêmicos na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), na urgência de exibir e estimular a produção do cinema amapaense, junto com produções nacionais e internacionais. Seu foco foi, e continua sendo, o cinema independente, feito com baixo orçamento e liberdade para diálogos, experimentalismos.

O FIM, em 2004, iniciou suas atividades sem curadoria, partindo do princípio de que todo filme merece ser visto e exibido. Tendo crescido e já desvinculado da universidade, o festival localiza a necessidade de selecionar produções para dar conta de garantir exibições.

Atualmente o Festival Imagem Movimento alcança 20 edições, possui mostra competitiva única voltada aos filmes amapaenses, inclui na sua programação filme convidado e promove oficinas, clube de cinema, rodas de conversa entre outras atividades formativas. O festival consolidou-se como um espaço essencial para o cinema e audiovisual na Amazônia, focando em produções independentes, difusão, cineclubismo e oficinas. O festival é considerado um dos eventos de cinema mais antigos da região Norte do Brasil, com um olhar voltado para a potência criativa amazônica.

Na experiência de fortalecimento territorial do cinema, a partir de realidades locais, segue-se também o Circuito Penedo de Cinema, realizado anualmente na cidade histórica de Penedo, em Alagoas, desde 2011. É um dos mais expressivos eventos do calendário audiovisual brasileiro, realizado anualmente a partir de uma proposta de promoção do cinema universitário e regional, o

Circuito rapidamente ampliou seu escopo, reunindo mostras competitivas e atividades formativas.

Criado para ampliar o acesso ao cinema e valorizar a produção regional, o festival se tornou referência nacional ao reunir mostras de cinema brasileiro, produções universitárias, cinema ambiental e sessões infantis. Sua programação e estrutura reúne, hoje, várias mostras competitivas e temáticas, como o 18º Festival do Cinema Brasileiro, o 15º Festival de Cinema Universitário de Alagoas, a 12ª Mostra Velho Chico de Cinema Ambiental e a 15ª Mostra de Cinema Infantil.

As exibições do Penedo ocupam praças públicas e espaços simbólicos da cidade, com acesso gratuito. Caracteriza-se pela diversidade de linguagens, diálogo com temas sociais e ambientais e por uma intensa programação formativa, com oficinas, debates e encontros. O Circuito atua como espaço de intercâmbio entre realizadores, estudantes e público, impulsiona a economia criativa, dinamiza o turismo cultural e contribui para a reativação de espaços históricos, reafirmando Penedo como um polo audiovisual cinematográfico de Alagoas.

Essas experiências, que emergem de territórios distintos do país, demonstram

como os festivais de cinema atuam como plataformas de formação, circulação e fortalecimento das identidades locais, criando redes que ultrapassam fronteiras regionais. É nesse mesmo horizonte que se insere a Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina (MAUAL), um dos principais festivais de cinema de Cuiabá, realizado no Teatro Universitário da Universidade Federal de Mato Grosso.

Criada a partir das ações do Cineclubes Coxiponés, a mostra surgiu como espaço de difusão para produções universitárias e independentes, consolidando-se ao longo de mais de duas décadas como referência no circuito latino-americano. Seu foco é a exibição de curtas-metragens de ficção, documentário e experimental, reunindo obras de diferentes regiões do Brasil e de outros países da América Latina. A programação se estrutura em mostra competitiva e paralela, além de oficinas, debates, palestras e a MAUAL Lab, voltado à formação e ao desenvolvimento de projetos.

O festival se caracteriza por suas dimensões formativa, crítica e democrática, aproximando realizadores, estudantes e público. Ao longo de sua trajetória, a MAUAL tem revelado novos realizadores, fortalecido redes

de criação e circulação. O evento é fundamental na formação de público, valorização da produção local e consolidação da cena audiovisual na cidade de Cuiabá e no estado de Mato Grosso.

Os festivais de cinema compõem um elo estratégico de fortalecimento do cinema e audiovisual em todas as geografias que alcançam. Aproximam produtores e profissionais do segmento, agentes da cultura, atraem possibilidade de investimento e são responsáveis por apresentar o panorama cultural das localidades regionais, bem como os desafios técnicos e formativos de cada lugar.

Ao longo da história, sabemos, as sociedades produzem suas imagens como necessidade social, projetam e acionam movimentos culturais e identitários a partir de meios industriais, artesanais ou artísticos. Tais acionamentos são importantes para a compreensão da história, cultura, memória e identidade, além de constituírem modos para a obtenção de recursos financeiros e circularidade econômica.

A baixa acessibilidade ao cinema nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil está diretamente relacionada às dinâmicas históricas de colonização e às assimetrias políticas de desenvolvimento cultural

do país. A centralização dos meios de produção, distribuição e exibição audiovisual nos grandes centros do Sudeste reflete um modelo colonial de organização social, no qual determinados territórios são sistematicamente marginalizados e invisibilizados. Esse processo reforça desigualdades estruturais, limitando o acesso da população dessas regiões às salas de cinema, aos recursos de formação e aos circuitos de circulação de obras.

Ao propor um encontro disparador de conversa entre os curadores que também organizam festivais, o 48º Festival Guarnicê de cinema, criou ação de circulação de saberes entre realidades distintas, abriu possibilidade de mapeamento e fortalecimento, a partir da conjuntura audiovisual nordestina, que também enfrenta a lógica hegemônica de favorecimento produtivo e de concentração de recursos.

As primeiras exibições de cinema no Brasil se limitaram a cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e, posteriormente, Belo Horizonte, Porto Alegre e Santa Catarina. Nessas localidades, o público teve contato inicial com filmes em preto e branco e sem som. Esses centros também foram os primeiros a acessar os equipamentos cinematográficos, permitindo que realizadores

pioneiros registrassem cenas do cotidiano (RODRIGUES,2003). Essa dinâmica de acesso a equipamentos, exibições e aparatos tecnológicos reverberam, ainda, na atualidade e impactam o cenário brasileiro de acesso a recursos, circulação e formação em audiovisual.

As regiões Norte, Nordeste e Centro-oeste enfrentam historicamente uma posição desfavorável de visibilidade, representatividade, formação, além de disponibilidade técnica e financeira a para produção audiovisual. Ainda assim, realizam produções, formações e organizam festivais que apresentam qualidade competitiva no cenário nacional, o qual pouco abre espaço para a representatividade dessas regiões.

Essa realidade de desfavorecimento tem sido pauta de debates políticos, iniciativas e estratégias de fortalecimento importantes, como os próprios festivais e a CONNE, conexão audiovisual centro-oeste, norte e nordeste, que tem como foco fortalecer produtoras e profissionais dessas regiões (e Distrito Federal), num âmbito de mercado e de política cultural.

A CONNE assume defesa de espaços e reconhecimento para as produções das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste ao

mesmo tempo que denuncia a concentração da cadeia de produção e distribuição de filmes no Brasil que segue fixada no Eixo Rio-São Paulo. A perspectiva é de que as narrativas, olhares e paisagens culturais fora desses eixos ganhem oportunidade igualitárias e justas de se expressão e visibilidade.

Os festivais acumulam também o papel de fissurar a fragilidade de inserção dos filmes nacionais no circuito comercial, uma vez que a há uma baixa na produção cinematográfica brasileira no mercado exibidor, um traço histórico que não é recente e sim histórico-estrutural na dinâmica do cinema no país (IKEDA, 2022).

Nesse contexto, os festivais de cinema realizados fora do eixo hegemônico assumem um papel estratégico na democratização do acesso ao audiovisual. Ao promoverem exibições gratuitas ou de baixo custo, ações formativas e espaços de debate, esses eventos rompem com a lógica excludente historicamente imposta às regiões periféricas do sistema cultural brasileiro. Mais do que espaços de exibição, os festivais tornam-se plataformas de reconhecimento e valorização das narrativas locais.

A presença desses eventos contribui para a construção e o fortalecimento de

identidades regionais, permitindo que comunidades se reconheçam em suas próprias produções e histórias. Os festivais de cinema são espaços de interesses e discursos heterogêneos que, para além da cinefilia, operam como pontos centrais de uma lógica alternativa de circulação audiovisual, distinta dos circuitos comerciais globais (IKEDA, 2022)

Ao tensionarem as hierarquias culturais estabelecidas, os festivais atuam como instrumentos de resistência simbólica e de reconfiguração dos fluxos de visibilidade. Assim, a descentralização do audiovisual não apenas amplia o acesso à cultura, mas reafirma o cinema como prática social capaz de promover pertencimento, memória e transformação coletiva.

Desse modo, a organização de roda de conversa entre festivais de cinema no 48º Festival Guarnicê de Cinema, reafirma o papel estratégico do evento como espaço de articulação, reflexão e fortalecimento do campo audiovisual brasileiro. Ao reunir realizadores e organizadores de diferentes regiões, o Guarnicê criou um ambiente de intercâmbio que ultrapassa a lógica competitiva e valoriza a construção coletiva, estimulando a circulação de experiências, a formação de redes colaborativas e o reconhecimento das

diversas realidades socioculturais que compõem o circuito de festivais no país.

Considerações finais

O intercâmbio entre organizadores de festivais das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste expressa a potência das trocas entre territórios e regiões distintas as quais enfrentam desafios, problemáticas e motivações parecidas no campo do audiovisual.

A experiência no V Seminário Ciência Cine Guarnicê - 48º Festival Guarnicê de Cinema, demonstrou que o diálogo entre iniciativas do Amapá, Penedo e Cuiabá não apenas amplia repertórios e estratégias de atuação, mas fortalece redes de cooperação capazes de sustentar a continuidade e a expansão dos festivais de cinema afastados dos grandes centros de difusão cultural.

Um aspecto comum entre os três festivais é o papel fundamental da universidade em seus processos de surgimento e consolidação. As instituições de ensino superior atuaram como espaços de fomento, formação e articulação, contribuindo para que os festivais se estruturassem como plataformas locais e regionais. Essa origem acadêmica reforça o caráter formativo e crítico dessas



iniciativas, aproximando o audiovisual de processos educativos.

A relevância de Amapá, Penedo e Cuia-bá na organização de festivais de cinema reafirma a importância de descentralizar os polos de produção e exibição audiovisuais no Brasil. Esses territórios assumem papel estratégico na visibilização de narrativas, na formação de público e no estímulo à produção independente, contribuindo para a construção de um contexto político, identitário e cultural diverso que se faz urgente para o audiovisual nacional.

Por fim, o reconhecimento mútuo das trajetórias, formatos e metodologias entre os festivais envolvidos fortalece não apenas cada iniciativa isoladamente, mas também o campo do audiovisual brasileiro como um todo. Ao promover conexões entre diferentes realidades socioculturais, esse intercâmbio consolida redes, legitima os festivais como espaço de encontro, circulação e transformação cultural.

Referências

CIRCUITO PENEDO DE CINEMA.
Circuito Penedo de Cinema. Disponível em:

<https://2025.circuitopenedodecinema.com.br/>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CONEXÃO CONNE. *Conexão Conne*. Disponível em: <https://conexaoconne.com.br/#page-0>. Acesso em: 28 jan. 2026.

FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA – 48. *Guarnice48*. Site oficial do 48º Festival Guarnicê de Cinema. Disponível em: <https://guarnice48.ufma.br/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

FESTIVAL IMAGEM MOVIMENTO.
Festival Imagem Movimento (FIM). Disponível em: <https://www.festivalfim.com/>. Acesso em: 23 jan. 2026.

IKEDA, Marcelo. *Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea*. Revista de Estudos de Cinema e Audiovisual, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 181–202, 2022.

RODRIGUES, Eliane. *Cinema e História - um olhar cultural sobre os espaços de sociabilidades*. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 22, 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa: ANPUH, 2003, p.1-7.

FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA.
Festival Guarnicê de Cinema – Edição 48.

