

III SEMINÁRIO  
ciência  
2023 cine  
guarnice

O AUDIOVISUAL COMO ARTE,  
INDÚSTRIA E ENTRETENIMENTO

FRANCISCO COLOMBO LOBO  
JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE  
MARCOS FÁBIO BELO MATOS  
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA  
MIGUEL ANGEL LOMILLOS GARCIA  
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA  
SAULO SIMÕES DA SILVA  
(ORGS)



EDUFMA



---

III SEMINÁRIO  
ciência  
2023 cine  
guarnicê



## Universidade Federal do Maranhão

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



**EDUFMA** Editora da UFMA

**Diretora** Dra. Suênia Oliveira Mendes

**Conselho Editorial** Prof. Dr. Antônio Alexandre Isídio Cardoso  
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Caroline Amorim Oliveira  
Prof. Dr. Márcio José Celeri  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Diana Rocha da Silva  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisélia Brito dos Santos  
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa  
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva  
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues  
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa  
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas  
Bibliotecária Iole Costa Pinheiro  
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



**Associação Brasileira das Editoras Universitárias**

---

---

III SEMINÁRIO  
**ciência**  
**2023** **cine**  
**guarnicê**  
O AUDIOVISUAL COMO ARTE,  
INDÚSTRIA E ENTRETENIMENTO

FRANCISCO COLOMBO LOBO  
JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE  
MARCOS FÁBIO BELO MATOS  
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA  
MIGUEL ANGEL LOMILLOS GARCIA  
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA  
SAULO SIMÕES DA SILVA  
(ORGS)

São Luís



EDUFMA

2024

---

---

Copyright by © EDUFMA 2024

**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)

Seminário Ciência Cine Guarnicê (3.: 2023: São Luís, MA).

III Seminário Ciência Cine Guarnicê: o audiovisual como arte, indústria e entretenimento / Francisco Colombo Lobo... [et al.]. – São Luís: EDUFMA, 2024.

121 p.: il.

ISBN 978-65-5363-383-4

I. Cine Guarnicê – Maranhão. 2. Memória e educação. 3. Ciência. I. Francisco Colombo Lobo. II. Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade. III. Marcos Fábio Belo Matos. IV. Marcus Túlio Borowski Lavanda. V. Miguel Angel Lomillos Garcia. VI. Rosélis de Jesus Barbosa Câmara. VII. Saulo Simões da Silva. VIII. Título.

CDD 791.438 121

CDU 791 (812.1)

---

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Suênia O. Mendes CRB 13/492

**CRIADO NO BRASIL [2024]**

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](http://www.edufma.ufma.br) | [edufma.sce@ufma.br](mailto:edufma.sce@ufma.br)

---

## Apresentação

### Mais uma Viagem pelas Aventuras Teóricas do Cinema Brasileiro

○ III Seminário Ciência Cine Guarnicê, ocorrido entre os dias 13 e 15 de junho de 2023, está, uma boa parte, registrado aqui neste pequeno e-book. Os textos trazem o principal das discussões ocorridas nos GTs e toda a conferência de encerramento. Para nós, ele se reveste de uma dupla função: fazer com que a discussão sobre o audiovisual maranhense e brasileiro, realizada nos dias do evento, continue ecoando, agora nos dispositivos de leitura digital, e guardar a memória de mais um dos nossos eventos, para que ele possa se consolidar como um importante espaço de debate e apresentação de trabalhos acadêmicos no âmbito do Festival Guarnicê de Cinema.

Sua estrutura é composta por oito artigos, que estão assim distribuídos:

Abrimos o livro com o registro da bela conferência de encerramento do III Seminá-

rio, intitulada *Uma Viagem pelo Cinema e Audiovisual Maranhense* e proferida pelo professor Miguel Angel Lomillos GARCIA – UFT. No texto, ele faz um balanço da produção maranhense neste campo, destacando seis temas centrais: Cinema poético à cidade de São Luís; Cinema dentro do cinema; Cinema experimental; Documentário; Ficção e Mulheres cineastas, e destacando, em cada uma dessas áreas temáticas que aglutinam produções audiovisuais feitas no nosso estado, as características balizares, diretores/as e obras.

O artigo *Tempos de plataformação: Implicações na produção do Festival Guarnicê de cinema (MA) 2020-2021*, de Alexandre Bruno Gouveia Costa, descreve as ações tomadas pela UFMA/DAC para dotar o Festival Guarnicê de Cinema de um sistema de plataforma digital de exibição, entre os anos de 2020 e 2021, para o enfrentamento da pandemia de Covid-19, e as implicações que isso trouxe à governança e à gestão futura deste evento cultural.

No trabalho, *Tambor de Mina: a Casa de Nagô, filme super 8 e etnografia de tela*, de Denis Carlos Rodrigues Bogéa, o autor faz uma análise do filme *Tambor de Mina*, de Euclides Moreira Neto, a partir dos traços de documentário antropológico que ele traz, bem como



uma abordagem sobre o contexto da produção de super 8 no Maranhão dos anos 1970-1980.

O artigo *O Som Antagonista e os Códigos Musicais na Trilha de Áudio em O Artista* (2011), de Mauro Nascimento Clemente, analisa a produção de um filme mudo, em pleno século XXI, e suas relações com a herança do cinema mudo, seus elementos constituintes, como a música, e seus grandes diretores.

O Artigo *Cine Globo de Três Passos: construído para ser cinema*, de Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva, faz um balanço das atividades deste cinema de rua, em seus 70 anos de existência, pontuando os seus desafios para existir e para continuar resistindo.

No artigo *Contribuições de Antônio Luiz Mendes para o Cinema de Sertão*, Ronald Jesus analisa a trajetória deste diretor de fotografia, por meio do seu trabalho em filmes como “Lamarca”, “Guerra de Canudos”, “Lua Cambará”, dando voz, na forma de entrevistas e depoimentos, a diretores que com ele trabalharam e construindo um belo painel biográfico-analítico da obra deste grande artista de cinema.

No artigo *A percepção da sociedade através do olhar infantil: Análise do curta Baile* (2019), de Cíntia Domit Bittar, de Ana Luiza Silva Palmeira, Virna Águida Vieira Sousa

e Marcus Túlio Borowski Lavarda, é feita uma análise filmica desta produção, a partir dos recursos teóricos e das relações sociais que a obra evoca.

Por fim, no artigo *Camila e o Constante Rebobinado de um Filme não Superado: Fantasmas* (2010), de André Novais Oliveira, escrito por Pedro Artur Marques Aragão e Miguel Ángel Lomillos Garcia, temos a análise filmica do curta “Fantasmas”, a partir das referências teóricas, sociais e até psicanalíticas que esta produção permite ver e avaliar, com discussões sobre a memória e o que uma obra filmica pode guardar.

Queremos registrar nosso agradecimento a todos os autores e autoras que atenderam ao nosso convite e enviaram seus textos para que este projeto do e-book pudesse acontecer. E convidar a vocês, leitores e leitoras, a acompanhar mais essa aventura pelo cinema brasileiro --- agora por meio das letras e imagens fixas.

Boa leitura!

---

**Marcos Fábio Belo Matos** – jornalista, escritor e professor dos Cursos de Jornalismo, Pedagogia e do PPGFOPRED, do Centro de Ciências de Imperatriz (CCIm); membro da equipe de organização do Seminário Ciência Cine Guarnicê.



---

## SUMÁRIO

### CONFERÊNCIA

- 11**      **Uma viagem pelo cinema  
e audiovisual maranhense**  
Miguel Angel Lomillos GARCIA - UFT

### ARTIGOS

- 28**      **Tempos de plataformização: Implicações  
na produção do Festival Guarnicê  
de cinema (MA) 2020-2021**  
Alexandre Bruno Gouveia COSTA
- 44**      **“Tambor de Mina: a Casa de Nagô,  
filme super 8 e etnografia de tela”**  
Denis Carlos Rodrigues BOGÉA
- 63**      **O Som Antagonista e os Códigos Musicais  
na Trilha de Áudio em *O Artista* (2011)**  
Mauro Nascimento CLEMENTE



- 
- 80**      **Cine Globo de Três Passos:  
construído para ser cinema**  
Christian Jordino Antonio Ferreira Alves DA SILVA
- 94**      **Contribuições de Antônio Luiz  
Mendes para o cinema de sertão**  
Ronald JESUS
- 103**     **A percepção da sociedade  
através do olhar infantil**  
**Análise do curta *Baile*  
(2019), de Cíntia Domit Bittar**  
Ana Luiza Silva PALMEIRA  
Virna Águida Vieira SOUSA  
Marcus Túlio Borowski LAVARDA
- 113**     **Camila e o constante rebobinado  
de um filme não superado**  
***Fantasma* (2010) de André Novais Oliveira**  
Pedro Artur Marques ARAGÃO  
Miguel Ángel Lomillos GARCIA
- 



The image features a minimalist design on a white background. A thin, light gray crosshair is centered, consisting of a vertical line and a horizontal line. Overlaid on this crosshair are two concentric circles drawn with a thick, dark olive-green line. The word "CONFERÊNCIA" is centered within the inner circle in a bold, dark olive-green, sans-serif font.

**CONFERÊNCIA**

**Uma viagem pelo cinema e  
audiovisual maranhense**

Miguel Angel Lomillos GARCIA - UFT



---

## Uma viagem pelo cinema e audiovisual maranhense<sup>1</sup>

Miguel Angel Lomillos GARCIA - UFT<sup>2</sup>

**A**ntes de entrar na questão principal da conferência, vou apresentar uma brevíssima introdução histórica do cinema maranhense.

Os primeiros passos foram dados, nos anos 1970, por uma geração de jovens cineclubistas entusiastas do Super 8. Ao redor do Cineclube Universitário (depois Uirá), criado pelo setor cultural da Universidade Federal do Maranhão, se promoveu em 1977 a Primeira Jornada Maranhense de Super 8, evento que, após algumas alterações, adotou o nome definitivo de Festival Guarnicê a partir de 1990.

---

1 Este texto, com novo título, constitui uma versão mais aprofundada da conferência “A trajetória do audiovisual maranhense: uma visão panorâmica” que encerrou o III Seminário Ciência Cine Guarnicê 2023. Não obstante, o tom oral da mesma será mantido em alguns trechos deste trabalho.

2 Professor Adjunto do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Tocantins. Líder do Grupo de Pesquisa GECATI – Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teoria da Imagem.

Como expõe o jornalista e documentarista João Ubaldo Moraes,

No período de 1974 a 1985, parte dos cineclubistas, cansados de apenas verem e discutirem filmes que quase nada lhes diziam, se apropriaram dos meios de produção disponíveis e passaram a realizar filmes na única bitola possível para nossa realidade: o Super 8mm (UBALDO, 2020).