Disponível em: <https://guarnice48.ufma.br/>. Acesso em: 25 jan. 2026.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO – UFMT. *Audiovisual mato-grossense brilhou na premiação da 24ª MAUAL*. Disponível em: <https://www.ufmt.br/unidade/cineclube/noticias/audiovisual-mato-grossense-brilha-na-premio-da-24-maual-1769699673>. Acesso em: 28 jan. 2026.





2

**CINEMA E MUNDO RURAL
NA ESCOLA: TERRA,
TRABALHO E MIGRAÇÃO
NA OBRA FÍLMICA DE
MURILO SANTOS**

Welliton Fernando Pereira SOARES
Marcia Milena Galdez FERREIRA

Cinema e mundo rural na escola: terra, trabalho e migração na obra filmica de Murilo Santos

Welliton Fernando Pereira SOARES¹
Marcia Milena Galdez FERREIRA²

Introdução

Este capítulo reúne uma série de reflexões atreladas ao projeto de pesquisa *cinema e mundo rural na escola: terra, trabalho e migração na obra filmica de Murilo Santos*, coordenado pela prof.^a Dr.^a Marcia Milena Galdez Fer-

reira, do departamento de História da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Partindo da interface entre História, terra, cinema e migrações, a iniciativa adotou as obras cinematográficas do cineasta maranhense Murilo Santos como fonte histórica, objeto e ferramenta de ensino.

A partir dos filmes produzidos pelo diretor, o projeto buscou compreender o *modus operandi* do mundo rural maranhense na contemporaneidade, especialmente no que tange aos conflitos agrários, às migrações, às experiências de quilombolas, indígenas, ribeirinhos, posseiros e demais sujeitos que lutam pelo acesso a terras no Maranhão.

Realizado no período de 2022 a 2025, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA) e da UEMA para bolsas de iniciação científica de vários graduandos do Curso de História, o projeto se insere no processo de expansão de estudos que articulam Cinema, Ensino e História. Dessa forma, as pesquisas desenvolvidas compartilharam o alicerce comum que concebe o audiovisual não como ator imparcial e ilustrativo de um fato, mas como agente de transformação social, carregado de intencionalidades, posicionamentos políticos e escolhas estéticas que conformam

- 1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Maranhão (PPGHIST-UEMA), na linha de pesquisa Memórias e Saberes históricos. Graduado em História (Licenciatura) pela UEMA e bacharelado em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: welliton.soares@discente.ufma.br
- 2 Possui Pós-Doutorado em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará. Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense. É professora Adjunta IV da Universidade Estadual do Maranhão, vinculada ao Programa de Pós Graduação em História, ao Curso de graduação em História e ao Departamento de História e Geografia desta IES. E-mail: milenagaldez@gmail.com



uma representação sobre sujeitos, processos e eventos.

Nesse sentido, os filmes de Murilo Santos foram adotados pelos bolsistas de Iniciação Científica, como produções engajadas e marcadamente conectadas ao contexto histórico e social de sua produção. Dessa forma, o projeto de pesquisa aqui apresentado compartilha da premissa comum de que o cinema documental de Murilo Santos conforma um arquivo visual do contexto agrário local, de modo que se entrecruzam memória, território, resistência e identidade.

Nesse cenário, para fins de divisão metodológica, este capítulo está dividido em três seções principais. No primeiro, apresentar-se-á, de forma breve, o projeto de pesquisa, destacando o escopo de atuação, os objetivos e conceitos operados enquanto fundamentos estruturantes para o desenvolvimento dos estudos. No segundo momento, serão gestadas reflexões a respeito do processo de construção do *métier* do cinema de Murilo Santos. Intenta-se, neste momento, discutir como a formação do diretor enquanto cineasta perpassou vários fatores e contextos sociais, políticos e econômicos que o fizeram um dos pioneiros e um dos grandes nomes do cinema engajado do/no Maranhão.

Por fim, na última seção, busca-se apresentar as principais pesquisas resultantes dos planos de trabalho dos cinco bolsistas que compuseram o projeto. A partir de uma análise das monografias defendidas no curso de História da UEMA, demonstra-se que os resultados das pesquisas compartilharam o trinômio: terra, migrações e trabalho, conceitos basilares que orientaram as incursões pelo cinema de Murilo Santos.

Projeto cinema e mundo rural: pesquisa, ensino e memória

O projeto de pesquisa *Cinema e mundo rural na escola: terra, trabalho e migração na obra fílmica de Murilo Santos*, foi pensado sobre vários aspectos e justificativas. Em primeiro lugar, destaca-se a relevância das produções cinematográficas do diretor, o potencial artístico e o caráter local dos filmes produzidos por Murilo Santos.

É importante enaltecer o fato de as produções funcionarem como documento histórico que registra e representa o mundo rural maranhense e, dessa forma, viabiliza a inserção do cinema de Murilo Santos no ensino de História. Este, um dos elementos nodais para o desenvolvimento do projeto.

As suas obras, portanto, congregam elementos da cultura visual e, pois, um instrumento de resistência diante das mazelas sociais, o que reflete o potencial de pesquisa para a História.

Os filmes e etnocumentários de Murilo Santos permitiram-nos analisar e acessar experiências históricas do campesinato maranhense em distintas temporalidades, destacando processos de expropriações e apropriações de terras, transformações na relação de trabalho, deslocamentos forçados e estratégias de resistência e mobilização do campesinato maranhense em terras de fronteiras.

Nesse sentido, o projeto aqui apresentado possibilitou aos pesquisadores tecer reflexões sobre o próprio ato de representar o real, a partir de uma produção fílmica, em um esforço de reeducação do olhar. As discussões e os avanços das pesquisas acarretaram aos estudantes do curso de Licenciatura em História da UEMA repensar conceitos e metodologias de ensino que inserem o cinema como recurso pedagógico. Houve, dessa maneira, uma confluência entre educação audiovisual e História, balizas que orientaram todas as fases dos planos de trabalho dos bolsistas.

Dentro desse cenário, ao longo do período de execução do projeto, iniciado em 2022 e estendido até 2025, foram selecionados e analisados filmes produzidos por Murilo Santos no interstício de 1970 a 2010, possibilitando uma leitura diacrônica das transformações no mundo rural maranhense, das formas de engajamento político dos homens e mulheres do campo, assim como as alterações nas estratégias organizativas de entidades ligadas ao latifúndio.

Ao longo dos anos de execução, o projeto contou com a participação de cinco bolsistas de Iniciação Científica (IC), cujas pesquisas resultaram em trabalhos de conclusão de curso (TCC), publicação de inúmeros artigos em revistas científicas, capítulos de livros em coletâneas acadêmicas e a apresentação dos resultados em eventos, congressos e seminários acadêmicos.

Tais resultados evidenciaram o aspecto formativo, colaborativo e coletivo da iniciativa, assim como a sua capacidade em articular pesquisa acadêmica, formação discente e difusão acadêmica dos resultados para além dos muros da universidade, em um esforço de concretização de uma História Pública. Sendo assim, ao entrelaçar todos esses aspectos o projeto reafirmou o cinema como



um espaço privilegiado para a construção de representações sobre o mundo rural, a memória social e a luta por terras no Brasil, especialmente no Maranhão contemporâneo.

Neste contexto, o projeto teve como objetivo geral analisar documentários e filmes do cineasta maranhense Murilo Santos que enfocam o tema do mundo rural, terra, trabalho e migrações, de modo a problematizar as representações construídas pelo cineasta e como essas imagens construídas podem ser analisadas e discutidas na educação básica, especialmente no ensino de História.

Dessa forma, as justificativas do projeto podem ser lidas a partir de três dimensões complementares e essenciais. Do ponto de vista acadêmico, as pesquisas contribuíram para o fortalecimento e ampliação dos estudos sobre Cinema-História-Educação, valorizando as produções cinematográficas maranhenses como objeto e fonte histórica. Dessa forma, deslocamos as análises do eixo sul-sudeste, para focalizar as experiências regionais, marcadas por conflitos sociais pela terra e pelo engajamento político na defesa dos territórios tradicionalmente ocupados.

No plano social, o projeto foi essencial para conferir visibilidade às memórias, resistências e experiências dos sujeitos his-

toricamente negligenciados pelos estudos clássicos, como os camponeses, migrantes, trabalhadores rurais, indígenas, quilombolas, praieiros, ribeiras etc., os chamados corpos subalternos (Kilomba, 2019). Por sua vez, no campo educacional, os *Planos de Trabalho* dos bolsistas respondem à crescente e urgente necessidade de ampliar e aprofundar a inserção do cinema como ferramenta pedagógica na educação básica.

Sendo assim, na seara do ensino de História, urge a imprescindibilidade de compreender o cinema como representação da História, como linguagem, narrativa e, sobretudo, como produções carregadas de interesses variados de quem o produz, financia e distribui. Dessa forma, as pesquisas se alinharam aos recentes debates historiográficos que centralizam o olhar para a necessidade de fugir da perspectiva sobre a qual o cinema seria um recurso ilustrativo e imparcial de representação do real. Na contramão deste entendimento, as pesquisas dos bolsistas focalizaram a dimensão do cinema como um meio de difusão de ideias e eivado de interesses.

No que tange aos aspectos teóricos, o *Projeto de Pesquisa* se insere no campo da relação História-Cinema, dialogando com auto-



res como Ferro (1995), Lagny (2009), Nóvoa (2005), Santiago Junior (2012). Parte-se da compreensão de que toda produção cinematográfica carrega interesses, de forma que o pesquisador necessita de um arsenal teórico-metodológico consistente e condizente com a fonte de estudo. Essa leitura permitiu afastar interpretações ingênuas do cinema como ilustração, ao passo que abre caminho para problematizar o contexto de produção das obras cinematográficas, os financiamentos, os modos de circulação e, no caso dos filmes de Murilo Santos, os vínculos com os movimentos sociais do campo.

No campo metodológico, as pesquisas se apoiaram na seleção e análise de obras fílmicas do cineasta maranhense, priorizando aquelas que tratam sobre terra, trabalho e migrações. Exemplos dos filmes adotados pelos planos de trabalho foram *Bandeiras verdes* (1988), *Terras de quilombo* (2009), *Fronteiras de imagem* (2009), *Em busca do Bem Viver* (2017) e *Quem matou Elias Zi?* (1982).

As análises consideraram tanto o conteúdo histórico-social do cineasta e do contexto de filmagem da obra, quanto os elementos da linguagem cinematográfica, articulando-os aos debates historiográficos e à discussão sobre ensino de História.

Ao propor a mediação didática destas obras para o espaço escolar, os planos de trabalho também dialogaram com autores da didática da História, como Circe Bittencourt (2011), Selva Fonseca (2003), Rodrigo Ferreira (2019) e Katia Abud (2003). Dessa maneira, o cinema de Murilo Santos foi compreendido como um meio para mobilizar, estimular e ampliar a análise crítica dos estudantes da educação básica, especialmente de conceitos históricos.

Murilo Santos: cinema, engajamento e formação

Esta seção tem como principal fundamento cotejar, de forma breve, a trajetória do principal cineasta foco do projeto: Murilo Santos. Sendo assim, o intuito é apresentar, ao leitor, os fatores, os percursos e os marcadores sociais, políticos e ideológicos que fizeram parte da formação do referido cineasta e que foram embrionários para o seu *fazer* cinematográfico.

A inserção do diretor maranhense no cinema inicia-se pela fotografia, ainda durante a década de 1940, quando suas produções “autorais e independentes, que refletiam a realidade social a partir da linguagem

filmica, estética, dentre outros elementos que compõem a narrativa filmica” (Frazão, 2020, p. 44), começaram a ganhar relevo em um contexto de crescimento das produções cinematográficas locais, sobretudo a partir do barateamento das câmeras de filmagens, com a chegada das câmeras super-8.

Nesse âmbito, as produções de Murilo Santos com caráter documental adquiriram relevo, uma vez que “um jovem talentoso, Murilo Santos, que entre documentários e ficções, se enveredou mais pelo primeiro e tem temas ligados à cultura popular como seu principal foco de interesse” (Moreira Neto, 1990, p. 12, apud Feitosa, et al, 2018, p. 319). Assim, a aproximação de Murilo Santos com o cinema iniciou-se incentivado por seu pai, também fotógrafo:

A minha paixão com a imagem começou com a fotografia. Começou com 15 anos de idade, quando meu pai me deu uma câmera. Meu pai era fotógrafo amador e comerciante. Ele tinha como hobby, digamos assim, a fotografia. Ele tinha um laboratório fotográfico em casa, que revelava fotos e a um certo momento, quando eu com 15 anos, ele permitiu que eu entrasse no laboratório [...] aí eu comecei a fazer fotografia e a revelar fotos. [...] A partir daí eu já fiquei já comecei com 15 anos a fotografar e depois meu pai me deu a câmera profissional dele. Logo em seguida eu já estava com interesse em cinema, em fazer cinema (Santos, 2023).

Um dos grandes marcos na formação cinematográfica de Murilo Santos passou pelo Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), criado em 1972. O grupo reuniu as principais expressões artísticas do estado, do qual Murilo Santos foi um dos pioneiros. O laboratório reuniu jovens cineastas, músicos e artistas que adotaram a arte como instrumento de resistência à censura, à supressão de direitos, assim como ferramenta para reivindicar justiça social e meio para denunciar as desigualdades que marcavam o estado. Desse processo, Murilo Santos aprimorou a sua forma de *fazer* cinema e refinou as práticas da sua cinematografia.

A inserção de Murilo Santos na temática do mundo rural iniciou quando, em 1975, deixou a direção do Departamento de Fotografia e Cinema do LABORARTE e entrou para um grupo de trabalho da Comissão Pastoral da Terra (CPT), entre 1979 e 1981, criado pelo padre Victor Asselin. A equipe da CPT atuava para conscientizar, a partir do projeto, populações envolvidas em conflitos por terra no Maranhão e auxiliá-los nos processos de resistência e auto-organização.

O Meu trabalho era fazer fotografias e também o trabalho de audiovisual. Eu fiquei com uma área, que era a área do Caru, foi

por conta disso que eu comecei a filmar e fiz o filme *Bandeiras Verdes*. *Bandeiras Verdes* eu fiz por conta da igreja e desse trabalho (Santos, 2023).

A equipe criada pelo padre Victor As-selin era composta por cineastas, antropólogos, religiosos, professores e atuava da seguinte forma: primeiramente, havia o deslocamento para os locais em litígios, momento em que o grupo coletava as informações *in loco* sobre o conflito. Em seguida, montavam os materiais de conscientização (cartilhas, vídeos, cordéis) para dar a devolutiva da pesquisa, ao passo que buscavam conscientizar os sujeitos do campo sobre a violência e como poderiam formar movimentos de auto-organização.

A inserção de Murilo Santos no Laboratório e posteriormente na equipe da CPT foi essencial para a imersão do diretor na problemática dos conflitos por terra. Além disso, teve igualmente relevância o contato do diretor com a professora Maristela de Paula Andrade. Para além de inseri-lo na temática do mundo rural, foi a responsável também pelo seu processo de amadurecimento intelectual, principalmente no que diz respeito a elaborar produções engajadas:

Quando eu passei a ter contato com uma pessoa muito importante na minha vida e também até no cinema daqui do Maranhão nos anos 70, que era a professora Maristela de Paula Andrade. [...] Aí [Maristela de Paula Andrade] começou a me passar livros que eu desconhecia, como Gramsci, a coisa do intelectual orgânico, essa coisa **da arte a serviço do povo** (Santos, 2023. grifos nossos).

As produções “a serviço do povo” a que Murilo Santos faz referência foram lidas como produções engajadas. Tais filmes tinham um forte teor de resistência e conscientização, pois não buscavam apenas o estético, mas também tecer críticas à situação representada. Para Santos (2017), o cinema engajado se constitui a partir de filmes que possuem como foco conscientizar o público a respeito de questões sociais, econômicas e políticas, ao fim e ao cabo, um cinema de resistência. É neste cenário maior que lemos Murilo Santos enquanto um cineasta engajado, tendo em vista que:

Suas produções fílmicas têm um caráter engajado voltado para propostas de conscientização das desigualdades sociais vividas no estado, em virtudes de questões econômicas, sociais e políticas que se desdobram em situações críticas e de extremo descaso com os diversos grupos sociais, com destaque especial para os envolvidos em conflitos no



tocante à expropriação dos seus territórios, seja em espaço rural ou urbano, dentre outras problemáticas que passam a ser refletidas através da linguagem fílmica (Frazão, 2020, p. 107)

Portanto, as produções de Murilo Santos, como será melhor analisado na seção oportuna, são seminais para entender o contexto agrário maranhense, não apenas por seu engajamento e o teor de resistência, mas também pelo fato de o diretor apresentar uma inserção histórica nas discussões do mundo rural maranhense e pelo envolvimento em movimentos sociais que lutam/lutaram pela democratização do acesso a terras.

Imagens do mundo rural: pesquisas e ensino

As pesquisas, materializadas na forma de monografias, de Pamella Ferreira Paiva (2023), Lucas Victor Quaresma Barbosa (2024), Pâmela Safira de Brito Cantuário (2025), Welliton Fernando Pereira Soares (2024) e Jaciara Leite (2020) integram um conjunto de investigações amplo e diversificado de estudos, fruto do projeto universal da professora Marcia Milena Galdez Ferrei-

ra. As pesquisas adotam as obras cinematográficas de Murilo Santos como fonte/objeto de investigação e para a compreensão das dinâmicas agrárias contemporâneas do Maranhão.

Ainda que boa parte das pesquisas enfoquem produções cinematográficas distintas, os estudos dialogam entre si para além da escolha de filmes produzidos por Murilo Santos. Assim, elas compreendem o cinema documental do cineasta como um campo profícuo de produção de sentidos históricos, de memória social e, especialmente, a forte potencialidade dos filmes de Murilo Santos enquanto recurso pedagógico no ensino de História.

No campo em franco processo de expansão, a saber, do Cinema/História/Ensino, a monografia de Pamela Ferreira Paiva, intitulada *Bandeiras Verdes: horizontes de expectativa, cinema e educação*, defendida em 2024 na UEMA, dedica-se à análise do documentário *Bandeiras Verdes* (1988), de Murilo Santos. Centrada na interpretação das representações construídas pelo diretor sobre a migração, organização, limpeza e defesa do novo território ocupado pela família de Domingos Bala e Dona Rosa, no vale do rio Caru, a pesquisadora propõe uma aná-

lise que parte da cultura visual e perpassa a dimensão do ensino. Nestes termos, a ela destaca que:

Optou-se pelo uso da fonte audiovisual, uma vez que ela oferece amplas possibilidades de estudo e reflexão. O cinema pode ser utilizado tanto como fonte para a pesquisa histórica quanto como objeto de análise. Portanto, analisamos a relação de Murilo Santos com o movimento cinematográfico do Maranhão e buscamos formas de utilizar o filme como recurso didático para o ensino de história na educação básica, abordando temas passíveis de serem explorados por meio do documentário (Paiva, 2024, p. 08)

Paiva (2024) examina esse processo a partir do conceito de *horizontes de expectativas*, elaborado pelo historiador Reinhart Koselleck, enquanto substrato para tecer as reflexões e análises das representações feitas por Murilo Santos sobre os personagens do filme. A escolha feita pela pesquisadora permite compreender a migração da família de Domingos Bala, fugindo da opressão e da violência imposta por fazendeiros e grileiros, como uma experiência histórica marcada por incertezas, expectativas e projetos de futuro.

Nesse percurso, Paiva (2024) destaca que o documentário de Murilo Santos ofere-

ce uma leitura potente para compreender as ondas migratórias em busca do *Eldorado maranhense*, muito comum nas décadas de 1970 e 1980 no Maranhão e que mobilizaram milhares de camponeses do estado. Dessa forma, ela destaca que o filme não apenas registrou esse movimento, mas o insere em uma temporalidade histórica marcada por conflitos fundiários e disputas por sobrevivência, características estruturais do campo maranhense.

Além disso, a densidade conceitual e teórica da autora se fortalece ao dialogar com os escritos de Cerri (2010), Hartog (2013) e Benjamin (2009), estabelecendo um profundo diálogo entre narrativa, imagem e regimes de historicidades. Dessa forma, Pamella Paiva (2024) justifica o emprego da produção de Murilo Santos tanto como fonte histórica quanto objeto de análise, destacando os potenciais usos do documentário como recurso didático no ensino de História e como fonte de estudo do contexto agrário maranhense nas décadas de 1970/1980.

Esse viés pedagógico também pode ser visto na pesquisa de Lucas Victor Quaresma Barbosa: *Em busca do Bem Viver: luta por território e resistência quilombola no Maranhão Contemporâneo no cinema de Murilo Santos*,



defendida em 2024 na UEMA. O estudo centra o olhar sobre o documentário *Em busca do Bem Viver* (2017), especialmente as representações construídas por Murilo Santos a respeito da luta dos quilombolas maranhenses.

Pari passu, Barbosa (2024) entende o filme como um agente de transformação social ao denunciar a violência e as mazelas sociais sofridas pelos quilombolas em defesa do território. Sendo assim, ele analisa o documentário como uma produção engajada que interpela o público e convida-o à reflexão e ação.

Do ponto de vista teórico, a pesquisa de Lucas Barbosa articula Cinema-História e pedagogia crítica, ao mobilizar Paulo Freire (2019) e Nichols (2016) como os principais aportes teóricos. Ao longo do texto, Barbosa (2024) reconhece que as produções de Murilo Santos são um lócus privilegiado para a difusão de saberes, assim como para construir reflexões potentes sobre o mundo rural maranhense, sobretudo dos sujeitos marginalizados, os quilombolas, de modo que:

A sala de aula pode ser, na perspectiva que propomos, local para que o documentário seja veiculado. O professor não precisa ser um militante; mas ora, precisamos lidar

criticamente com a história. E a história do nosso estado, como bem apontam diversos estudos, é a história das lutas e conflitos agrários. (Barbosa, 2024, p. 110)

Além disso, o pesquisador também destaca que o documentário em questão pode ser lido como um espaço de diálogo com os saberes produzidos pelos movimentos sociais quilombolas, representados na tela de Murilo Santos. A monografia de Barbosa recorre à decupagem como meio para analisar as imagens e os sentidos construídos na obra fílmica. Tal abordagem permite compreender como o diretor tece a visualidade das representações sobre a luta dos quilombolas maranhenses, especialmente no que diz respeito ao acesso, uso e permanência na terra, o que reforça, a partir do trabalho de Lucas Barbosa, a dimensão política e estética do documentário de Murilo Santos.

Essa articulação entre História, Cinema, ensino e conflito territorial também está presente na pesquisa de Pâmela Safra de Brito Cantuário intitulada *Território quilombola na terra e no ensino de História: a cinematografia maranhense na compreensão de luta pelo território e identidade quilombola frente ao avanço do Centro de Lançamento de Alcântara (CLA)*. O estudo analisa o movimento de resistência

das comunidades quilombolas de Alcântara diante da instalação do Centro de Lançamento de Alcântara (CLA), durante os anos de Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil.

Para isso, Cantuário (2025) emprega o documentário *Terras de quilombo* (2005) como eixo central de análise, à medida que estabelece um diálogo com os escritos de Alfredo Wagner Berno de Almeida (2011) sobre quilombolas, assim como autores fundamentais da relação entre História e Cinema, Rodrigo de Almeida Ferreira (2015) e Marcos Napolitano (2022).