A carência de não ver a realidade maranhense nas telas era maior que a própria carência material. Essa bitola pobre e humilde, reflexo da nossa realidade, ia desabrochar, por sinal, nos últimos dez anos da ditadura que golpeou o Brasil em 1964 e que neste ano completa 60 anos. O movimento cineclubista e superotista produziu de 1974 a 1985 mais de 140 filmes de curta e média metragens, nos mais variados gêneros, envolvendo mais de 30 diferentes diretores, entre outros: César Curvelo, Carlito Silva, Djalma Brito, Euclides Moreira Neto, Ivan Sarney, João Mendes, José Filho, João Ubaldo de Moraes, Murilo Santos, Nerine Lobão, Newton Lílio, Nonato Medeiros, [Luís Carlos Cintra, Cláudio Farias] (UBALDO, 2020).

Esses filmes precários com problemas de som, de imagem ou de ambos, precisam ser restaurados porque são a memória visual e cultural do Maranhão e, portanto, a



nascente e os afluentes dos quais bebem os novos cineastas. Em um projeto iniciado em 2014, o Mavam – Museu Audiovisual do Maranhão, promovido pelo cineasta e produtor de cinema, Joaquim Haickel, em parceria com João Ubaldo Moraes, empenhou-se em “identificar, resgatar, digitalizar, restaurar e divulgar, não só o acervo de filmes do “Ciclo Super 8mm”, como outros acervos importantes, tais como: os filmes originais, em 16mm, produzidos para o telejornalismo maranhense, dos jornalistas Lindenberg Leite, Murilo Campelo, [Mauro Bezerra] e TVE do Maranhão” (UBALDO, 2020). Hoje, os filmes que vêm sendo recuperados estão à disposição da nova geração de cineastas e pesquisadores maranhenses. O documentário de média metragem *Maio Oito Meia* (2017), do cineasta Beto Matuck e do jornalista, escritor e poeta Félix Alberto Lago, revisita a cena universitária de São Luís naqueles anos 1980 repletos de atividades culturais e lutas no âmbito da UFMA. E o principal material de arquivo que nutre este filme documentário é justamente um filme de Super 8 de pouco mais de 6 minutos que até então estava inédito: *Sem Censura*, de João Ubaldo Moraes, 1984. Esta primeira menção filmica, na visão panorâmica do audiovisual ma-

ranhense aqui em foco, não poderia deixar de lado o movimento estudantil e a agitação cultural no contexto universitário daqueles anos. Aquela juventude com fome de política, arte e cidadania e aquela UFMA dos anos 1970 e 1980 são o cerne do cinema maranhense e do Festival Guarnicê.

Mas foi a aparição e a progressiva consolidação da tecnologia digital que trouxe, na região, uma relativa continuidade na produção audiovisual. Na primeira década do século XXI, deu-se a eclosão dos curtas-metragens, realizados pelas velhas e novas gerações de cineastas. Esta produção continua com uma certa regularidade até hoje e concorre cada ano no Festival Guarnicê, o quarto mais longevo do país. Mas foi na segunda década deste século que se iniciou, ainda timidamente, uma escassa produção de longas-metragens tanto no documentário quanto na ficção.

Nesta ainda incipiente cinematografia regional, Frederico Machado, no cinema de autor, e Cícero Filho e Erlanes Duarte, na comédia popular, são os únicos cineastas maranhenses que têm alcançado uma certa continuidade no longo formato de ficção. O filme de terror em chave de comédia televisiva *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, é



o primeiro longa de ficção realizado por uma mulher no Maranhão. Rafaela Gonçalves, assinando a direção e o roteiro de *De Repente Drag* (2022), é a primeira mulher negra do Maranhão a dirigir um longa-metragem de ficção que mistura comédia e suspense.

Frederico Machado é praticamente o único autor que vem realizando, com grande esforço nos esquemas de produção independente, uma obra estável de longas-metragens. *O Exercício do caos* (2013) foi o primeiro filme maranhense a ter uma certa divulgação nacional, e seus longas concorrem a festivais nacionais e internacionais. O filme de Machado é o primeiro longa-metragem maranhense com registro na ANCINE, mas, em sentido amplo, não lhe caberia tal primazia estadual. Dada a informalidade que marcou – e ainda marca – a produção e distribuição de filmes na região, o primeiro longa de ficção corresponde ao jornalista maranhense Cícero Filho, *Entre o amor e a razão*, um filme amador feito no Maranhão e Piauí, em 2006 (LIMA SILVA, 2023). Dois anos depois, em 2008, seu segundo filme *Aí, que vida*, filmado no estado de Piauí, segue a mesma fórmula de comédia popular e teve muito sucesso de público graças às cópias piratas de DVD e à disponibilização na internet.

Erlanes Duarte vem atingindo uma produção regular, nos moldes televisivos do audiovisual popular, devido ao sucesso estrondoso de sua tetralogia *Moleque té Doido* (2014, 2016, 2019 e 2023) e, em menor medida, do filme de terror *Curupira, o demônio da Floresta* (2021). A franquia *Moleque té Doido* é, de fato, o maior sucesso de bilheteria da história do cinema maranhense.

Mas é na categoria de filme documentário que a realização de longas-metragens, nesta última década, alcançou no Maranhão um aumento exponencial em sintonia com a democratização da produção digital, as leis de incentivo e, nomeadamente, a consolidação deste formato tanto a nível nacional como internacional. A produção de filmes documentários -e incluímos aqui também o experimental e o ensaio- não para de crescer em títulos e autores: *Afinado a fogo* (2009) e *A Peleja do Povo contra o Dragão de Ferro* (2014) de Murilo Santos; os experimentais *Luises-Solrealismo Maranhense* (2013) de Lucian Rosa e *Maranhão 669 Jogos do Phoder* (2014) de Ramusyo Brasil; *Matança* (2014) de Maria Mazzillo; *A Pedra e a Palavra* (2015) de Joaquim Haickel e Coi Belluzzo, por nomear apenas alguns que desbravaram o terreno.



No entanto, queiramos ou não, a maior parte da produção do audiovisual maranhense é feita em curtas-metragens ou médias-metragens. E minha eleição –minha viagem- para traçar um panorama da história do cinema maranhense não se baseia na bitola industrial ou técnica (curta ou longa, analógico ou digital), mas na qualidade do próprio filme. Portanto, minha seleção é fundamentalmente de curtas e médias-metragens.

Nessa viagem, escolhi 6 temáticas:

1. Cinema poético à cidade de São Luís
2. Cinema dentro do cinema
3. Cinema experimental
4. Documentário
5. Ficção
6. Mulheres cineastas

Tentarei discorrer sobre vários filmes relevantes de cada grupo. Mas escolherei apenas um filme -na verdade, um trecho ou fragmento<sup>3</sup>- de cada grupo. Eventualmente,

---

3 Na conferência, com o auxílio do *power point*, foi mostrado obviamente um trecho dos filmes selecionados. Aqui peço ao leitor assistir na internet o filme completo.

poderei mostrar dois filmes diferentes -dois fragmentos- para enriquecer a apresentação ou talvez para me sabotar na hora de selecionar uma opção.

Há alguma razão especial para escolher esses e não outros filmes? Reconheço que, em outro momento, a escolha seria diferente, não apenas porque me permito assistir alguns filmes ainda não vistos ou vão aparecendo novas obras, mas porque as eleições ou afinidades, muito subjetivas, funcionam assim, não é? Não são permanentes, mudam com o tempo. Hoje, é esta minha seleção e como todas, necessariamente deixa filmes fora. Esclareço também que não se trata de uma lista dos melhores nem assim o pretendo (eu pessoalmente detesto *top lists*). Aqueles que desejarem fazer alguma pergunta a respeito de outros filmes maranhenses não elencados aqui, eu me coloco à disposição para responder no final da palestra, no caso, é claro, de que tenha visto o filme. Acredito que estas 6 categorias, com seus filmes escolhidos, poderão dar uma visão cabal do cinema no Maranhão. Mas insisto que se trata de minha tentativa -assumidamente limitada-, de minha viagem à qual todos vocês estão convidados.



## I. Cinema poético à cidade de São Luís

Assim como grandes poetas honraram a cidade de São Luís em seus versos (Gonçalves Dias, Ferreira Gullar, José Chagas, Bandeira Tribuzi, Nauro Machado), não poderiam ser menos os cineastas que tentam fazer uma ode imagética à cidade histórica: a Atenas Brasileira, Cidade dos Azulejos, *Upaon Açu*, Ilha do Amor, Patrimônio Cultural da Humanidade. O peso da cidade é tão forte que, mesmo nos filmes de ficção que acontecem nas suas velhas ruas, ela se torna invariavelmente em protagonista do filme (pense-se, por exemplo, em *Acalanto*, de Arturo Saboia, 2013).

Curiosamente esta categoria temática tem certa relação com os poemas ou sinfonias cinematográficas feitas na época das vanguardas, sendo os mais conhecidos *O homem com uma câmera* de Dziga Vertov (1929), sem dúvida o documentário de autor mais célebre da história e *Berlin: sinfonia de uma grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann. No Brasil, houve o caso de *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* de Rudolf Rex Lustig e Adaberto Kemeny (1929). Filmes que cantam os

ritmos da cidade, o progresso, a agitação do cotidiano urbano, a acelerada concatenação da montagem, às vezes no espaço de um dia, do amanhecer até a noite.

Há muitos belos curtas-metragens que têm as ruas e a cidade como objeto: sem dúvida o mais singular deles é *Jardins Suspensos* (1993) de Euclides Moreira, o primeiro filme feito em 35mm no Maranhão, com fotografia e montagem de Murilo Santos e música –extraordinária– do seu irmão Joaquim Santos. O curta foi filmado em junho de 1989, pouco antes de uma primeira reforma que houve na cidade. Como o próprio título indica, o filme vai em busca das plantas, flores e musgos que crescem de maneira assilvestrada nos telhados da velha São Luís (“aqui os telhados brotam como roças”, diz o poeta). Casas de azulejos, grades de ferro, janelas sem vidros. Tudo em erosão. Filme poético, cinético, musical onde os poemas escritos de José Chagas aparecem sobre fundo azul: “A cidade foi possuída / pelo tempo, / está grávida / de seu passado, / e dependendo de nós / poderá parir um demônio / ou um anjo”. Nas imagens dominam os planos fixos, mas há também zoom in e out nesse jogo de linhas, ângulos e enquadramentos que desfila no ritmo da montagem e da música dos irmãos Santos.



*Litania da velha*, outro trabalho feito em 35 mm, mas já em 1997, é o primeiro trabalho de Frederico Machado, um curta-metragem que adapta o livro de poemas homônimo de sua mãe, a poeta e romancista Arlete Nogueira da Cruz. A velha protagonista não tem nome nem voz. A voz é só a do poeta (interpretada pelo ator Othon Bastos) que fala dela, da velhinha, como metáfora da velha cidade de São Luís a partir do corpo dela. Mais do que uma metáfora, o corpo da velhinha é uma transfiguração da cidade de São Luís. Enquanto esse corpo, no poema, tem uma certa natureza abstrata, através das imagens fortes do filme, ele adquire concretude (“a velha mendiga” encarnada por Porfíria de Jesus). O poema ora é concreto, realista (“a velha cata os pertences no quarto que exhibe a sua miséria”) ora é simbolista (“babar espasmos da inconsciência”). Recheio de imagens e metáforas descritivas com um sentido físico poderoso, o recurso mais empregado é o da sinestesia (figura de estilo que combina percepções de natureza sensorial distinta).