Além da análise historiográfica, Pâmela Cantuário (2025) propõe uma mediação didática concreta, disponibilizando ao professor um percurso metodológico para o uso do documentário de Murilo Santos em sala de aula. A pesquisadora entende que deve haver uma análise minuciosa da obra fílmica, apresentação do contexto histórico representado e o de produção do filme, assim como proceder a uma interpretação das imagens construídas pelo cineasta, tendo em vista que:

O filme deve ser minuciosamente analisado, uma vez que cada obra cinematográfica é permeada por uma intencionalidade que se revela tanto na seleção dos recortes a serem

mantidos quanto nos elementos incorporados na filmagem, um ponto destacado por Marc Ferro (1995), que ressalta a importância da análise cuidadosa devido à diversidade de procedimentos cinematográficos empregados (Cantuário, 2025, p. 71)

Dessa forma, fica evidente que Cantuário (2025) parte do percurso teórico-metodológico de Ferro (1995), ao reconhecer que toda produção cinematográfica é carregada de intencionalidades, visíveis tanto nos recortes narrativos, procedimentos de montagens, quanto no período de sua produção e recepção pelo público. Assim, implica em proceder a um estudo que parta das imagens como elemento nodal para inferir as intencionalidades da produção. O professor em sala de aula não pode se furtar de desenvolver, junto aos alunos, essa reeducação do olhar direcionada às imagens das obras cinematográficas.

Ao conceber o documentário de Murilo Santos como um recurso pedagógico, a autora insere a sua pesquisa, assim como as discussões engendradas, no contexto maior de alinhamento aos dispositivos legais da Lei nº 10.636/2003 e da Lei nº 13.004/2014. Pâmela Cantuário (2025) aponta o cinema como um recurso fundamental para a construção de uma educação



decolonial, antirracista e comprometida com a valorização da História e da Cultura afrodescendente.

Por fim, a pesquisa de Welliton Fernando Pereira Soares, *História, cinema e questão agrária: o conflito do povoado Aldeia (1985-1988) à luz do documentário Em Busca do Bem viver e sua aplicação em sala de aula*, defendida em 2024 na UEMA. O pesquisador adota como objeto e fonte o documentário *Em Busca do Viver* (2017), como eixo central de análise, buscando compreender as diversas formas de violência e desencontro de temporalidades que atravessaram o conflito de terras do Povoado Aldeia (1985-1988), tal como representado na obra de Murilo Santos.

Para além do emprego do documentário, Welliton Soares (2024) insere a análise de dados de disputas por terra registrados no Maranhão no recorte histórico em questão e catalogados pela Comissão Pastoral da Terra (CPT). Além disso, adota reportagens de notícias veiculadas na época pelos principais periódicos maranhenses para subsidiar as análises do *modus operandi* do patronato rural à época. Em diálogo direto com a História Pública, Cinema e Ensino de História, a pesquisa compreende o documentário para além de uma fonte de estudo, mas como lin-

guagem pedagógica e dispositivo de mediação didática.

Tal como formulado pela pesquisa de Pâmela Cantuário, o estudo de Soares (2024) disponibiliza um guia de análise fílmica, em que são apresentados roteiros de investigações, os quais podem ser empregados em sala de aula, fortalecendo práticas pedagógicas de inserção do cinema no ensino de História. Assim, como bem assinalado pelo autor, a proposta visa a “promover uma reeducação do olhar, mediante a possibilidade de interpretação e discussão das representações contidas nas obras fílmicas.” (Soares, 2024, p. 82), reforçando o papel do audiovisual na construção da consciência histórica.

Em conjunto, essas pesquisas destacam que a obra cinematográfica de Murilo Santos pode ser lida como um arquivo visual da luta pela terra no Maranhão, de modo que se entrelaçam memórias, identidades, território e resistência. Nesse ínterim, os estudos ao articular análise histórica, leitura fílmica e proposições pedagógicas, demonstram que o cinema pode operar como fonte, objeto e ferramenta didática, pavimentando o potencial do cinema de ampliar e aprofundar a circulação do conhecimento histórico na educação básica.



À guisa das considerações finais

Procuramos sinalizar que o projeto universal de pesquisa aqui apresentado, ao adotar a cinematografia de Murilo Santos como fonte, objeto e instrumento de mediação didática, buscou, preliminarmente mapear e discutir as suas inserções institucionais e seus compromissos ético-políticos. Sob essa perspectiva, buscamos destacar que a produção cinematográfica de Murilo Santos não se limita ao registro estético da realidade, mas constitui-se enquanto prática engajada, a qual perpassa por disputas de memória, territorialidade e identidade.

Nesse sentido, o projeto foi para além de uma análise de filmes, mas operou enquanto contributo para ampliação de um campo de investigação que reconhece o audiovisual como linguagem histórica e como arquivo visual das lutas agrárias no Maranhão. No decorrer das investigações, os cinco bolsistas participantes demonstraram que as obras fílmicas de Murilo Santos operam como lócus privilegiado para compreender migrações, terra, trabalho e experiências quilombolas, indígenas, ribeirinhas etc. em conflito direto com megaprojetos de desenvolvimentos, fazendeiros e grileiros pelo acesso à terra.

Por fim, entendemos que o projeto universal aqui apresentado contribuiu para o avanço das discussões no campo de Cinema-História-Ensino. Desta maneira, ao evidenciar os corpos subalternos (Kilomba, 2009), o cinema opera como ferramenta de conscientização e mediação didática, bem como as pesquisas reafirmam a centralidade da História enquanto prática crítica, socialmente situada e, especialmente, enquanto agente da História.

Referências

Audiovisual

- SANTOS, Murilo. **Bandeiras Verdes**. 1988. Direção: Murilo Santos.
- SANTOS, Murilo. **Em Busca do Bem Viver**. 2017. Direção: Murilo Santos.
- SANTOS, Murilo. **Quem Matou Elias Zi?**. 1982. Direção: Murilo Santos.
- SANTOS, Murilo. **Terras de Quilombo: Uma dívida histórica**. 2005. Direção: Murilo Santos.
- SANTOS, Murilo. **Fronteiras de imagem**. 2009. Direção: Murilo Santos.

Fonte oral

SANTOS, Murilo. Entrevista realizada por Welliton Fernando Pereira Soares em São Luís, nov. 2023.

Bibliografia

ABUD, Katia Maria. A construção de uma didática da História: algumas ideias sobre a utilização de filmes no ensino. **História**. São Paulo, v.22, n. 1, p.183-193, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2. ed. São Paulo: Editora UFMG, 2009.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de história**: fundamentos e métodos. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARBOSA, Lucas Victor Quaresma. **Em busca do bem viver**: luta por território e resistência quilombola no maranhão contemporâneo no cinema de Murilo Santos. 2024, 120 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2024.

CHARTIER, Roger. O mundo como representações. **Revista Estudos Avançados**. Rio de Janeiro: CPDO/FGV, 1991, v.5, n. 11, p.173-191.

CERRI, Luis Fernando. **Ensino de história e consciência histórica**: implicações

didáticas de uma discussão contemporânea. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

CANTUÁRIO, Pâmela Safira de Brito.

Terras de quilombo na tela e no ensino de história: a cinematografia maranhense na compreensão de luta pelo território e identidade Quilombola frente ao avanço do centro de lançamento de Alcântara (CLA). 2025, 80 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2025.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199- 215.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Luz, Câmera e História**: práticas de ensino com o cinema. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FEITOSA, Antônio Cordeiro. Memória em movimento: reflexões sobre o uso do audiovisual em expedições no Maranhão.

Mídia e cotidiano, [s. l.], v. 12, n. 3, p. 312-328, dez. 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FRAZÃO, Jaciara Leite. **História e memória da questão agrária no**



maranhão. 2020. 147f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2020.

FONSECA, Selva Guimarães. **Didática e prática de ensino da história:** Experiências, reflexões e aprendizados. São Paulo: Papirus, 2003.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade:** presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2013.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto (Org.) **Cinematógrafo:** um olhar sobre a história. Salvador: Edufba, 2009, p. 99- 133.

NOVOA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto (Org.) **Cinematógrafo:** um olhar sobre a história. Salvador: Edufba, 2009, p. 133-147.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões e Debates**, Curitiba, v. 70, n. 1, p. 12- 44, jan./jun. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução Mônica Saddy

Martins. 6ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2016.

PAIVA, Pamella Ferreira. **Bandeiras Verdes** : horizonte de expectativa, cinema e educação. 2023, 82 f. Monografia (Graduação em História)- Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2023.

SOARES, Welliton Fernando Pereira Soares. **História, cinema e questão agrária:** O conflito do povoado Aldeia (1985- 1988) à luz do documentário Em Busca do Bem Viver e sua aplicação em sala de aula. 2024, 88 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2024.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetórias de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

KILOMBA, Gradda. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Copogó, 2019.



1

**CINEDUCA EM MOVIMENTO:
ETAPAS DE IMPLANTAÇÃO,
FORMAÇÃO E CIRCULAÇÃO
DO AUDIOVISUAL (2024–2025)**

Alexandre Bruno Gouveia COSTA

CinEduca em movimento: etapas de implantação, formação e circulação do audiovisual (2024–2025)

Alexandre Bruno Gouveia COSTA¹

Introdução

O projeto CinEduca responde tanto a uma trajetória histórica da universidade, marcada pela presença de egressos que atuam como produtores, diretores e roteiristas, quanto a um percurso formativo docente que reconhece no cineclubismo um espaço decisivo de iniciação crítica e sensível ao cinema. Antes de se consolidar como prática profissional, a experiência cineclubista constituiu-se como fundamento de formação, orientando modos de ver, discutir e pensar o audiovisual.

Nesse contexto, o CinEduca nasce para atender a uma demanda latente no campo

da Comunicação, especialmente entre os discentes, por espaços sistemáticos de reflexão estética, debate teórico e experimentação criativa. Observava-se, no cotidiano acadêmico, um interesse recorrente pelo audiovisual que, muitas vezes, não encontrava um ambiente estruturado para se desenvolver de modo contínuo e coletivo. O cineclub, portanto, apresenta-se como estratégia pedagógica e cultural capaz de articular fruição, análise e produção, promovendo não apenas o acesso a obras cinematográficas, mas a construção de repertório crítico e o estímulo à realização autoral. Iniciamos no primeiro semestre com oito alunos e, atualmente, contamos com 10 alunos do curso de jornalismo da Universidade Ceuma.

Ao assumir o cineclubismo como eixo metodológico, o projeto reconhece o cinema como linguagem formadora, dispositivo de encontro e campo de experimentação. A proposta não se restringe à exibição de filmes, mas compreende o cineclub como espaço de pensamento compartilhado, no qual o ato de assistir se desdobra em discussão, escrita crítica e impulso criativo. O CinEduca estrutura-se metodologicamente como um projeto em etapas, pensado para responder de modo progressivo à demanda por formação, experimen-

¹ Professor do curso de Jornalismo e publicidade da Universidade Ceuma; Coordenador do projeto de extensão CinEduca. Doutorando pelo PPGCom da UFMG; mestre pelo PPGCult, da UFMA; Jornalista pela UFMA. E-mail: alexandre.brunogouveia@gmail.com.



tação e circulação do audiovisual no âmbito dos cursos de Comunicação da Universidade Ceuma. Desde seu início, no segundo semestre de 2024, o cineclube foi concebido não como ação pontual, mas como processo contínuo de articulação entre sensibilização estética, formação técnica e produção cultural.

Atividades Realizadas

Na primeira etapa, o foco concentrou-se na mobilização interna. O projeto foi apresentado aos discentes, buscando identificar interesses, reunir participantes e criar um núcleo inicial comprometido com a proposta cineclubista. Esse momento foi decisivo para preparar os estudantes tanto do ponto de vista crítico quanto organizacional, estabelecendo rotinas de exibição, debate e registro das atividades. Ainda dentro dessa fase inicial, o projeto passou a construir uma rede de interlocução ao convidar docentes, pesquisadores e realizadores para participações pontuais em mostras e sessões comentadas, ampliando o repertório e fortalecendo a dimensão colaborativa do cineclube.