Há muitos filmes documentais de Joachim Haickel que são atravessados pela temática essencial da cidade de São Luís: *São Luís 1951*; *São Luís- Encantos e magias* (2018); *Mora-*

*das e memórias*, este último em parceria com Arturo Saboia. Tendo em conta seu teor jornalístico ou histórico, estes trabalhos dificilmente poderiam ser incluídos nesta categoria poética. Ora, um filme curta de animação, de Iramir Araújo e J. Haickel merece destaque, sim, nesta categoria que sublima a cidade ludovicense: *Upaon Açú, Saint Louis, São Luís*.

Mas eu escolhi *Ruas* (2014) de Nayra Albuquerque, cineasta e artista visual formada em Comunicação Social pela UFMA. Ao contrário dos outros dois filmes, feitos com fotografia de qualidade, em 35 mm, onde a cidade por si mesma, solitária, sem pessoas, é a protagonista, aqui o compasso cinético sobre avenidas, ruas, becos e histórias atrás das ruas é feito com as pessoas que falam da cidade, das ruas e seus nomes mais ou menos pitorescos.

De acordo com a cineasta, sua inspiração veio da sua vivência nos lugares da cultura popular e do romance de Josué Montello, *Os tambores de São Luís*. De fato, o filme cita em voz *over* um trecho da lenda da carruagem de Donana Jansen puxada por duas parelhas de cavalos sem cabeça, em um interessante episódio noturno que dá o contraponto aos momentos diurnos do documentário. O filme de Albuquerque não tem



a qualidade técnica e estética de *Jardins suspensos* ou *Litania da velha*. Mas merece meu destaque pelo seu ritmo variado, muito bem articulado no conjunto dos seus diversos personagens, populares da rua, com muitos momentos de humor e descontração. A en-

## 2. Cinema dentro do cinema

Há muitos exemplos na história do cinema de metalinguagem, elemento considerado como moderno por si mesmo. O mais célebre é sem dúvida o já referido *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. Este eixo do cinema dentro do cinema não poderia faltar no cinema maranhense.

Por exemplo, o filme de Beto Matuck: *Em busca da imagem perdida* (2008). O documentarista conversa com atores sociais de Alcântara e também com gente de cinema ou da fotografia. Os primeiros contam suas experiências e lembranças de inevitável cariz popular, os segundos parecem responder a questões sugeridas pelo título, como se requeridos pelo ânimo mais antropológico do cinema: o que se viu na imagem e não se compreendeu ao certo; a imagem do ritual coletivo que talvez seria melhor não gravar

trevista ao homem enquanto prepara o lanche do seu cliente é um momento genial do filme, corrigindo ao próprio Josué Montello por ter mudado, no romance mencionado, o nome de uma rua: “Não é que eu discorde... Pimenta? ... mas não acho legal”.

a fim de não interferir o acontecimento. De fato, a sala de cinema vazia com a tela em branco e o som forte das ondas do mar oferecem uma boa metáfora do tempo, são as imagens/ sons recorrentes no filme às voltas com a “imagem perdida”, proustiana como o título do filme<sup>4</sup>.

O homem que ri, de Rose Panet, se empenha em satirizar as falas do ex-presidente, mas não deu muito certo, embora a primeira parte do filme é excelente. Diante das grosserias verbais do personagem satirizado expostas na sala de cinema, temos duas respostas: por um lado, a risada forçada no grupo de jovens espectadores é falsa e inó-

<sup>4</sup> Beto Matuck, ao que parece, dirigiu um filme em 2003 em parceria com Joel Yamaji -autores também do roteiro- com título de tragédia grega: *Ifigênia*. No acervo online da cinemateca brasileira é catalogado como “filme desaparecido” (filme de ficção, 35 mm, 100 min). Se essas imagens não fossem perdidas, seria o primeiro longa de ficção de um cineasta maranhense. Ver <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

cua; por outro, a verdadeira resposta está no silêncio e gestos de irreverência dos dois personagens que se “encontram”, graças à magia do cinema, nessa sala na primeira parte do curta. Um personagem é o Murilo Santos que parece interpretar-se a si mesmo e o outro que parece “cair” da tela ou do teto da sala de cinema (Lume, por sinal) é o ator Beto Ehongue, saído ou “caído” de *Avesso* (2018), em franca homenagem ao filme de Fernando Colombo.

A propósito de Fernando Colombo, temos *Reverso*, filmado em 35 mm, 2009. O curta, filmado em apenas um plano sequência, brinca entre o metatextual e a reversibilidade circular da história, carregada de fatalidade. Os personagens são três homens: um bêbado que morre no final, um assaltante que vira videomaker e um cineasta ou videomaker (aqui a crítica é feita tanto ao cinema como à mídia televisual) que vira assassino “sem querer” quando de repente, por meio de uma troca genial de papéis, aparece diante e não atrás da câmera. O quarto personagem, quiçá o primeiro, é a cidade de São Luís. O filme começa enfocando nas janelas das velhas casas, e o momento da morte se dá *off screen* como se o sentido fatal da história recaísse na própria sociedade.

O filme que escolhi nesta categoria é *Marisa vai ao cinema*, de Murilo Santos (1995). Para este humilde servidor que vos fala, um dos melhores filmes *all over the world* que celebram o centenário do cinema, nascido em 1895. Se o metatexto de Panet faz referência a Murilo Santos como uma instituição do cinema no Estado, percebe-se que ele próprio, como não poderia deixar de ser em um cineasta moderno, dialoga com sua obra, como ocorre em *Afinado a fogo* (2009) e *Fronteras de imagens* (2010) retomando filmes do passado, no caso *Tambor de crioula* (1979) e *Bandeiras Verdes* (1988).

O curta de Murilo Santos é uma homenagem, engraçadíssima, em primeiro lugar ao cinema, e em segundo lugar, às antigas salas de cinema já desaparecidas da cidade de São Luís. Aquele, a indústria dos sonhos, o imaginário do cinema não seria nada sem o prédio, a sala escura que o acolhe na projeção. Neste último caso, a homenagem se funde com uma crítica feroz contra o Governo do Estado e os cidadãos de São Luís que não fizeram nada para evitar a desaparecimento dessas salas. Cines como o São Luís, o Rivoli, o Rex ou o Éden viraram, respectivamente,



centro comercial, banco, quartel ou loja<sup>5</sup>. Neste último caso recai a ironia do título, ou melhor, o duplo sentido da inversão irônica: a fastuosa sala de cinema Édén, construída em *Art Deco*, virou loja Marisa e o filme faz dela, *Marisa... vai ao cinema*, a personagem principal que precisamente revisita a cidade em busca dessas antigas salas fechadas ou abandonadas (um progressivo processo de extinção que hoje é peremptório por causa do consumo em dispositivos e do streaming).

A interpretação de Ione Coelho como Marisa é genial, trabalho de verdadeira comediante. Nesse passeio pela cidade, mostrando o antes e o depois das salas de cinema com material de arquivo, se mistura com entrevistas a projetonistas, bilheteiras e historiadores de cinema. Mas sobretudo, se harmoniza com as divertidas paródias ao cinema clássico e moderno em preto e branco: a cena do chuveiro de *Psycho* de Hitchcock vira corte de água por falta de pagamento; *M o Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang (o bandido é interpretado por Euclides Moreira) vira uma perseguição, não à protagonista fe-

minina, mas às pipocas que ela leva sempre na mão; finalmente uma burlesca imitação da famosa cena da escadaria de Odessa na rua do Giz de São Luís, que junta o cinema revolucionário de Eisenstein -*O encouraçado Potemkin*- com pitadas do ET de Spielberg e da comédia pastelão do cinema mudo. A cena, com as personagens trocando tapas, termina com chave de ouro: “Meu bebê não come pipoca”. *Marisa vai ao cinema* é um raro filme em que o metatextual combina perfeitamente com o humor, a crítica com o prazer, o documentário com a fruição.

Na reta final do filme, uma legenda em cima da imagem frontal da loja, diz:

Em 1985 o patrimônio histórico federal de Maranhão autorizou a reforma do cine Édén para instalação da loja Marisa. Considerando: o desinteresse do Governo do Estado em adquirir o prédio e a indiferença da sociedade à sua descaracterização.

### 3. Cinema experimental

Nesta área do cinema mais ousado e irreverente tanto no discurso político crítico quanto nos elementos plásticos e estéticos, gostaria de comentar brevemente três filmes. *O futuro tem o coração antigo* (2015) de Beto

5 Para uma revisão das salas de exibição de São Luís, ver o artigo “Relembre os cinemas históricos da capital maranhense”: <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2020/07/relembre-os-cinemas-historicos-da-capital-maranhense/>



Matuk e o poeta Celso Borges, feito a partir de fotografias. Este filme de 19 m. poderia ainda ser incluído na primeira temática, pois se trata de uma montagem de poemas e fotografias em técnica *pin hole* sobre o centro histórico de São Luís. *Maranhão 669, jogos de phoder*, de Ramusyo Brasil (2017), cujo título recria “antropofagicamente” o clássico documentário de Glauber Rocha, *Maranhão 66*. O filme ensaio *Boi de lágrimas* (2019) de Frederico Machado apresenta um viés mais político e experimental na obra deste cineasta mas continua o processo de minimização dos elementos verbais que vem realizando nos seus filmes de ficção. De fato, seu filme anterior, *A lamparina da aurora*, de 2017, até já recusa os diálogos ou as falas dos personagens. Em *Boi de lágrimas*, esta recusa ou redução do elemento verbal em benefício do imagético-sonoro se dá a partir de material de arquivo (noticiários, trechos de filmes), legendas, citações ou discursos (neste último caso, colocados apenas na introdução do filme).

*Luíses- Solrealismo maranhense* (2013), de Lucian Rosa, um dos primeiros longas-metragens feitos no Maranhão, abriu portas novas que muitos cineastas maranhenses retomaram nas suas caminhadas (a influência que este filme teve no segundo trabalho de

Frederico Machado, *O signo das tetas*, é muito forte, inclusive na escolha do ator Lauande Aires). O filme foi criado a partir de um grupo de jovens, o Éguas Coletivo Audiovisual (Lucian Rosa, Keyci Martins e Kenny Mendes) que se formou no calor do Festival Guarnicê, mas infelizmente, apesar do seu sucesso retumbante, o grupo não teve continuidade. De maneira consciente ou inconsciente, é evidente que *Luíses* se nutre do grande cinema marginal brasileiro que detonou especialmente nos anos 1970. *Luíses* é talvez o melhor trabalho audiovisual em realizar uma síntese da realidade social maranhense a partir de um jogo de depoimentos, performances e dramatizações feitos na capital do Estado. A crítica contra a classe política do Estado, nomeadamente o clã dos Sarney, se combina com o tom poético e inventivo sobre a realidade “performatizada”.