A segunda etapa deslocou o eixo para a formação prática. Foram planejadas e realizadas oficinas voltadas à escrita de roteiro, pro-

dução audiovisual e direção, proporcionando aos participantes experiências concretas de criação. Essa fase representou uma passagem do lugar do espectador crítico para o lugar do realizador em processo, fortalecendo a autonomia criativa dos estudantes e promovendo a integração entre teoria e prática.

Na terceira etapa, o projeto alcançou sua culminância com a realização do primeiro festival interno de audiovisual, concebido como espaço de visibilidade para as produções desenvolvidas ao longo do percurso formativo. Mais do que um evento isolado, o festival foi pensado como mecanismo de consolidação de um circuito de exibição e de renovação contínua do projeto, incentivando o ingresso de novos participantes, a ampliação de parcerias e o fortalecimento das práticas de formação.

Essa organização em etapas revela uma compreensão metodológica baseada na ideia de ciclo formativo, em que apresentação, renovação de integrantes, aprofundamento técnico e circulação das obras se retroalimentam. O tripé capacitação, formação e distribuição orienta o projeto como um todo, permitindo que o cineclube funcione simultaneamente como espaço pedagógico, laboratório criativo e plataforma de difusão



cultural. Dessa maneira, o CinEduca afirma-se como ação extensionista capaz de sustentar, ao longo do tempo, um ecossistema de aprendizagem e produção audiovisual dentro e fora da universidade.

Entendendo a extensão como prática que ultrapassa os limites institucionais, o CinEduca buscou, desde o início, estabelecer diálogos externos estratégicos. Nesse sentido, foi aberto um canal importante de interlocução com a Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Maranhão, especialmente por meio dos gestores do departamento de assuntos culturais e da equipe responsável pelo Festival Guarnicê de Cinema. Essa aproximação gerou um desdobramento imediato e concreto: ainda no primeiro semestre de atividades, foi possível realizar uma mostra interna com obras exibidas e premiadas no festival. A curadoria, conduzida pela equipe do CinEduca, resultou em uma manhã de exibição e debate no auditório da universidade, reunindo mais de 150 participantes em um encontro marcado pela troca crítica e pela ampliação do repertório audiovisual dos presentes. Essa ação não apenas fortaleceu o projeto internamente, mas também posicionou o cineclube como espaço legítimo de circulação cultural.

Outro eixo fundamental de parceria consolidou-se com o CineSesc, cujos gestores culturais contribuíram desde o início com apoio institucional e articulações estratégicas. Esse diálogo ampliou as possibilidades de intercâmbio e fortaleceu a dimensão pública do projeto, permitindo vislumbrar futuras colaborações em mostras, oficinas e circulação de obras.

Destaca-se também a aproximação com a coordenação do curso de audiovisual do Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA), especialmente por meio da Escola de Cinema do Maranhão. Essa parceria revelou-se fundamental no campo formativo, pois diversos profissionais convidados para ministrar oficinas no CinEduca possuem vínculos com a Escola de Cinema, contribuindo diretamente para a qualificação técnica e estética das atividades desenvolvidas. O diálogo com o IEMA reforça o caráter colaborativo e interinstitucional do projeto, ampliando seu alcance pedagógico.

No CinEduca, as estratégias de abordagem do cinema nascem de uma organização metodológica que articula planejamento semestral, formação contínua e experimentação crítica, sempre em diálogo com o calen-

dário acadêmico da Universidade Ceuma. Cada semestre é iniciado com a definição de uma programação que integra reuniões internas de preparação e formação e atividades externas, como exposições abertas, oficinas e mostras. Esse planejamento antecipado permite que o grupo construa um ritmo de trabalho que combina reflexão, produção e circulação cultural.

No interior das atividades internas, dois movimentos estruturam o funcionamento do cineclube. O primeiro corresponde às reuniões administrativas, voltadas à organização das ações em curso. Nessas ocasiões, os estudantes se distribuem em equipes responsáveis por curadoria, comunicação digital e produção de conteúdo, o que favorece a autonomia coletiva e o aprendizado de competências organizacionais. Essas reuniões são espaços de avaliação contínua, definição de agendas, articulação de parcerias e acompanhamento das atividades previstas, garantindo a sustentabilidade do projeto ao longo do semestre.

O segundo movimento refere-se às reuniões de preparação e formação, que constituem o núcleo pedagógico do CinEduca. Semanalmente, o grupo realiza discussões a partir de pares de filmes e, em alguns mo-

mentos, de séries audiovisuais. A seleção das obras ocorre por votação interna, e os encontros seguintes são dedicados à análise compartilhada dessas produções. O diferencial dessa abordagem está na mobilização de leituras que extrapolam o campo estrito do cinema. Dependendo das temáticas abordadas pelas obras, são incorporadas referências provenientes da sociologia, da historiografia, da antropologia e dos estudos culturais, permitindo que o debate se expanda para questões de gênero, raça, geopolítica e memória social. Essa transversalidade tem produzido efeitos formativos significativos, ampliando o repertório crítico dos participantes e promovendo conexões entre linguagem audiovisual e realidade social.

O que singulariza esse processo formativo é a adoção de uma perspectiva que privilegia a experiência sensível do encontro com as imagens. Inspirado por reflexões teóricas que defendem o cinema como experiência relacional, o grupo tem buscado deslocar a análise do lugar da interpretação objetiva para uma postura de escuta e abertura. Em vez de falar sobre o filme como objeto fechado, o CinEduca propõe falar com o filme, reconhecendo-o como presença viva, capaz de produzir novos sentidos a



cada exibição. Essa postura implica uma mudança epistemológica importante, na qual o cinema deixa de ser tratado como material a ser decifrado e passa a ser compreendido como acontecimento que interpela, provoca e transforma quem o assiste.

Ao sustentar essa chave metodológica, o CinEduca constrói um espaço de formação que valoriza o cinema como experiência compartilhada e como campo de pensamento em movimento. Assistir torna-se, assim, um ato de correspondência com as imagens, um exercício de abertura ao inesperado, que reforça o papel do cineclubes como ambiente de aprendizagem sensível, crítica e coletiva.

Após a consolidação das rotinas internas, o CinEduca direciona sua energia para as atividades externas, compreendidas como desdobramentos naturais do processo formativo e como momento de encontro com a comunidade. Essas ações são planejadas a partir das reuniões administrativas e se concentram, principalmente, em exibições de filmes, debates abertos e atividades formativas, como cursos e oficinas. Há ainda a intenção de, ao final de cada ano letivo, organizar pequenas mostras que funcionem como síntese das experiências

acumuladas, promovendo a circulação das discussões e das produções desenvolvidas ao longo do percurso.

No que se refere às exibições, a curadoria é pensada como estratégia pedagógica e política. Ela não se limita à escolha de obras, mas busca construir um percurso reflexivo que dialogue com o calendário social e cultural. Datas simbólicas como o Dia das Crianças, o Dia do Meio Ambiente, o Dia da Consciência Indígena, o Dia da Consciência Negra e debates relacionados a gênero e diversidade funcionam como eixos orientadores para a seleção de filmes, permitindo que o cinema atue como mediador de questões contemporâneas e como espaço de escuta coletiva. Essa abordagem amplia o alcance das sessões e reforça o compromisso do projeto com a formação cidadã e crítica.

Ao mesmo tempo, há uma escolha consciente de privilegiar o cinema brasileiro como campo prioritário de investigação e fruição. Essa decisão parte do reconhecimento da potência estética, política e cultural da produção nacional, além da necessidade de valorizar narrativas que dialoguem diretamente com as realidades sociais do país. Ao dar centralidade ao cinema brasileiro, o CinEduca contribui para a ampliação



do repertório dos participantes e para o fortalecimento de uma consciência crítica sobre a produção audiovisual local e regional.

As atividades formativas que acompanham as exposições buscam aprofundar esse processo. Oficinas e cursos são organizados de modo a integrar reflexão e prática, oferecendo aos participantes ferramentas técnicas e conceituais que possibilitem a criação autoral. Essas ações reforçam o caráter extensionista do projeto, pois ampliam o acesso ao conhecimento e promovem o intercâmbio entre universidade e comunidade.

Assim, as atividades externas do CinEduca configuram-se como espaço de circulação de ideias, experiências e afetos, no qual o cinema funciona como linguagem de mediação cultural e instrumento de formação coletiva. Ao articular exposição, debate e capacitação, o projeto consolida um circuito que reafirma o papel do cineclube como ambiente de aprendizagem contínua, sensível e socialmente comprometida.

Como dimensão estruturante da proposta extensionista do CinEduca, as ações formativas voltadas à comunidade interna e externa assumem papel central na democratização do acesso ao conhecimento audiovisual. Para além das exposições e debates,

o projeto tem buscado oferecer atividades educacionais que ampliem repertórios, qualifiquem o olhar crítico e estimulem práticas criativas, reforçando o compromisso da extensão universitária com a circulação social do saber.

Uma das primeiras ações formativas realizadas foi fruto da parceria com o CineSesc, por meio de um dos seus gestores culturais, Davi Coelho. O workshop de introdução à linguagem cinematográfica, realizado ao longo de duas tardes, reuniu mais de trinta e cinco participantes, entre estudantes de Jornalismo, Publicidade e Propaganda, discentes de outros cursos e interessados externos. A atividade proporcionou uma base conceitual sobre os elementos da linguagem audiovisual, contribuindo para o desenvolvimento de uma escuta estética mais atenta e consciente.

Na sequência, o projeto promoveu uma oficina dedicada ao roteiro para cinema, conduzida pela roteirista Laísa Couto, reconhecida como um dos talentos emergentes do audiovisual contemporâneo. Também realizada em dois encontros, a atividade manteve a expressiva adesão de público, reafirmando o interesse coletivo por espaços de aprendizado voltados à criação narrativa.



No planejamento das próximas etapas, o projeto já confirmou a realização de um workshop sobre curadoria audiovisual com Amanda Drummond, além da previsão de novas mostras e oficinas voltadas à direção, direção de fotografia e análise crítica. Essas ações projetadas para o próximo ciclo reforçam o caráter contínuo da proposta extensionista, que entende a formação audiovisual como processo permanente de atualização e troca.

Como resultado de três semestres contínuos de atividades formativas, exposições, debates e ações de capacitação, o CinEduca alcançou, ao final de 2025, um marco decisivo em sua trajetória extensionista: a realização de sua primeira mostra audiovisual, intitulada **Mostra Cartografias do Sensível**. O evento representou não apenas a culminância de um ciclo de aprendizagem, mas também a consolidação de um circuito de produção e circulação cultural articulado entre ensino, pesquisa e extensão nos cursos de Comunicação da Universidade Ceuma.

A mostra foi inaugurada com a exibição de quatro documentários produzidos por estudantes da disciplina de Documentário do curso de Jornalismo, resultado das experiências pedagógicas desenvolvidas ao longo do projeto. As obras — *Ugu, o Som do Resiliente*;

ZM: o Fantasma da Boemia; Gil, o Guardião do Cemitério e *O Corre que nos Sustenta* — evidenciaram uma abordagem sensível às narrativas locais, articulando memória, identidade e pertencimento, além de demonstrar o amadurecimento técnico e autoral dos estudantes em diálogo com o contexto sociocultural de São Luís.

A programação também incluiu dois projetos interdisciplinares do curso de Jornalismo. O primeiro, *Vozes da Cultura*, criado por alunos do terceiro período, consistiu em uma plataforma digital voltada ao registro de práticas culturais da cidade, mobilizando narrativas subjetivas que valorizam memória e afeto. O segundo, *Olhares Fotográficos: retratos da crise e da resistência ambiental*, desenvolvido por estudantes do segundo período, resultou na produção do primeiro fotolivro digital do curso, reunindo ensaios visuais organizados em eixos temáticos que articulam estética e consciência ambiental sobre a cidade.