#### 4. Documentário

Minha escolha são as histórias de dois Manuéis, dois lutadores nascidos no Maranhão: o Manoel Bernardino, no filme de Rose Panet e o Manoel da Conceição no último trabalho de Arturo Saboia.

Mas também poderia escolher outros filmes que deveriam ser melhor conhecidos. A primeira menção é inelutável para quem quer conhecer este cinema: *A greve de meia passagem*, de Euclides Moreira. Filmado em 1979, com muita falta de recursos, é um documento histórico da época mais fértil e politicamente engajada dos movimentos sociais na cidade de São Luís. Do cineasta-mor do Maranhão, não poderiam faltar três títulos chave no cinema brasileiro, embora pouco conhecidos ao nível nacional: o belíssimo *Tambor de crioula* (1979), o genuíno precursor do cinema maranhense<sup>6</sup>; o extraordinário documentário contando a vida do trabalhador rural Domingos Bala, *Bandeiras Verdes* (1979-1988), e o inovador *Quem matou Elias Zi?* (1986), sobre o assassinato de um posseiro misturando animação e registro. Porém, gostaria de salientar aqui um filme realizado pelo Centro de Trabalho Indigenista, onde Murilo Santos colaborou mão a mão com Vincent Carelli, o criador de *Vídeo nas aldeias*. Se trata de *Ninguém Come Carvão* (1991), excelente documentário de denúncia

sobre a devastação da floresta e a exploração de trabalhadores rurais que, na dura sobrevivência, precisam trabalhar como carvoeiros na região do Grande Carajás, no sul do Pará e no Maranhão. Nesta mesma região, em Imperatriz, foi filmado *Ponto de partida* (1985), com roteiro e direção de José Iramar, Joao Ubaldo Moraes e Luís Carlos Cintra. O assassinato de um posseiro por um pistoleiro, que em *Ninguém come carvão* era mais um assunto entre outros, é o tema principal de *Ponto de partida*. Bem ao estilo *cinéma-verité*, os membros da equipe (como arrivistas ou capangas munidos de documentos falsos) e os camponeses fazendo deles mesmos encenam a história interminável, ainda muito comum no interior do nordeste brasileiro, da violência contra as pessoas que são expulsas de suas terras.

Essa temática da luta pela terra atravessa de fato os dois filmes escolhidos. *Manoel Bernardino o Lenin da Matta*, de Rose Panet, é um documentário sobre a memória deste singular líder camponês, ao mesmo tempo espírita, socialista e vegetariano. Fugindo da fome e da seca no Ceará, Manoel migrou para o Maranhão na primeira metade do século XX. Este documentário reflexivo e participativo, por usar a terminologia de Bill Nichols, salienta

---

6 Remeto o leitor ao meu texto sobre este filme na bibliografia: "Fulguração da imagem precária no início do cinema moderno no Maranhão: *Tambor de crioula* (1979) de Murilo Santos".



o fazer do filme e a relação da equipe com os atores sociais. Não há nenhum registro gráfico do personagem em foco, apenas falas ou depoimentos. Se todo documentário autêntico é um filme em busca de uma personagem, neste caso o é com mais sentido.

Em um estilo mais clássico, procurando certo ‘preciosismo’ na fotografia, o filme documentário de Arturo Saboia *Minha Perna, Minha Classe* (2023) costura os episódios mais relevantes da história de Manoel da Conceição, camponês, educador e líder político sindicalista que foi preso, mutilado, torturado e exilado pelo regime da ditadura militar. O subtítulo do filme, *A trajetória de Manoel da Conceição*, revela o interesse por traçar um retrato linear daquele que foi o terceiro militante a assinar a ficha de filiação do Partido dos Trabalhadores, ao lado de Mário Pedrosa e Apolônio de Carvalho. O filme adere para valer à encenação dramatizada para contar lances “dramáticos” como um momento de humilhação na infância ou uma discussão com os pastores da Assembleia de Deus. Há por vezes um certo tom afetado no filme, o que é discordante com o personagem em foco. O mais enfadonho é o recurso seguinte: toda vez que o filme apresenta materiais de arquivo – e são inúmeros os recortes de impren-

sa mostrados- eles são enfatizados por meio de um elemento gráfico de cor vermelha ou outros efeitos digitais.

Queria terminar este eixo com uma observação que percebo nas novas gerações do audiovisual. A sua adesão aos modelos padronizados da mídia e das indústrias culturais é cada vez mais forte. Elas parecem não (querer) conhecer as ricas tradições, linguagens e estilos do documentário, um “formato” tão antigo quanto o próprio cinema, que exige uma forma adequada, aberta e criativa (na filmagem e na montagem) cada vez que se encara um elemento ou universo do real.

## 5. Ficção

Este eixo, sem dúvida o mais estimado pelos espectadores, poderá suscitar as maiores inquietações. Como escolher entre um bocado de bons filmes feitos por uma apreciável variedade de autores? As imagens que vêm na minha cabeça são aquelas dos filmes de Fernando Braga, entre o terror, a fina sátira e a fantasia (*Sopa, Nice, Éramos três*); as de Breno Nina (*Quanto peso, Alcibiades*); o notável filme que Breno Ferreiro filmou no Rio (*Aparatamento 402*) ou o instigante curta que fez jun-



to com Fábio Azevedo e Fernando Colombo (*Instante*); não me esqueço da adaptação do conto homônimo de Eduardo Galeano feito com brio por Fábio Azevedo (*O naufrago e o outro*); o trabalho audacioso de Lucas Sá (*Membro decaído*), os curtas de ficção de Arturo Saboia (*Acalanto* e *Borrvalho* destacando-se sobre *O farol* e *O carona*, quicá por influência dos relatos originais de Mia Couto), os delicados e já clássicos trabalhos *Pelo ouvido*, de Joachim Haickel e *Rosas* de Ione Coelho, etc.

Minha opção é o filme de 18 minutos de Frederico Machado, *Angústia* (2016), com a participação dos alunos da Escola Lume de Cinema. Ao meu ver, um dos curtas mais sugestivos do cinema brasileiro. Baseado livremente no extraordinário conto de Anton P. Tchekhov do mesmo título<sup>7</sup>, o filme conta de forma muito *sensorial*, sem diálogos, a angústia do pai (com interpretação vigorosa de Auro Juriciê) pela morte do filho ainda criança. Cheio de imagens/sons poderosas e densas, como o peixe com moscas no mercado, as máquinas e o sangue da galinha, o rosto perdido do pai, as pessoas no mercado “alheias” ao sentir dele, a bebedeira no local das luzes, a figura do anjo que leva a criança

e especialmente, no final, o pequeno burro amarrado ao lado da casa com o pequeno farolzinho, em um plano geral noturno muito bem composto. Sem diálogo nem consolo com os seus próximos, o pai finalmente *expressa* a sua dor profunda se abraçando ao burro: “Eu fiquei calado a vida toda... Enterrei o Carlinho ontem”. E o zurro do animal amplifica, em poética metáfora sonora, o choro do homem que não sai, travado nas entranhas. Um filme sensível no tratamento e nas texturas de som e imagem termina com o plano geral referido e o som da grama sendo mastigada pelo burrinho. Assim vamos ruminando nossas precárias vidas.

## 6. Mulheres cineastas

Embora a presença das mulheres que trabalham no setor audiovisual vem aumentando a olhos vistos, há uma maioria masculina no mercado cinematográfico brasileiro, um fato que se torna ainda mais evidente no estado do Maranhão. “Na história do cinema maranhense, são raros os nomes femininos”, diz a cineasta Maria Thereza Soares.

Das cineastas mulheres já citei Nayra Alburquerque (*Ruas*), Rose Panet (*Amniogênese*, *Manoel Bernardino* e *Lenin da Mata*), Ione

<sup>7</sup> Incluído em *A dama do cachorrinho e outros contos*, Tradução de Boris Schnaiderman, Editora 34, 1999.



Coelho (*Rosas, Carnaval de passarela, Só entre nós*), Mavi Simão (*Terminal Praia Grande*), Rafaela Gonçalves (*De Repente Drag*). Mas também devemos citar, entre outras, Nádia Maria (*Africanos escravizados e seus ofícios no Maranhão Oitocentista*), Léa Furtado (*A esperança*), Ana Tércia Lobato (*Jardim do Éden*), Nádia d’Cássia (*Belas*), Manuela Farias (*De dentro para fora*), Áurea Maranhão (*Carnavalha*), Ludmilla Rodrigues (*Alerta Vermelho*), Tássia Dur (*Diana*), Isa Albuquerque (*A quarta dimensão de Clarice Lispector*), Milena Carvalho (*No fundo da terra*) ...

Minha eleição é *José Louzeiro, depois da luta* (2018) de Maria Thereza Soares. Com pesquisa e roteiro da jornalista Bruna Castelo Branco, depoimentos de Sérgio Rezende, José Joffily e Jorge Duran, entre outros, o documentário é uma síntese, em 15 minutos, da rica trajetória do jornalista policial, roteirista e escritor maranhense José Louzeiro. Filmado pouco antes da morte do protagonista, o filme tornou-se um registro memorável. Louzeiro, aos 85 anos, com saúde delicada, conta de primeira mão suas impressões sobre personagens polêmicos que retratou no cinema, no jornalismo e na literatura.

Fim da minha viagem pelo cinema maranhense, muito obrigado pela sua atenção.

É agora que começa a viagem de vocês. Assistam nas plataformas de vídeo –de graça– os filmes relacionados aqui, não importa se eles foram colocados em primeiro ou em terceiro lugar. Concluo deixando uma reflexão da crítica brasileira Andrea Ormond:

Se em 1964 falar de um “cinema paulista” parecia corrente, continuar a usar o mantra em 2024 talvez denote preguiça intelectual, um mal disfarçado complexo bairrista que não se desfaz. Cinemas paulistas, mineiros, baianos se dissolveram no éter do tempo, na liberdade maior que é falarmos de cinema brasileiro. Caso contrário, fica parecendo que o universo carioca é abrangente, nacional, e toda cultura que nasceu em outros estados é restrita, distinta da matriz.

## Referências

*Cinemateca Brasileira* <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

*Entrevista a Maria Thereza Soares em O imparcial*, 8 março 2017

<https://oimparcial.com.br/cidades/2017/03/os-desafios-de-ser-cineasta-e-mulher/>

*Festival Guarnicê de Cinema*: <https://portalpa-drao.ufma.br/guarnice/>



LIMA SILVA, Andréia de. “Produção e distribuição de longas-metragens de ficção no Maranhão: contradições de um mercado invisibilizado no Brasil”. In: *I Seminário Cine Ciência Guarnicê*, São Luís: EDUFMA, 2023.

LOMILLOS GARCIA, M.A. “Fulguração da imagem precária no início do cinema moderno no Maranhão: Tambor de crioula (1979) de Murilo Santos”. In: *I Seminário Cine Ciência Guarnicê*, São Luís: EDUFMA, 2023

MOREIRA NETO, Euclides. *O cinema dos anos 70 no Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 1990.

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

O Imparcial, 6 julho 2020. “Relembre os cinemas históricos da capital maranhense”. <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2020/07/relembre-os-cinemas-historicos-da-capital-maranhense/>

ORMOND, Andrea, *Walter Hugo Khouri, o ensaio singular*, Edição da autora, 2024

UBALDO MORAES, João. “Filme mostra movimentos estudantil da UFMA na década de 1980”, texto publicado no site *Agenda Maranhão* 20 dez 2020 <https://agendamaranhao.com.br/2020/12/20/filme-mostra-movimento-estudantil-da-ufma-na-decada-de-1980/>





**ARTIGOS**

**Tempos de plataformização:  
Implicações na produção do  
Festival Guarnicê de cinema  
(MA) 2020-2021**

Alexandre Bruno Gouveia COSTA



---

## Tempos de plataformação: Implicações na produção do Festival Guarnicê de cinema (MA) 2020-2021

Alexandre Bruno Gouveia COSTA<sup>1</sup>

Desde o surgimento do vírus SARS-CoV-2 (Covid-19), no final de 2019<sup>2</sup>, as rotinas e dinâmicas sociais tiveram que se adaptar numa lógica de combate à propagação do vírus e manutenção da vida. Trabalho, educação, saúde e cultura foram, dentre tantas, categorias que tiveram calendários e programações alterados e, no exercício de continuidade, concentraram esforços no uso de plataformas digitais. No recorte temporal de dois anos (2020 – 2021), milhões de usuários se tornaram ainda mais dependentes de plataformas e aplicativos para trabalhar, socializar, aprender e se divertir. Esse processo

---

1 Linha: Memória, Patrimônio e Educação. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG; professor de Jornalismo e Publicidade da Universidade Ceuma. E-mail: alexandre.brunogouveia@gmail.com

2 Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) apontam que o primeiro diagnóstico do novo coronavírus (Covid-19) foi confirmado em Wuhan, na China, em 31 de dezembro de 2019.

de plataformação valida o que Plantin e Punathambekar (2018) descrevem como “a virada infraestrutural nos estudos de mídia e comunicação” (Plantin; Punathambekar, 2018, p.11).

No Brasil, segundo dados do Ministério da Saúde (MS), o primeiro caso da Covid-19 foi confirmado em 26 de fevereiro de 2020, em São Paulo. A primeira morte no país ocorreu no dia 17 de março, quando o número de pessoas contaminadas era de apenas 291. No Maranhão, o primeiro caso foi registrado no dia 20 de março de 2020, a partir daí, uma série de medidas promoveram o isolamento da população, além das restrições de aglomeração em espaços abertos e fechados. O setor criativo foi um dos mais afetados.

Pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), em parceria com a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e Sebrae, aponta os impactos da pandemia da Covid-19 nos setores culturais e criativos no país. No Brasil, a economia criativa corresponde a 2,64% do Produto Interno Bruto (PIB) e é responsável por 4,9 milhões de postos de trabalho.

Consideramos para este relato que uma das áreas mais afetadas pela pandemia do



novo coronavírus foi a do audiovisual, que é considerado o segmento mais estruturado da economia criativa, por corresponder, sozinho, a 1,67% do PIB brasileiro, movimentando mais de R\$ 20 bilhões por ano e gerando mais de 300 mil empregos diretos e indiretos (MUNIZ; VIEIRA, 2020).

Com a suspensão das atividades no setor, toda a cadeia produtiva foi afetada, paralisando produções, impedindo o funcionamento de salas de cinema, inviabilizando lançamento de obras produzidas em todo o mundo. Nesse contexto, muitos festivais de cinema, enquanto relevantes espaços de vitrine para produtores, realizadores e distribuidoras, principalmente aqueles considerados independentes, tiveram que optar pela suspensão, adiamento e, especificamente, uma adaptação/incorporação de plataformas online<sup>3</sup> em suas edições do ano de 2020 e se estendendo para 2021.

De tal modo, me proponho aqui, neste breve relato, a refletir sobre o processo de plataformização das práticas culturais, e as alterações implicadas a modelos tradicionais de curadoria, armazenamento, distribuição e recepção do Festival Guarnicê de Cinema,

no Maranhão, durante a pandemia da Covid-19. Sustento este recorte, diante do fenômeno exposto, pois, considero significativo o espaço de socialização e trocas de experiência, que caracterizam os festivais presenciais, e as mudanças para festivais online ou com atividades híbridas.

Neste sentido, a mudança se mostra como potencial de inovação para novos ambientes de interação e circulação de informação. O Festival Guarnicê de Cinema, proposto aqui como um estudo de caso, é o quarto festival de cinema mais antigo do Brasil e é vinculado à Diretoria de Assuntos Culturais (DAC) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Em 2022 chega a sua 45ª edição; teve sua primeira ainda em 1977, com o nome de Jornada Maranhense de Super-8. Para o percurso da proposta, considero que a plataformização implicou a adoção de funcionalidades online integradas em nível de infraestrutura e governança que afetou as estratégias de organização do festival. Associado a esse processo, é possível refletir sobre as práticas que sustentam a noção de curadoria, recepção do público, espaço produção de conteúdo, como oficinas e cursos.

Tal dimensão, modificada no aspecto remoto, mas mantida pelo uso de plataformas digitais transacionou mudanças que po-

---

3 Os pioneiros nesta iniciativa foram o Festival Mix Brasil de cinema; além do tradicional Festival de cinema de Brasília, em 2020.



dem ou não ser mantidas, a exemplo: desde o início dos anos 2000, a maioria dos festivais já aceitavam inscrição dos filmes online. Nesse contexto, a curadoria e a seleção do júri começam as ações híbridas seja da pré-seleção dos filmes ou dos premiados.

Tais questões serão vistas em nosso fenômeno, mas antes, nos dedicaremos a refletir sobre o papel da plataforma, as suas especificidades e, assim, avançarmos ao encontro do nosso recorte como forma de perceber tais modificações e permanências de tal prática, importante para o circuito do cinema no Brasil e no mundo.

## I. Plataformização

É significativo, antes de apresentarmos a experiência de plataforma do Festival Guarnicê de Cinema, dialogar com os autores postos na disciplina sobre o conceito de plataforma e a relação com as infraestruturas e práticas de governança, como modo de contextualizar o recorte do fenômeno específico do festival.

De um todo, adianto que a ideia de plataforma a ser desenvolvida neste trabalho se sustenta numa condição de aproximação com as práticas sociais. Para tanto,

já ponho que nos aproximamos de uma concepção defendida por Van Dijck, Poell e De Waal (2018). As autoras defendem que a plataforma está inserida em um processo mais amplo, denominado de “platform society” - ou a sociedade da plataforma.

Destaco então que, a plataforma de festivais de cinema e entre outros eventos culturais, é necessariamente uma relação indissociável entre as plataformas digitais e as estruturas sociais. A relação por não ser dicotômica é, na verdade, uma ação que perdura uma a outra. Redefinindo saberes e ações:

A “sociedade plataforma” não apenas desloca o foco do econômico para o social; o termo também se refere a uma profunda disputa sobre ganho privado versus benefício público em uma sociedade onde a maioria das interações são realizadas via Internet. Enquanto as plataformas supostamente aumentam os benefícios personalizados e o ganho econômico, elas simultaneamente pressionam os meios coletivos e os serviços públicos (tradução nossa). (VAN DIJCK; POELL; DE WAAL, 2018, p.2)

Nesta acepção, trata-se de um processo que não se limita ao domínio da web em particular, mas se estende a diversos setores econômicos e a práticas sociais que passariam a ser mediadas por plataformas. Estas, a considerar podendo ser mais genéricas no

que se refere ao objetivo e funcionalidade ou com serviços mais específicos para determinado setor ou atividade.

A partir do exemplo dos festivais de cinema, especificamente do Maranhão, mostraremos como essa definição da plataformação pode ser empregada em pesquisas empíricas e de como está ligada em infraestruturas que desempenham diversos papéis em diversos setores da sociedade. “As plataformas se inserem em nossas rotinas sob muitos aspectos, cabendo destacar que o nível de contato ou dependência que temos delas varia imensamente de acordo com nossos contextos” (XAVIER, 2021, p.2).

Aqui adoto um olhar específico do fenômeno da plataformação em que a premissa central acerca do estudo das plataformas parte da seguinte proposição: “As plataformas não podem ser estudadas isoladamente, fora das estruturas sociais e políticas, pois são todas (inter)dependentes de uma infraestrutura global que vem sendo construída de forma constante desde o início dos anos 2000 (tradução nossa)” (VAN DIJCK; POELL; DE WAAL, 2018, p.8).

Adotamos, para este estudo de caso, o conceito de plataformas online. Este conceito vai permitir sustentar os impactos de so-

ciabilidade da plataformação e agregar as discussões sobre a necessidade de infraestruturas e governanças robustas, mas sem desconsiderar potenciais ajustes no decorrer da plataformação e as controvérsias inerentes ao processo. “As plataformas online são protagonistas e constituidoras de controvérsias, isto é, de situações marcadas por instabilidades, incertezas e por intensas disputas. Nesse sentido, a atual “plataformação do social” complexifica, mas não cristaliza as relações de forças entre os atores em ação” (D’ANDRÉA, 2020, p.22).

A dimensão infraestrutural do processo de plataformação que aqui adotamos toma por entendimento que tais infraestruturas são entidades sociotécnicas, compreendendo não apenas um conjunto de elementos técnicos interdependentes, mas também as camadas sociais de normas e conhecimentos que fazem esses elementos técnicos funcionarem no site. “As infraestruturas de plataforma raramente são uma prioridade. Por outro lado, a infraestrutura da plataforma afeta as práticas de produção de ambos de maneira profunda” (POELL; NIEBORG; DUFFY, 2022, p. 86).

As infraestruturas baseadas em nuvem possibilitam que os agentes humanos des-



vinculem os pares de aplicativos e dispositivos, exemplo: planilhas do Excel podem ser executadas em um PC com Windows e em qualquer número de smartphones; ou mesmo acessar em espaços físicos diferentes. Isso já é muito presente na organização dos festivais como na pré seleção do júri ou mesmo planilhas de inscrição, que exige uma nuvem suficientemente boa para armazenamento ou quando não links dos filmes lotados em plataformas como YouTube ou Vimeo.

Avançamos a competência de infraestrutura como relação orientada para combinar habilidades sociais, orientação para objetivos e alavancagem de recursos digitais e materiais de uma maneira que permite gerar um conjunto funcional, operável e padronizado ou rotinizado (ao mesmo tempo em que é personalizado). Dedicarei um olhar atento a essas infraestruturas no momento em que apresentaremos o festival e suas ações de plataforma durante os anos de 2020-2021.

Por fim, as plataformas governam por meio de contratos e políticas, na forma de termos de serviço, contratos de licença e diretrizes para desenvolvedores, os quais devem ser acordados ao acessar ou usar os serviços de uma plataforma. “Estabelecer

regras, negociar condutas, identificar e decidir o que é ou não publicável: todas essas são ações ao mesmo tempo estratégicas e cotidianas que dão sustentação ao funcionamento de uma plataforma online” (D’ANDRÉA, 2020, p.41).