A concepção da Mostra Cartografias do Sensível partiu da ideia de cartografia como método de registro das múltiplas textualidades midiáticas — cinema, fotografia e áudio — capazes de produzir conhecimento sensível sobre a cidade. Ao adotar essa perspecti-



va, o CinEduca reafirmou seu compromisso com a experimentação estética e com a valorização das narrativas locais, compreendendo o audiovisual como forma de investigação e expressão cultural.

A realização do evento contou com o apoio fundamental do CineSesc, por meio de um dos gestores culturais: Fábio Azevedo, cuja parceria viabilizou a exibição das obras em sua sala de cinema. A colaboração com a equipe de gestão cultural do espaço foi decisiva para o sucesso da mostra, que reuniu público expressivo e ocupou integralmente o auditório durante a manhã de exibição e debates. A recepção calorosa do público evidenciou o impacto do projeto e reforçou a importância de parcerias institucionais na ampliação do alcance cultural das ações extensionistas. O evento reafirmou o papel do cineclube como espaço de formação crítica e sensível, ao mesmo tempo em que fortaleceu o vínculo entre universidade e comunidade, apontando para a continuidade e expansão das atividades nos ciclos seguintes.

Um dos princípios estruturantes do CinEduca é a compreensão de que a extensão universitária não se realiza de forma dissociada do ensino e da pesquisa. Ao contrário,

ela se constitui precisamente na intersecção entre esses campos, ativando-os de modo simultâneo e complementar. Nesse sentido, o projeto entende que toda ação extensionista só alcança profundidade quando sustentada por processos formativos e investigativos consistentes. A extensão, portanto, não é etapa posterior ou aplicação prática do conhecimento, mas espaço vivo em que ensino e pesquisa se atualizam em diálogo com a comunidade.

Essa perspectiva orienta diretamente as atividades formativas do cineclube, que se estruturam a partir de leituras, debates e produções críticas desenvolvidas pelos estudantes. O ensino aparece como fundamento dessas práticas, pois é a partir dele que se constroem repertórios teóricos, metodológicos e sensíveis necessários à mediação cultural. Ao mesmo tempo, a pesquisa se integra ao processo como modo de aprofundamento e sistematização do conhecimento produzido coletivamente. Assim, cada sessão, cada oficina e cada debate tornam-se também oportunidades de investigação, reflexão e produção acadêmica.

Em consonância com essa proposta, o CinEduca desenvolveu um espaço de difusão vinculado aos laboratórios do curso



de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Ceuma, no âmbito da plataforma institucional Comunicar. O site do projeto², integrado a essa estrutura, funciona como repositório e vitrine das atividades realizadas, reunindo registros das ações e produções intelectuais desenvolvidas pelos participantes. Entre os espaços disponíveis, destacam-se as seções dedicadas às resenhas críticas, elaboradas semanalmente a partir das discussões internas do cineclube, e a publicação de artigos científicos produzidos por estudantes, seja no contexto de Trabalhos de Conclusão de Curso, seja em eventos acadêmicos. Essas produções evidenciam como as práticas extensionistas do projeto reverberam diretamente na formação investigativa dos discentes.

Além da plataforma institucional, o CinEduca mantém presença ativa nas redes sociais por meio de um perfil³ dedicado à divulgação e produção de conteúdo. Nesse ambiente, o projeto não se limita à promoção de eventos, mas também compartilha referências do audiovisual, provoca debates temáticos e apresenta curiosidades e refle-

xões que ampliam o acesso ao conhecimento cinematográfico. Essa estratégia reforça o compromisso com a circulação pública do saber e com a democratização das discussões sobre cinema.

Ao integrar ensino, pesquisa e extensão em suas práticas cotidianas, o CinEduca consolida-se como espaço formativo que ultrapassa a lógica da exibição cultural e se afirma como ambiente de produção de conhecimento. O projeto demonstra que o cinema pode funcionar simultaneamente como objeto de estudo, linguagem de expressão e dispositivo de investigação, fortalecendo o papel da universidade como agente ativo na construção de saberes socialmente compartilhados.

O encerramento de 2025 marcou um momento de consolidação simbólica e institucional para o CinEduca. Além da realização da Mostra Cartografias do Sensível e do amadurecimento das práticas formativas ao longo de três semestres, o projeto recebeu o Selo ODS Educação, concedido pelo Instituto Selo Social, reconhecimento que valida seu percurso inicial e reafirma o compromisso com a formação crítica, a democratização cultural e o audiovisual como instrumento de cidadania.

2 Site do CinEduca: <https://comunicar.ceuma.br/cineduca/>

3 Perfil no Instagram: <https://www.instagram.com/cineducama/>



Vinculada aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas, especialmente ao ODS 4, a certificação reconhece o impacto social mensurável das ações do projeto. Mais do que um ponto de chegada, o selo funciona como impulso para a continuidade das atividades, reforçando a integração entre ensino, pesquisa e extensão e destacando o cinema como linguagem capaz de mobilizar reflexão, inclusão e transformação social.

Assim, o reconhecimento obtido em 2025 marca a primeira etapa de uma trajetória que busca consolidar uma rede integrada de produção audiovisual no Maranhão, fortalecendo o diálogo entre instituições, agentes culturais e comunidade. O projeto demonstra que o cineclube, quando sustentado por práticas pedagógicas e investigativas, pode se tornar espaço privilegiado de educação democrática, promovendo o audiovisual como ferramenta de inclusão e construção coletiva de sentidos.

Ao longo de um ano e meio de trajetória, o CinEduca consolidou-se como experiência que ultrapassa a dimensão pontual de um projeto de extensão para se afirmar como articulador de uma rede em formação no campo do audiovisual maranhense.

A realização de mostras, oficinas, produções estudantis, parcerias institucionais e o reconhecimento por meio do Selo ODS evidenciam um movimento contínuo de construção coletiva, no qual o cineclube se torna espaço de convergência entre agentes culturais, educacionais e comunitários. Essa trajetória reafirma que todo cineclube, para se sustentar no tempo, precisa operar em rede, estabelecendo conexões que ampliem seu alcance e fortaleçam sua base formativa.

As parcerias construídas ao longo do percurso evidenciam que o fortalecimento do audiovisual depende da articulação entre diferentes agentes. O diálogo com instituições culturais, centros de formação técnica e universidades públicas demonstra que a produção e a circulação cultural se tornam mais potentes quando sustentadas por vínculos institucionais e trocas contínuas, como nas colaborações com o Sesc, o IEMA e setores culturais da Universidade Federal do Maranhão.

Nesse contexto, a atuação do coordenador como pesquisador em cinema reforça a necessidade de formalização acadêmica dessa rede, por meio de centros de pesquisa e agências de fomento. Reconhecer o audiovisual como campo legítimo de investigação



contribui para garantir continuidade e sustentabilidade às iniciativas, impulsionando um novo momento para o cenário maranhense, baseado no diálogo entre experiências locais e intercâmbios externos construídos de forma horizontal.

Considerações finais

Ao longo de um ano e meio de trajetória, o CinEduca consolidou-se como experiência que ultrapassa a dimensão pontual de um projeto de extensão para se afirmar como articulador de uma rede em formação no campo do audiovisual maranhense. A realização de mostras, oficinas, produções estudantis, parcerias institucionais e o reconhecimento por meio do Selo ODS evidenciam um movimento contínuo de construção coletiva, no qual o cineclube se torna espaço de convergência entre agentes culturais, educacionais e comunitários.

A formalização de uma rede integrada de ensino, pesquisa e extensão no campo do audiovisual representa, portanto, um gesto político e cultural. Trata-se de afirmar que o cinema produzido no Maranhão deve caminhar junto com seus realizadores, instituições e comunidades, criando um ecossistema sus-

tentável de criação, circulação e reflexão crítica. Ao fortalecer esses vínculos, o CinEduca contribui para a construção de um horizonte no qual o audiovisual deixa de ser prática isolada e passa a ocupar lugar central nas políticas culturais e educacionais do estado.

Esse percurso revela que a rede não é apenas estratégia de sobrevivência, mas condição de possibilidade para um audiovisual que se deseja plural, crítico e socialmente comprometido. Caminhar junto, reconhecer saberes locais e promover intercâmbios são passos fundamentais para que o cinema maranhense se consolide como campo de produção cultural capaz de dialogar com o mundo sem perder suas raízes.

Referências

- BALTAR, Mariana. Por uma análise sensível: corpo e sensorialidade como ponto de partida metodológico. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 33., 2024, Niterói. Anais [...]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/p/187202?lang=pt-br>.
- CINEDUCA. CineEduca – Projeto de extensão em audiovisual. Disponível em: <https://comunicar.ceuma.br/cineduca/>.



CINEDUCA. Perfil oficial no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/cineducama/>.

Costa, Lucilene Soares da; Oliveira, Keyla Andrea Santiago. *Cineclube UEMS – cinema e educação: uma experiência de extensão com projeção e discussão de filmes*. Revista Barbaquá de Extensão e Cultura, UEMS, Dourados-MS, v. 6, e8993, 2024.

Limeira, Míriam Silvestre. *O cineclube e a educação emancipatória*. Universitas Humanas, Brasília, v. 12, n. 1-2, p. 91-97, 2015.



MOSTRA GATO DIGITAL: RELATO DE EXPERIÊNCIAS

Patrícia AZAMBUJA



Mostra Gato Digital: relato de experiências

Patrícia AZAMBUJA¹

Introdução

O projeto Gato Digital - @mostragatodigital -, vinculado ao Núcleo de Pesquisa de Produção de Imagem - NUPPI/ UFMA - @coletivouppi -, articula um conjunto de experiências diversas do campo da imagem, pois orbita em torno de uma mostra de vídeos semestral e, a partir desta, oportuniza, no âmbito da extensão, diversas experiências com o audiovisual, entre elas: espaço de exibição de vídeos, promoção e cobertura de evento, produção de conteúdo para mídias diversas, material gráfico e editorial, bem como, ações de formação para os públicos interno e externo.

As diversas ações de extensão ligadas ao projeto Gato Digital - mostra audiovisual, promoção e memória - são codependentes e

afetadas diretamente pelo processo acadêmico, o que já demonstra a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão - quando o estudante é colocado como protagonista de sua formação técnica. A abrangência dos conteúdos apresentados nas aulas é desdobrada nas pesquisas e compartilhada com a comunidade acadêmica e a sociedade de forma plena, por meio das atividades promovidas. Sendo assim, por tratar-se de etapa centralizadora do projeto extensão, a Mostra de Vídeos Gato Digital distingue-se por seu caráter científico-cultural, na medida em que articula distintas atribuições teórico-práticas vinculadas às disciplinas e às estratégias técnicas necessárias aos profissionais. A Política Nacional de Extensão Universitária, proposta pelos Fóruns de Pró-Reitores das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileira (FORPROEX, 2012, p.11), justifica a extensão como “processo educativo, cultural e científico” responsável por prover o trânsito assegurado entre os saberes debatidos nos Centros Acadêmicos e sua *práxis* dialógica junto às comunidades nas quais este conhecimento tem origem e fim.

Posto isto, destaca-se como objetivo deste artigo explorar os procedimentos vinculados à ação de extensão Gato Digital,

¹ Doutora em Psicologia Social (Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ) e professora Associada do Curso Comunicação Audiovisual (Universidade Federal do Maranhão - UFMA). Email: patricia.azambuja@ufma.br



através da qual são articuladas questões epistêmicas e analíticas no âmbito da linguagem audiovisual, bem como, possibilidades metodológicas ligadas à pesquisa aplicada - isto é, o conhecimento originado em sala de aula, com suas práticas laboratoriais, proporcionam peças audiovisuais únicas e alimentam semestralmente os eventos de exibição e os circuitos de divulgação de conhecimento multidisciplinar.

Sobre este ponto, é importante deixar registrado que algumas dessas produções alcançam ampla audiência por meio de plataformas próprias de compartilhamento (redes sociais digitais e Youtube), ou mesmo, canais abertos de televisão, com destaque, ao programa *Janela do Aluno* - <https://www.youtube.com/hashtag/janeladoaluno>, produzido, transmitido pela TV UFMA e concebido pela profa. Cecília Leite, responsável por compartilhar o conjunto de informações relacionadas às produções e aos participantes da Mostra - entrevistas com diretores e exibição dos vídeos. Assim, a interdependência entre pesquisa, ensino e extensão, além de evidente, converte-se em base estrutural para o projeto em questão.