Com base nesses termos e diretrizes, as plataformas moderam o que usuários finais e complementadores podem compartilhar e como eles interagem entre si. Ao mesmo tempo, deve-se observar que todos esses instrumentos de governança foram desenvolvidos e constantemente ajustados em resposta às práticas de usuários finais e complementadores. Casos como: exibição e direitos autorais; tempo de exibição dos filmes; uso de imagens das obras como forma de publicidade; financiamento e premiação dos vencedores; certificados, entre outras questões legais.

## 2. Festivais

Vale destacar como para o circuito do audiovisual, nacional e internacional, o espaço dos festivais é importante para a cadeia produtiva tanto quanto a de negócios. Em muitos casos, o período de um festival de cinema para algumas regiões é a única pos-

sibilidade financeira e de oportunidade de assistir obras audiovisuais, fora dos circuitos de TV Aberta ou mesmo do streaming; se considerarmos a condição ainda não potencialmente inclusiva do acesso a internet banda larga. Por outro lado, as produtoras encontraram um circuito exibidor alternativo para a veiculação de seus produtos, aproveitando oportunidades singulares de avaliação do público receptor, cada vez mais distante do alcance do modelo convencional das salas de exibição.

No Brasil, segundo a pesquisadora Tetê Mattos (2013), os festivais de cinema se configuram como iniciativas estruturadas em mostras ou sessões capazes de promover o produto audiovisual brasileiro, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular inseridos na chamada cadeia produtiva do audiovisual.

Associados ao campo da exibição/difusão, compreendendo um papel estratégico no escoamento e na circulação da produção independente, “Os festivais também exercem um poderoso papel de protagonismo nos processos de transformação simbólica das sociedades na medida em que são pela sua própria natureza, muito ritualizados, mi-

diatizados e espetacularizados” (MATTOS, 2013, p.4).

Em um conjunto de habilidades já consagradas ligadas à prática e rotina dos festivais, algumas são bem fundantes no momento da curadoria, entre elas: possibilidade revelar novos valores, novas ideias, novas culturas; pelo mercado de venda de filmes, que proporciona a comercialização do produto; permite o contato entre as pessoas.

Como aponta Marijke de Valck (2007):

os festivais de cinema devem desenvolver uma habilidade camaleônica para servir uma ampla variedade de pessoas, instituições, empresas, cidades, regiões e países. Acima de tudo, deve-se concluir que os festivais de cinema, ao mesmo tempo em que garantem uma base firme para se sustentar, celebram com sucesso a cultura cinematográfica como arte e promoção da diversidade (DE VALCK, 2007, p. 234).

Com estas condicionantes, temos o cenário embaraçoso e desafiador da Covid-19. Os pesquisadores Nathan Nascimento Cirino e Kleyton Jorge Canuto (2021) apresentaram dados deste cenário. Uma das primeiras características durante o período pandêmico foi o adiamento e, em alguns casos mais específicos, o cancelamento dos festivais. “Para eles, houve apenas três opções: 1) o cancela-



mento da edição; 2) o adiamento do evento físico; e 3) a migração para plataformas de streaming” (2021, p. 14). O que vai influenciar nas decisões é o aporte do festival (nacional ou local) e a capacidade financeira de manutenção.

É importante lembrar que a aproximação dos festivais com plataformas e infraestruturas digitais não é novidade. A situação atual, como disse David Sterrit (2020), é um apogeu forçado de um percurso mais antigo. Esse percurso encontra, diante desta pandemia, o auge forçado de sua escalada:

Considerando a visão de longo prazo, podemos ver as mudanças abruptas forçadas pelos fechamentos do coronavírus como mais um passo na longa erosão da hegemonia do cinema que começou com a venda de bibliotecas de filmes de Hollywood para as redes de televisão, continuando com o advento da TV a cabo e serviços pay-per-view, escalonados com o aumento de fitas de vídeo, DVDs e Blu-rays, e chegando ao auge agora através de todas essas tecnologias, serviços de streaming de alta resolução e monitores de tela plana (tradução nossa) (2020, p. 2).

Diante disto, é importante compreendermos que este novo cenário dos festivais de cinema passa impreterivelmente pela internet e pelas novas mídias, consolidando

diversas novas perspectivas do cinema no século XXI. As plataformas digitais estão reconfigurando o cinema não apenas na produção (no que se refere a equipamentos ou softwares de edição), mas também na distribuição e exibição. Imagino e projeto que os festivais podem estar ditando as regras desse novo grande salto do consumo cinematográfico no mundo, atingindo esferas internacionais, nacionais e regionais.

Nesse bojo de assumir o suporte tecnológico como característica desse processo de sobrevivência, temos o Festival Guarnicê de Cinema, que entra em 2022 na sua 45ª edição e se apresenta como o quarto mais antigo do Brasil. A marca do festival, que é universitário – ligado à Universidade Federal do Maranhão<sup>4</sup>, está desde a primeira edição vinculada às mudanças tecnológicas. No final da década de 70, surge como Jornadas Maranhenses Super-8. O nome Jornada Super-8 só permanece até 1983, na 6ª edição e muda o nome para Jornada Nacional de Cinema no Maranhão. A mudança justifica-se por uma relação estratégica de atender à demanda do festival que já ganhava fama nacionalmente.

4 O Festival faz parte do conjunto de ações extensionista da universidade ligada à Diretoria de Assuntos Culturais da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura.

A mudança de nome volta a acontecer na décima terceira versão, e então é rebatizado com o título Guarnicê de Cine-Vídeo.

No final da década de setenta foi realizada 1ª Jornada Maranhense de Super-8<sup>5</sup>, que depois de 12 edições foi renomeada como Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo em referência a uma das manifestações típicas do Estado, o bumba-meu-boi. A partir daí o Maranhão entrou no circuito brasileiro de exibição cinematográfica, logo antes de completar seu primeiro ciclo de dez anos o nome já muda para Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo (atende uma demanda também da popularização da produção e inserção do vídeo e do digital); até assumir já no final dos anos 90, o nome Festival Guarnicê de Cinema e aqui já incorpora toda a demanda de produção audiovisual em digital.

Longe de imaginar que, em função da plataformização, o nome irá mudar, mas, sem dúvidas uma expectativa de rotinas foi escancarada enquanto necessidade de mu-

5 O que caracteriza tecnicamente o termo '8' de 8mm é devido à película fílmica possuir 8 milímetros de largura, e ter as perfurações laterais menores, o que permitiu o aumento na área de exposição da película, e, portanto, mais qualidade de imagem. O formato Super-8 ainda reserva uma área, no lado oposto ao das perfurações, onde uma pista magnética permite a gravação sincronizada do som.

dar lógicas de infraestrutura e se adaptar não somente ao período pandêmico, mas a um novo modo de produção, distribuição e recepção do audiovisual por meio dos festivais. Nestes aspectos, atentaremos para toda a infraestrutura demandas e na prática da curadoria na plataformização das edições de 2020 e 2021.

### 3. 2020 – Experiência nº I

Adoto a divisão por edições na abordagem do Festival Guarnicê de Cinema, pois, vai permitir identificar as mudanças postas nos dois diferentes anos, como prática de experimentação, principalmente, em 2020, numa condição inesperada da Covid-19.

É importante destacar que desde os anos 2000 as ambiências de festivais de cinema na condição do online não são uma novidade. Adotar os sites como instrumento de divulgação e inscrição para as edições já se consolida como prática rotineira. No entanto, com as limitações impostas pela Covid-19, em 2020, essa relação foi catalisada para um uso mais dedicado das plataformas online, deixando de ser um instrumento administrativo ou de divulgação, para se tornar essencial na condução da proposta.

A edição de 2020 do Festival Guarnicê, que normalmente acontece em junho em função das festas juninas (por isso a expressão Guarnicê – costumeira nas festas juninas) é deslocada de 5 a 11 de junho para 14 a 26 de outubro. É válido na discussão sobre a plataformização ressaltar que o Festival é vinculado à UFMA, assim é um festival de caráter universitário. Esse elemento é importante para entender o processo de plataformização, das infraestruturas adotadas e alguns modelos de governança.

Na edição de 2020, diante do que já foi exposto, a demanda da direção do festival à STI (Superintendência de Tecnologia da Informação) da UFMA foi de construir uma plataforma online que permitisse, além da inscrição e divulgação, a possibilidade de exibição e armazenamento dos filmes. A primeira camada da plataforma foi o site<sup>6</sup> construído com as funcionalidades previstas, de: programação, notícias e curadoria com o destaque das mostras.

Para a 43<sup>a</sup> edição, a curadoria montou quatro sessões de mostras competitivas locais e nacionais e de videoclipes; também montou quatro mostras especiais, entre os

destaques para o homenageado e uma de gênero para mulheres no cinema e mais Ações Formativas com a disponibilização de cursos.

A partir daí compreende-se as redes de infraestruturas adotadas para essa edição. A plataforma online integrava todo o sistema de gerenciamento e governança da UFMA. A primeira observação é que a plataforma do festival está integrada à infraestrutura de rede da universidade. A organização do festival destacou que toda a estrutura de inscrição dos filmes e avaliação do Júri oficial foi feita por meio de planilhas do Google Docs, aqui como parte do pacote ligado ao da UFMA. “Chama-se de governança de uma plataforma um conjunto heterogêneo de mecanismos e práticas de ordem técnica, política, jurídica e comercial que regulam seu funcionamento” (D’ANDREA, 2020, p42).

Os filmes inscritos e posteriormente exibidos foram armazenados no Google Drive da universidade. Os filmes ficavam disponíveis de acordo com a permissão dos realizadores. Alguns realizadores permitiram que os filmes ficassem disponíveis ao longo dos dias do festival; sendo que outros apenas no período dedicado à programação.

Essa é uma condição prevista com os realizadores, pois, existe uma legislação de dis-

---

6 Acesso <https://portalpadrao.ufma.br/guarnice/43>



tribuição filmica que na grande maioria das vezes inicia-se nos festivais até uma eventual exibição em TV aberta ou a venda para canais fechados. Então em alguns casos o tempo de exibição já tinha um contrato previsto. Detalhe interessante dito pela direção do festival é que, o fato de usar a infraestrutura da universidade e a garantia de segurança dada, permitiu um diálogo melhor com os realizadores na promessa de exibição das obras.

Identifica-se nesta primeira experiência de plataformização uma infraestrutura ligada ao ecossistema da Google, pois, o STI da UFMA tinha um vínculo de contrato e governança com a instituição. “De forma complementar, os autores chamam a atenção para uma crescente “infraestruturização das plataformas”, isto é, para a consolidação de serviços específicos como articuladores de outras atividades online” (D’ANDRÉA, 2020, p. 35).

Para a curadoria alguns detalhes são importantes de evidenciar. De fato, parto da ideia de que a curadoria numa prática tradicional, não se limita à condição de apenas escolha e seleção dos filmes. Se estende desde a temática do festival até o processo de programação das exibições. E, no cenário aqui proposto, o desafio foi permitir que a

curadoria na plataforma online garanta uma experiência próxima das condições de um festival presencial.

A noção de curadoria nos festivais de cinema é muito devedora do histórico tradicional das artes plásticas. Para MASSAROLO; MESQUITA; FISCHER; ERTHAL (2021), a curadoria de um festival é conceitual: “o curador, além do conceito, tem de estabelecer os seus critérios, ele vai se responsabilizar. Em uma comissão de modo geral, não se vê ela se justificando, dizendo por que escolheu ou porque não escolheu” (MASSAROLO; MESQUITA; FISCHER; ERTHAL, 2021, p.14).

Na edição de 2020, adotou-se como tema do festival: “Sempre haverá uma janela aberta para o cinema fulorar”. O que já é um indício da predisposição em buscar alternativas para o período pandêmico, a plataformização. A abertura da edição foi híbrida aos moldes dos velhos Drive-ins, organizado em um espaço aberto do campus universitário em que os convidados, em seus carros, assistiram ao filme de abertura e acompanharam a reprodução do áudio pela frequência da rádio universidade, também localizada no Campus.

Como demanda da curadoria, em função da plataformização, foi acordado entre

os realizadores que cada um produzisse um vídeo apresentando o respectivo filme. O que é prática nos eventos presenciais. Os filmes selecionados e os premiados foram curados por uma seleção de júris humanos que tiveram acesso às obras antecipadamente como forma de ter tempo.

A única condição de datificação foi na votação do júri popular. A organização do festival junto ao STI construiu um APP Cine Guarnicê, que além de disponibilizar a programação permitia por um tempo limitado que o público votasse no filme. O modelo de votação foi baseado no sistema de classificação por estrelas. Para votar era necessário se inscrever por e-mail e com limite de tempo. O que evitava uso de robôs.

Para entender a plataformização como esse empenho de estabelecer o potencial de relações, o desenvolvimento de infraestruturas de plataformas, conforme apresentado aqui, não podem ser entendidos à parte dos sistemas de governança que moldam suas operações e evolução. Mais didaticamente trazemos para a reflexão os apontamentos de D'Andréa (2020) sobre a Governança das plataformas. “Estabelecer regras, negociar condutas, identificar e decidir o que é ou não publicável: todas essas são ações ao mes-

mo tempo estratégicas e cotidianas que dão sustentação ao funcionamento de uma plataforma online.” (D’ANDRÉA, 2020, p.41).

Adotar os artefatos condicionados à infraestrutura do Google como o Docs, o Drive, o próprio Earth usado para pensar na ocupação do espaço dos carros no Cine Drive-in foi importante como modelo de negociação entre os realizadores, pois, pela chancela da UFMA foi permitido lotar os filmes na nuvem da universidade. Aqui se debate a segurança dos filmes, no que se refere aos direitos autorais e de distribuição e a garantia de uma votação minimamente equilibrada.

Vale destacar ainda elementos de controvérsias existentes nesta primeira experiência. “Estudar as controvérsias protagonizadas pelas plataformas, portanto, passa por uma ampla e cuidadosa pesquisa documental sobre as transformações e repercussões de suas políticas de governança, suas mediações algorítmicas e seus modelos de negócio, entre outros aspectos” (D’ANDRÉA, 2020, p.58).

A controvérsia que mais chamou atenção da produção do festival foi exatamente a questão do armazenamento dos filmes. Como foi utilizada a nuvem da universidade e, no momento da exibição do filme, muitos acessos aconteceram ao mesmo tempo,



a Inteligência Artificial concluiu ser algum tipo de invasão à infraestrutura, e então bloqueou o acesso. Tal problema de armazenamento foi o ponto a ser trabalhado na edição de 2021.

#### 4. 2021 – Experiência nº 2

No ano de 2021, o Festival Guarnicê continuou de forma híbrida e ampliou a capacidade de armazenamento, o que marcou o processo de plataformização. A data manteve-se fora do mês de julho, pois, ainda existia a expectativa de um retorno presencial, então foi deslocada para o mês de setembro.

Na 44ª edição, o Festival Guarnicê curou oito mostras competitivas entre curtas e longas, nacionais e local; e mais nove mostras especiais, entre elas uma intitulada ‘Olhares sobre a Pandemia’. No relato da direção do Festival a demanda que foi projetada a partir da experiência de 2020 foi melhorar a capacidade de armazenamento dos filmes, pois, na edição anterior ocorreu o problema de controvérsia na infraestrutura da nuvem, o Google Drive.

O STI apresentou para a direção do festival um novo modelo infraestrutura para a

plataformização online. O que na edição anterior foi posto tudo na nuvem da universidade; desta vez foi apresentado um modelo de plataforma educacional chamada EduPlay<sup>7</sup>. A EduPlay é uma plataforma de vídeos voltados para o ensino superior no Brasil. Segundo estimativa da própria plataforma, já reúne mais de 40 mil vídeos. Também permite transmissões ao vivo para streaming de eventos, aulas e a transmissão de sinal de TVs e de Rádios universitárias.

A plataforma está vinculada à Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP)<sup>8</sup> e, por ser o Festival uma atividade de extensão da UFMA pode ser usada para potencializar a infraestrutura online do festival, a partir da plataforma da EduPlay. A plataforma possui a mesma interface do YouTube da Google e os mesmos recursos de acessibilidade. Só que ela garante uma governança mais segura para o festival e não sobrecarrega como em uma nuvem do Google Drive. “À medida que as plataformas estão se tornando

7 Acesso <<https://eduplay.rnp.br/portal/home>>

8 Qualificada como uma Organização Social (OS), a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP) é vinculada ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI) e mantida por esse, em conjunto com os ministérios da Educação (MEC), Turismo, Saúde (MS) e Defesa (MD), que participam do Programa Interministerial RNP (PRO-RNP). Acesso <<https://www.rnp.br/>>



cada vez mais centrais para o intercâmbio cultural, a governança por plataformas molde cada vez mais a governança dos espaços online de forma mais geral” (Plantin; Punathambekar, 2018, p.15).

Segundo a direção do festival, foi criado um layout para o site que mantivesse a identidade visual do festival, e na infraestrutura, numa segunda camada, usou-se a EduPlay. Segundo a direção, criou-se a possibilidade de uma memória digital dos filmes e um armazenamento seguro, tanto para o arquivo do festival como para a exibição no que se refere aos direitos autorais das obras.

Nesta edição o Festival solidificou a Plataforma e, segundo o relato da diretoria, a demanda para a edição de 2022 é melhorar a acessibilidade com Libras, legendagem e audiodescrição. Na edição 2021, o acesso superou os 40 mil durante os cinco dias de festival; e alcançou 40 países fora o Brasil. “De fato, a governança de plataforma desempenha um papel crucial na produção cultural e em outras atividades econômicas precisamente porque as plataformas se tornaram mercados lucrativos e infraestruturas onipresentes nas quais as indústrias culturais passaram a depender” (POELL; NIEBORG; DUFFY, 2022, p. 123).

Não é o caso de um modelo de negócios aplicado, mas da manutenção de uma identidade cinematográfica de alcance nacional e de manter a rotina de circulação da produção audiovisual no país.

## 5. Considerações finais

Durante os dois anos em que a Covid-19 limitou as ações rotineiras das pessoas, ela ditou novas práticas de sociabilidade. Entre outros setores, a arte conseguiu se reaparelhar e manter-se ativa, não somente como condição de sobrevivência, mas como alento às pessoas que sofreram e ainda sofrem como consequência da pandemia.

Os festivais de cinema entram nesse conjunto com muita força na manutenção de suas atividades. Não do contrário, o Festival Guarnicê também se reestruturou com base numa plataformização online de suas ações. Muito do primeiro ano, se mostrou quase intuitivo o processo de feitura desta plataformização. O que projetou para o ano seguinte uma edição mais sustentada em uma infraestrutura que se mostra suficiente para ser mantida no pós-Covid.

Desta forma, todo o trabalho desempenhado ao longo dos dois, em que a pla-



taformização visou manter a experiência de um festival de cinema, poderá também se ampliar no universo digital e garantir o que muito se buscou na história deste festival em específico, um alcance maior dedicado também à manutenção de uma memória.

Dedicamos neste relato partir para o entendimento de uma plataformização sustentadas as características da infraestrutura e governança. Esse caminho foi adotado, pois, até este ponto é o que fenômeno aqui descrito nos deu. O que não exclui as potencialidades algorítmicas, os modelos de negócios que fazem parte desde processo de plataformização. Este também parece ser um desafio para a própria administração do festival que se vê diante, depois de quatro décadas de exibição, em um caminho novo a trilhar.

Com o fôlego garantido a partir dos primeiros passos dados em direção à plataformização de suas ações em parcerias com os realizadores e o público. Este último, ao longo do tempo, será necessário um olhar dedicado para observar os impactos na recepção e o estado diante de uma experiência cinematográfica que pode ser garantida de forma remota com base no que garantiu a plataformização.

## Referências

- CIRINO, Nathan Nascimento; CANUTO, Kleyton Jorge. Festivais de cinema pós-Covid-19: impactos e perspectivas. *Significação*, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 268-284, jul-dez. 2021
- Costa, Alexandre Bruno Gouveia. *Cinema e filosofia: Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da tríplice mimesis*. São Luís, 2015.
- D'ANDRÉA, Carlos. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: EDUFBA, 2020.
- DE VALCK, Marijke. "As várias faces dos festivais de cinema europeus". In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Europa v. V*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (org.). "Pesquisa Conjuntura do setor de Economia Criativa". 2020. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/07/Pesquisa-FGV-Impacto-pandemia.pdf>. Acesso em: 12 de julho de 2020.
- MASSAROLO, João; MESQUITA, Dari; FISCHER, André; ERTHAL. Plataformização dos festivais de cinema e audiovisual: a experiência do MixBrasil. *Revista Rebeca*. ANO 10. N. 2, JULHO -DEZEMBRO, 2021.
- MATTOS, Tetê; LEAL, Antonio. "Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do se-



tor”. 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19077.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. “Painel Coronavírus”. 2020. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 05 de agosto de 2020.

MUNIZ, Alexandre; VIEIRA, Luciana. “Política audiovisual em tempos de COVID-19: arte e indústria em confinamento”. Disponível em: <http://anesp.org.br/todas-as-noticias/2020/5/22/politica-audiovisual-em-tempos-de-covid-19-arte-e-industria-em-confinamento>. Acesso em: 08 de julho de 2020.

Plantin, Jean-Christophe and Punathambekar, Awin (2018) Digital Media Infrastructures: pipes, platforms, and politics. Media, culture & Society. LSE REsearch On line, 2018.

POELL, Thomas; NIEBORG, David B.; DUFFY, Brooke Erin. Platforms and Cultural Production. Polity Press, 2022.

STERRITT, D. “Virtual Cinema”. Quarterly Review of Film and Video, Abingdon, v. 37, p. 505-507, 2020.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; WALL, M. The Platform Society: public values in a connective world. Londres: Oxford Press, 2018.

XAVIER, Kellen do Carmo, Plataformização em tempos de isolamento físico e social. Artigo apresentado no GT Competência Crítica

em Comunicação e Informação, no VIII Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Cotidiano. 2021.