Questões epistemológicas e articulação da pesquisa com a extensão

Os núcleos de pesquisa vinculados aos Cursos de Comunicação Social da UFMA - NUPPI - @coletivonuppi, ObEEC - @obeec.ufma, ETC - @etc.ufma e suas parcerias -, impulsionados por trabalhos de pesquisa que envolvem, entre outros temas, os ligados à produção imagética, levantam reflexões fundamentais que se desdobram em resultados concretos, trabalhos apresentados em eventos científicos, publicações acadêmicas e/ou produtos midiáticos diversos.

Há no ato de relacionar *imagem*, *movimento* e *tempo* questões epistemológicas voltadas ao entendimento da linguagem imagética e suas implicações cognitivas ou sociais. Considerando-se, por exemplo, algumas proposições, em Hans Belting (2012), Norval Baitello (2014) e George Didi-Huberman (2010), argumenta-se em favor de questionar a imagem, “como ela se realiza e qual o papel que desempenha na cultura” (Belting, 2012, p.289). Assim pondera-se sobre como os processos comunicacionais e seus atravessamentos estético-políticos escrutinam

sintomas culturais ao navegar pelas dinâmicas presentes nas redes de relações que produzem e difundem imagens. Os conjuntos das ações que envolvem a sua construção e sua visibilidade, cada dia mais complexos em função dos mecanismos e das lógicas de compartilhamento existentes, estão inscritos numa cadeia de relações que evidenciam a importância de entendimento em torno dos aspectos materiais, técnicos, culturais, éticos, políticos e, sobretudo, atravessados pela emoção. Trabalhos importantes colocam em pauta a discussão sobre o poder complexo das emoções e sua capacidade de mobilização nas/pelas imagens contemporâneas. Baitello (2014, p.1) propõe as bases para uma “teoria da imagem midiática” que permita, a partir de um entrecruzamento de campos e sentidos, compreender que as imagens em seu papel mediador de sociabilidade são poderosas catalisadoras de energia e de ação. Portanto, também tem efeito político, quando, diante da constatação que as representações não são espelhos exatos da realidade, Didi-Huberman (2010) sugere a necessidade de interrogar os tons de certeza utilizados em muitos discursos com imagens, e questionar constantemente nossas próprias convicções.

Do âmbito cultural ao técnico, há de ser compreendido, também, o audiovisual

como herdeiro de práticas e tradições múltiplas, envolvido com interações inventivas que afloram da convergência entre diferentes mediações e equipes de trabalho. A fruição narrativa conecta-se às instâncias criativas, plásticas e operacionais, o que exige engajamento e afinidades entre múltiplos profissionais e técnicas, demandando sobretudo articulação de ideias, sentimentos, atmosferas e a dimensão física dos fenômenos envolvidos com a imagem. Além de revisão de literatura vinculada aos conceitos relativos ao campo epistemológico da imagem, os métodos de análise fílmica (Azambuja, 2025; 2024; 2023; Vanoye, Goliot-Lété, 1994) também favorecem o entendimento do audiovisual por seus aspectos técnicos ou como potência imaginativa, quando distinções e encontros entre materialidades expressivas definem rumos sensoriais às histórias contadas.

A Direção de Fotografia, ou Cinematografia - arte de desenhar (grego *graphein*) imagens em movimento (grego *kinema*) -, é uma função complexa, no sentido em que exige profissional capaz de aglutinar diferentes habilidades, bem como, integrar-se às diferentes técnicas desenvolvidas em um *set* de produção audiovisual. Para Blain Brown (2016) o cinema é um meio para contar



histórias visualmente, logo, distingue a cinematografia como sendo mais que apenas o registro fotográfico; de fato, como processo de conversão de ideias, diálogos, ações, sentimentos, atmosferas e todas as formas de comunicação não-verbal para o contexto de uma materialidade visual específica. A cinematografia, para o autor, resume o conjunto de métodos e técnicas usados para dar significado ao filme. Ainda assim, tais atributos não parecem exclusivos de uma linguagem especial, e sim do entendimento de um tipo de profissional que faz “mais do que colocar um rolo numa câmera e expor a imagem corretamente” (Mascelli, 2010, p.13), quando na prática precisa “estruturar a imagem com o mesmo cuidado que um escritor estrutura uma história ou um compositor estrutura uma música” (Block, 2010, p. XIV). De maneira evidente, trata-se de operação que se diferencia da fotografia *still* - fixa ou fotografia de cena -, pois está a serviço de uma obra como um todo - da concepção inicial à finalização -, e não apenas uma etapa de trabalho integrada à linha de produção, como no caso das fotografias feitas dos *sets* de filmagem, ou mesmo, a fotografia artística, que organiza um conjunto subjetivos de imagens.

Em parte, estes reverses sugerem divergências entre gramáticas visuais, restringindo campos de atuação profissional entre cinema, televisão e vídeo; entretanto, é consenso, inclusive para o fotógrafo Edgar Moura (1999, p. 209-210), que o diretor de fotografia “é quem lida com a luz e a câmera. Qualquer outra definição definirá outra profissão”. Neste caso, Alex Moletta (2009, p.87) sugere aos aspirantes: aqueles “que desejam fazer direção de fotografia em videoproduções precisam desejar ver o mundo através de uma lente, querer transmitir pensamentos, emoções, ideias e críticas por meio da imagem”. Com efeito, esta conexão entre as atribuições processuais e as ligadas à concepção exige mais da formação deste profissional, que precisa habilitar-se tanto para ver quanto para apresentar o mundo. A fotografia da imagem em movimento - conceito amplificado pela multiplicidade de técnicas contemporâneas, gramáticas audiovisuais, hibridização de mídias e linguagens, ou mesmo, tradições múltiplas, tanto teatrais quanto cinematográficas - precisa, de fato e como exigência comum, estimular percepções por meios de diferentes influências e subjetividades. Tanto a autonomia criativa no que concerne o conceito do filme quanto a sincronia

e o orquestramento no fazer coletivo são demandas do D.F. e encargos fundamentais em um *set* de filmagem. A integração quase transcendental entre cineasta e diretor de fotografia legitima tanto a construção de uma potência emocional para as imagens quanto a coautoria criativo-poética entre as partes, o que se propaga a outros profissionais, como, por exemplo, o montador. Andréa C. Scansani (d'Artemare, 2023, p.146), neste sentido, enfatiza a montagem não apenas como etapa de finalização, mas como elemento criativo envolvido com a concepção inicial e, por isso, para a pesquisadora, é o fotógrafo quem executa de fato a decupagem, quando concebe a ideia inaugural do filme. A relação entre estes dois campos técnicos, de acordo com a diretora de fotografia, “é fundamental para o desenvolvimento de um bom fotógrafo. Existem aprendizados próprios da sala de edição que apenas se você sentar e montar vai conseguir adquirir”.

Compreende-se, neste caso, que o principal desafio da Direção de Fotografia e suas possibilidades de autonomia criativa estão situadas na capacidade de conectar instâncias imaginativas, plásticas e operacionais, estabelecendo suas prerrogativas práticas em favor da fruição narrativa. O desafio está

na capacidade de “entrelaçamento entre as questões técnicas e formais e, a partir de então, compreender como as duas convergem para as resultantes artísticas na imagem cinematográfica, numa articulação fluida entre esses dois espaços conjuntos de trabalho” (Scansani, 2020, p.231). A dimensão poética parte dessa necessidade de incluir interconexões criativas entre as diferentes instâncias, tanto as materialidades óticas e físicas quanto o potencial sensível, sendo fundamental entender o filme como “uma experiência emocional” (Mascelli, 2010, p.227).

Não obstante, esta natureza emocional encontra-se circunscrita ao campo que investiga a extensão cultural da experiência visual e, não estando limitada apenas ao estudo de imagens, resguarda formas de percepção visual e práticas de ver. Hal Foster (1988), em *Vision and Visuality*, faz distinção entre visão e visualidade para explicar melhor a Cultura Visual. A visão seria a percepção visual em sua forma física e biológica, enquanto a visualidade representa uma percepção moldada por fatores sociais e históricos. Ou seja, não basta apenas enxergar e decodificar cores, formas e texturas, mas compreender os significados que as imagens geram e as sensações que elas nos provocam. Essa



experiência estabelece sobretudo a maneira como reagimos a determinadas imagens ou à inexistência delas. Para W.J.T. Mitchell (2006, p.9), Cultura Visual é uma disciplina emergente que explora a visualidade como instrumento fundamental de construção cultural. Ele destaca que “não é somente o fato de nós vermos do modo que vemos, por sermos animais sociais, mas também o de nossos arranjos sociais tomarem a forma que têm, por sermos animais que vêem”. Percebe-se, com isto, que a visualidade é uma parte dos estudos de Cultura Visual, como aponta Mitchell (2006, p.17-18), ao dizer que esta área se liga à nossa experiência visual do comum, é aquilo que vemos, mostramos, bem como, o que escondemos ou o que não vemos. Assim, passamos a reconhecer que as imagens às quais nós somos cotidianamente expostos não devem ser naturalizadas como únicas ou universais. O desconhecido não é destituído de identidade, ele apenas não está colocado como visualidade pelos processos midiáticos. Portanto, em um mundo cada vez mais imagético, é indispensável questionar quais narrativas são privilegiadas e quais são silenciadas; abrir-se pois à diversidade cultural implica não apenas aceitar o diferente, mas sobretudo questionar criticamente

as representações que conformam os modos de ver, consequentemente, os modos de ser.

Por fim, contextualiza-se o conhecimento científico, no âmbito de alguns processos comunicacionais aqui descritos, por seus atravessamentos metodológicos: da *pesquisa aplicada* - tipo focada na utilização dos resultados; e da *pesquisa-ação* - orientada pelos procedimentos. De acordo com Marconi e Lakatos (2002), a *pesquisa aplicada* tem como finalidade um determinado objetivo prático e contribuir com soluções de problemas encontrados na realidade social circunscrita. Para Gerhardt e Silveira (2009), esse tipo de pesquisa busca conhecimento para aplicação prática; logo, pode utilizar alguns dos procedimentos metodológicos já revistos até agora - bibliográfico, exploratório ou de análise -, em busca de percepções das matérias que caracterizam e dão à imagem seus múltiplos sentidos. Para então, propor produções imagéticas diversas no âmbito da *pesquisa-ação* (Thiollent, 1986), objetivando assim aproximar o movimento das informações coletadas, analisadas e organizadas conforme outros tantos procedimentos: experimental, participante ou pesquisa-ação. Para Gerhardt e Silveira (2009, p.36), a combinação de diferentes tipos de pesquisas

- seja quanto aos seus interesses ou procedimentos - possibilita a aproximação entre a realidade investigada e os processos em permanente movimento, buscando fornecer “subsídios para uma intervenção no real”. Logo, tem interesse de aplicação dos resultados por meio de novos conhecimentos, inovação tecnológica ou experimentação.

Ensino, atividades de sala de aula e extensão: operação dialógica entre múltiplas disciplinas

A diretriz de interdisciplinaridade/ interprofissionalidade justifica “alianças inter-setoriais, interorganizacionais e interprofissionais” (FORPROEX, 2012, p. 17) e busca contextualizar os projetos de comunicação a partir de realidades sociais complexas, dentro das quais exige-se combinar especialização multidisciplinar, efetivando vínculos entre consistência teórica e operacional. Já em sala de aula, o discente precisa ser protagonista e tutor da sua formação técnica, além de agente de transformação social, ao ter clareza da “complexidade inerente às comunidades” (FORPROEX, 2012, p. 17), bem como, da interoperação inevitável do seu campo de atuação com os diferentes campos

do conhecimento, gerando consistências teórica e pragmática, efetivamente ligadas aos problemas sociais concretos.

É fundamental para o processo ensino aprendizagem a compreensão de que uma formação profissional não se esgota em sala de aula, ou no conhecimento específico de uma disciplina. Ao considerar as produções audiovisuais trabalhadas pelos alunos ao longo do semestre, compreende-se o momento de exibição dos vídeos também como forma de sensibilização quanto à importância de expor ideias, produzir e compartilhar algo que faça algum sentido para o coletivo de pessoas envolvidas. A Mostra de Vídeos, uma ramificação do projeto de extensão Gato Digital, surgiu em um trabalho de criação de marca na disciplina Direção de Arte do curso Comunicação Social - Rádio e TV. Com o logotipo finalizado, em 2017 (Figura 1), houve um evento piloto: a edição zero integrou as atividades da Semana de Comunicação. A partir dele, as professoras Carol Libério e Patrícia Azambuja tiveram o interesse em compartilhar as produções produzidas pelos discentes, em um momento de confraternização de final de semestre. A partir de 2018.2, o evento passou a incluir trabalhos de conclusão de diferentes disciplinas,



além de Direção de Fotografia e Direção de Arte, Documentário, Estética do Vídeo, Fundamentos da Linguagem Audiovisual e Narrativa Ficcional. Hoje, já na 11a edição, mo-

biliza inclusive os calouros, alunos de outros cursos e graduados. Além de ganhar nova identidade visual (Figura 2), criada pela aluna do curso de Design/UFMA, Bruna Ferreira.

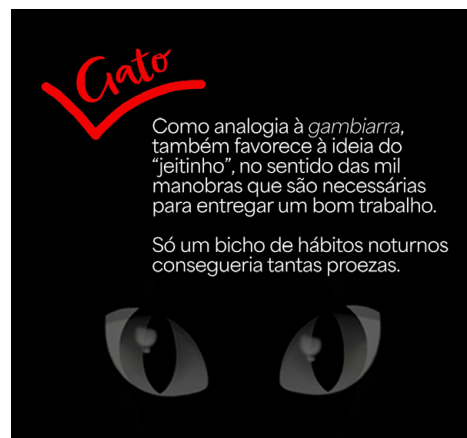
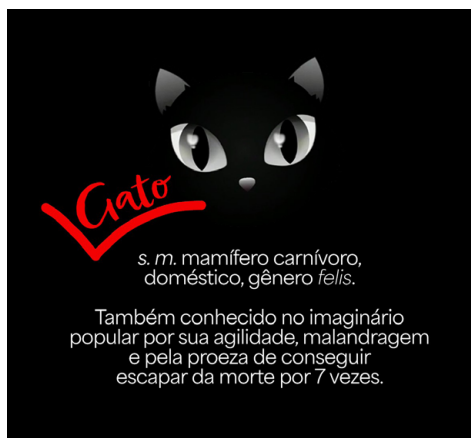


Figura 1. Instruções sobre a primeira marca.

Fonte: Arquivo pessoal do projeto e Instagram @mostragatodigital



Figura 2. Instruções sobre o novo Sistema de Identidade Visual.
Fonte: Arquivo pessoal do projeto

Daniel Raposo (2008) define esta etapa como *branding*, isto é, processo de criação de uma marca e posicionamento, para estabelecer valor (*brand equity*) e uma ligação emocional com o seu público. Para Maria Luísa Peón (2001, p. 20), a identidade visual tem a função básica de diferenciar o produto de forma imediata, buscando associações de conceitos, facilitando e remetendo a sua identificação “a um plano simbólico independente, mais abrangente e superior ao dos agentes sociais que efetivamente o mantêm ou produzem”. Ao reposicionar-se, a marca buscou evidenciar dinamismo, descontração, diversão, jovialidade, criatividade, dentre outras características associadas ao público vinculado ao evento.

Apesar do seu caráter competitivo, apenas como forma de estímulo, de fato o que se propõe é um espaço de extensão da sala de aula, quando as diversas disciplinas, docentes e discentes apresentam os trabalhos produzidos no semestre que finaliza. São diferentes conhecimentos implicados, o que resulta em trabalhos cada vez mais estimulantes, e uma equipe de organização e divulgação de evento (formada por alunas e alunos extensionistas), que trabalha ao longo do semestre para que este único dia

aconteça. Por esta razão, as coordenações passaram a ter maior responsabilidade, que envolveu inclusive conseguir a cada ano trazer alguma novidade para o evento.

A partir do momento em que se conseguiu estruturar a equipe de trabalho 0-entre alunas e alunos de comunicação e artes visuais - também foi possível: 1) lançar edital deixando claras as normas, 2) disponibilizar formulários online de inscrição, 3) produzir material de divulgação, 4) cobertura nas redes sociais, 5) fazer pré-seleção dos vídeos (com ajuda de demais professores), 6) conseguir espaço de projeção mais confortável, 7) criar uma identidade visual com personalidade e adequada ao público-alvo e, por fim, 8) conceber um troféu estiloso, uma estatueta em forma de gato, que tem o apelido carinhoso de ‘Gatueta’ - peça criada por egresso do curso de Comunicação - Rádio e TV, Mateus Mesquita (Figura 3).



Figura 3. *Gatueta* criada Mateus dos Mesquita -
@matihaz @caosatlelie_ Fonte: Arquivo pessoal do projeto

A Mostra Gato Digital, portanto, busca criar um ambiente de compartilhamento que oportunize a percepção dessas reações coletivas e, com base nesse percurso ascendente descrito, justifica a sua manutenção e

a oficialização institucional, bem como, serve de estímulo para mais participantes internos/externos e extensionistas envolvidos na organização (Figura 4).



Figura 4. Parte da equipe de extensionistas e as coordenadoras Patrícia Azambuja e Carol Libério Fonte: Arquivo pessoal do projeto e Instagram @mostragatodigital

Considerações Finais

As diversas ações de extensão ligadas ao projeto Gato Digital (mostra audiovisual, promoção, marketing digital e memória) são dependentes e afetadas diretamente pelo processo acadêmico, por meio da relação indissociável entre ensino, pesquisa e extensão - quando o estudante é colocado como protagonista de sua formação técnica, envolvendo-se com os conteúdos apresentados nas aulas, pelas pesquisas ou processos de mediação entre comunidade acadêmica e sociedade. Por tratar-se de etapa centralizadora do projeto extensão, a Mostra de Vídeos Gato Digital destaca-se por seu caráter científico-cultural, na medida em que articula atribuições teórico-práticas vinculadas às diversas disciplinas e técnicas, necessárias aos profissionais, voltadas às produções e ao evento propriamente dito. As etapas em sala de aula são fundamentais no sentido em que são estas que articulam as práticas laboratoriais, finalizam peças audiovisuais únicas e, assim, alimentam as etapas de exposição. Os núcleos de pesquisa vinculados ao curso de Comunicação - Rádio e TV, da UFMA, impulsionados por trabalhos de pesquisa que envolvem os temas ligados à produção imagética, levantam reflexões fundamentais, além de apresentar resultados em

eventos científicos, publicações acadêmicas e/ou produtos midiáticos diversos - que vão desde fotografias de registro às mais diversas manifestações artísticas, *podcasts*, material editorial, ensaios, vídeos etc. Algumas dessas produções alcançam audiência por meio de plataformas próprias de compartilhamento, ou mesmo, canais abertos de televisão. Logo, a interdependência entre ensino, pesquisa e extensão é indiscutível e fundamental para a permanência do projeto. O dia de exposições é um momento lúdico, de troca com a comunidade acadêmica e a sociedade, entretanto, a manutenção dos canais de comunicação constitui o que considera-se mais caro para dinâmica de formação desses futuros profissionais.

Referências

- AZAMBUJA, Patrícia. Distinções e encontros entre as materialidades da fotografia e da arte no audiovisual: caso 'Ainda estou aqui' (2024, Walter Salles). **Revista Científica/FAP** (Curitiba. Online), v. 32, p. 60-89, 2025.
- AZAMBUJA, Patrícia; BEZERRA, R.. O Corpo ficcional na moda: a emoção



como estratégia diegética para o figurino. **Modapalavra e-periódico**, v. 17, p. 1-29, 2024.

AZAMBUJA, Patrícia; LEITE, J. P. C. . Coleções audiovisuais e as sombras na estilística do noir nórdico: Análise Cultural da série O Homem das Castanhas. **LIINC EM REVISTA**, v. 19, p. 1/19-19/19, 2023.

BAITELLO JR, N. **As bases para uma teoria da imagem mediática**. Projeto Temático de Pesquisa Coletiva, Programa de Comunicação e Semiótica - PUC Rio de Janeiro: 2010-2014, 2014. Disponível no link: <<https://www.pucsp.br/sites/default/files/download/posgraduacao/programas/comunicacaoosemiotica/11projetonorvalbaitello.pdf>>. Acesso em 17 de outubro de 2024.

BELTING, H. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BLOCK, Bruce. **A narrativa visual**. São Paulo: Elsevier, 2010.

BROWN, Blain. **Cinematography theory and practice**: imagemaking for cinematographers & directors. 3.ed. New York: Routledge, 2016.

D'ARTEMARE, Antoine. Conversa com Andréa C. Scansani: direção de fotografia como mosaico de relações no cinema. in: ROURE, Ana Carolina; FONSECA BESEN, André; CORRÊA BOMFIM, Felipe; RISCALI, Fernanda (ORG.). **Estudos sobre a direção de fotografia no Brasil**. Cachoeirinha/RS: Editora Fi, 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, O que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 2010.

FORPROEX: Fórum de Pró-Reitores das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileira. **Política Nacional de Extensão Universitária**. Manaus, 2012. Disponibilizada no link: <https://proex.ufsc.br/files/2016/04/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-e-book.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2025.

GERHARDT, T.; SILVEIRA, D. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2009.

FOSTER, H. (org.). **Vision and visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.

MARCONI, M.; LAKATOS, E. M.. **Técnicas de Pesquisa**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MASCELLI, Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus, 2010.



MITCHELL, W.J.T. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. **Interin**, vol. 1, núm. 1, 2006, p. 1-20.

MOLETTA, Alex. **Criação de curta-metragem em vídeo digital**. SP: Summus, 2009.

MOURA, Edgar. **50 anos de luz, câmera e ação**. São Paulo: SENAC, 1999. PEON, Maria Luísa. **Sistema de Identidade Visual**. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

RAPOSO, Daniel. **Design de Identidade e Imagem Corporativa**: branding, história da marca, gestão de marca, identidade, visual corporativa. Portugal: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2008.

SCANSANI, Andréa C. “Notas [quase] pessoais sobre cinematografia”. **Imagofagia**, n. 21, 2020. Recuperado de: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/79>. Acesso em 7 out. 2024.

THIOLLENT, Michel J. M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 3. ed. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.

VANOYE, F.; GOLLOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papirus Editora, 2012.



TÍTULO	V SEMINÁRIO CIÊNCIA CINE GUARNICÊ 2025 Imagens em cena: História, Crítica e Mercado Cinematográfico
ORGANIZAÇÃO	Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade Rosélis de Jesus Barbosa Câmara Saulo Simões da Silva Andreia de Lima Silva Stella Pereira Aranha Lindoso Marcus Túlio Borowski Lavarda
CAPA	Saulo Simões da Silva
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO	Francisco Batista Freire Filho
SUPORTE	Digital
PÁGINAS	320
TIPOGRAFIA	Dante MT Std Corpo e títulos Humanst521 BT Cabeçalhos e numeração Gill Sans MT Título da obra

GUARNICÊ
FESTIVAL DE CINEMA | **48**
EDIÇÕES

 **ABEU**
Associação Brasileira das
Editoras Universitárias



proec
PRO-REITORIA DE EXTENSÃO
E CULTURA

dac
DIRETORIA DE
ASSUNTOS CULTURAIS