**“Tambor de Mina: a Casa de Nagô,  
filme super 8 e etnografia de tela”**

Denis Carlos Rodrigues BOGÉA



5

---

## “Tambor de Mina: a Casa de Nagô, filme super 8 e etnografia de tela”

Denis Carlos Rodrigues BOGÉA<sup>1</sup>

### I. Organizando o caminho

Este trabalho origina-se no âmbito da Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe e apresenta-se como um condensado das principais ideias trabalhadas naquela. Tem como ponto de partida o filme super 8 “Tambor de Mina”, realizado por Euclides Moreira em 1979. Nesse sentido, tendo como foco o ritual de tambor de mina apresentado na obra, procuramos entender qual o sentido atribuído a este a partir da narrativa proposta na película. Desenvolvo reflexões que estabeleçam as diferenciações entre as categorias “tambor de mina” como ritualística e “Mina” enquanto religião e complexo de relações que extrapolam os Terreiros. A partir

da etnografia de tela - conceito este desenvolvido por Carmen Rial -, transportando para o campo fílmico alguns procedimentos que são oriundos da pesquisa antropológica e associando essa metodologia às ferramentas de crítica cinematográfica, busco analisar a obra visando identificar suas características que possam embasar tais diferenciações. Como resultados, observo que o tambor de mina enquanto ritualística de matriz africana tal como é apresentado no filme, assim o é como sendo de caráter único, sem nuances ou diferenciações, partindo de uma narração *over* que procura unificar um conjunto de práticas religiosas, oferecendo uma síntese sobre as práticas heterogêneas da Mina com base na Casa de Nagô. Ainda, observo que o documentário possui características em sua construção que me levam a caracterizá-lo dentro do cinema clássico como um documentário expositivo. A partir destas observações, a análise fílmica configurou-se como um eixo teórico norteador para o desenvolvimento das considerações expostas tanto na dissertação quanto no trabalho aqui exposto.

Carmen Rial (2004), acerca da etnografia de tela, propõe que esta seja uma

---

<sup>1</sup> Mestre em Cinema – Universidade Federal de Sergipe. deniscrb@gmail.com. Linha 2 - crítica



metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo, etc. (RIAL, 2004, p. 30).

Em resumo, o filme aqui se torna o próprio campo da pesquisa, uma vez que transpostos para o campo, os procedimentos de imersão e observação sistemática podem ser entendidos como visualização da obra de maneira sistemática, ou seja, mais de uma vez, fazendo-se uso dos cadernos de campo no sentido de destacar cenas, movimentos de câmera, utilização de recursos como *zoom* e *som over*, além de questões relativas à montagem.

Por lidar com uma evidência, ou seja, o filme em si, que remonta no tempo à realização de um toque de tambor de mina na Casa de Nagô, é através dessa metodologia, ou seja, da etnografia de tela, que existe a possibilidade de estabelecer um diálogo do cinema e da antropologia tendo em vista a análise do filme. Uma vez que o Terreiro não executa mais toques, é somente através do filme, enquanto testemunho etnográfico, que se pode ver e ouvir como aquele era executado, as minúcias das roupas, dos olhares, gestos, enfim, as práticas de quando do tam-

bor aglutinadas no filme. Em outras palavras, uma etnografia que desloca-se no tempo e que tem como amparo de análise o filme.

É pensando naquilo que seria a questão deflagradora desta pesquisa, ou seja, qual o tambor de mina apresentado no filme, que assumimos como coerente a metodologia aqui aplicada, associando os estudos antropológicos assim como os estudos de análise fílmica, condensados, portanto, na etnografia de tela uma vez que

(...) o método não é algo que Paira no mundo e ao qual o pesquisador ou a pesquisadora deve se adequar a fim de “encontrar” os resultados que busca. Os métodos e os resultados não estão postos num mundo preexistente, adjacente ou paralelo às teorizações, esperando pelas melhores aplicações que os possam tornar evidentes. Antes, tal como aponta McGuigan (1997, p.2), “os métodos devem servir aos objetivos da pesquisa, [e] não a pesquisa servir aos objetivos do método”. (SANTOS, 2005, p. 20).

Partindo desses pressupostos, a propósito das estratégias articuladas nessa metodologia, Colins e Lima (2020) destacam que

surge da necessidade em ampliar a definição da antropologia visual para além de investigações em torno da produção fílmica como um suporte para registro e conhecimento, mas incluindo o potencial de analisar tais re-



gistros em funcionar como uma espécie de extensão do trabalho de campo (COLINS e LIMA, 2020, p. 432).

Sendo assim, e procurando estabelecer um diálogo interdisciplinar com outras áreas do conhecimento, a pesquisa assume caminhos envolvendo áreas diversas, como um conjunto de técnicas interpretativas que vão em direção a uma decodificação, uma tradução ou mesmo uma descrição dos fenômenos no mundo social (NEVES, 1996), assim como o percurso tem suas características baseadas em um caráter descritivo-exploratório (NEVES, 1996; LIMA; MIOTO, 2007; GIL, 2010).

O filme aqui assume o campo propriamente dito da pesquisa e, através dos sons e imagens, as reflexões acerca sobre qual tambor de mina é passado ao público. Ainda, é importante perceber que, assim como os filmes são produzidos dentro de um contexto social e, também cultural, o pesquisador também está inserido nesse mesmo cenário. Logo, temos aqui a diferença entre etnografia de tela e análise fílmica, uma vez que o pesquisador também está imbricado dessas relações sociais e culturais, imerso no campo, onde suas sensações e impressões vão sempre influenciar na análise da obra. Nas palavras de Balestrin e Soares (2014)

Um percurso etnográfico requer tempo, investimento, olhar mais e mais a tela, de diversos ângulos. Um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê. No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador é também trabalhado, na medida em que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado. Esse trabalho de análise permite que nossos olhares e nossas percepções se modifiquem, visto que somos também modificados nesse percurso, alterando muitas vezes o rumo da investigação e da própria vida. Com isso, abandonamos a pretensão à objetividade, desconfiamos das certezas e assumimos o pressuposto de que a linguagem é constitutiva do social e da cultura. Nessa direção, propomo-nos a lidar com e a explorar a indeterminação, as contradições e a provisoriade dos sentidos na análise de imagens. (BALESTRIN; SOARES, 2014, p. 89).

Ou seja, o pesquisador aqui é colocado também como sujeito que é afetado a cada visualização da obra, dentro do percurso da pesquisa, o que, a meu ver, torna bem mais rico esse percurso como também os resultados da mesma, ora colocados como parciais dentro deste cenário metodológico.

Com isto, ainda partindo dos princípios elencados por Colins e Lima (2020), no que diz respeito aos procedimentos dessa abordagem, temos que



Seguindo aos princípios da etnografia, as estratégias apontadas para desenvolver a pesquisa são: a longa imersão do pesquisador em campo (no caso do filme, de contato com a tela de projeção), observação sistemática e variada, registro em caderno de campo e a escolha de cenas do filme buscando articular a representação fílmica com um determinado referencial teórico. A proposta de imersão – método largamente empregado na etnografia de campo – é um indício de que essa metodologia compreende o filme não apenas como uma construção narrativa, mas uma extensão da vida “real” em que os elementos técnicos escolhidos para dar forma à representação das histórias e personagens configuram práticas com impacto social (COLINS e LIMA, 2020, p. 432).

Posto isto, temos o filme, o documentário enquanto arcabouço onde estão contidos os elementos necessários para que as abordagens sejam realizadas.

## 2. Casa, terreiro, barracão

Nagon Abioton: de acordo com Santos (1985), assim era conhecida a Casa de Nagô pelas mineiras mais antigas. Pertencente a Xangô, a Casa de Nagô como aponta Cardoso Junior (2001) tem sua história baseada na oralidade, ou seja, a transmissão dos conhecimentos históricos e fundamentos da Mina

são repassados de geração a geração pelas pessoas de maior iniciação.

Nas palavras de Mãe Dudu e de acordo com as pesquisas de Cardoso Junior (*apud* BARRETO, 2001), a Casa teria sido fundada há mais de um século por “malungas”, por “africanas legítimas com seus dotes”. As duas das mais conhecidas eram Josefa e Joana. Outros dados importantes nas pesquisas citadas informam que Nam Agontimé, fundadora da Casa das Minas, em resposta aos clamores do povo africano aqui escravizado orientou Mãe Josefa, de Badé, a fundar a Casa de Nagô, dedicada a Xangô. Tais relatos, como amplamente eram verificados pelo povo de santo de São Luís, dão conta da íntima ligação entre essas duas Casas que, durante muitos anos no exercício de suas funções, mantiveram relações estreitas em vários momentos de seus calendários festivos e obrigações religiosas. Ainda, como relatou Pai Euclides, através daquilo que lhe repassou Mãe Rosa, antiga dançante da Casa de Nagô, quando das pesquisas de Cardoso Junior (2001), afirma que esta

Foi fundada em 1º de janeiro de 1792 por Josefa e Joana. Na época, houve uma grande revolta na cidade, o que impediu o prosseguimento do culto na Casa de Nagô por alguns anos. O povo jêje se implantou na ci-

dade quatro anos depois, na rua de Santana, em junho de 1796, vindo morar depois na atual casa na rua São Pantaleão em terreno indicado pelo povo Nagô. Na África, os nagô e os jêje não se uniam, o que levou os dois, no Maranhão, a estabelecerem relações amistosas através de um acordo de colaboração (CARDOSO JUNIOR, 2001, p. 27)

Cardoso Junior (2001) aponta ainda a importância da Casa de Nagô frente ao que chama de difusão do tambor de mina dentro da capital São Luís. Ele traz uma genealogia amplamente conhecida do povo de santo a respeito de Casas importantes, já que

a Casa de Nagô tornou-se o grande centro difusor do tambor de mina, dando origem a vários Terreiros, como o Terreiro do justino, Terreiro de Belém, de vó severa, de nhá maria alice, de rosa guarda-mor, de rosa bom piter e dona santinha, em Belém do Pará. Outros Terreiros importantes foram os de Manoel teu santo, que deu origem ao Terreiro de cota do barão e ao da Turquia, de Mãe Anastácia; e o Terreiro do egito, fundado a partir de um quilombo no bairro do Itaquí, que deu origem a grandes casas como a de Mãe denira, no sacavém<sup>2</sup>, hoje continuada por Mãe elzita; a casa fanti-ashanti, no cruzeiro do anil, comanda-

da por Pai Euclides Menezes; e a casa de iemanjá, no bairro da fé em deus, dirigida por Pai Jorge Itaci de Oliveira (CARDOSO JUNIOR., 2001, p. 9-10)

Ademais, é ainda o autor que comenta determinadas especificidades, dando mais detalhes acerca desta mesma organização interna da Casa, no que diz respeito a características específicas que se expandem para outros Terreiros.

Algumas características principais dos rituais realizados na casa são observadas e consideradas como modelo do tambor de mina, seguido por diversos Terreiros de mina no Maranhão e até de outros estados. Dentre essas características destacamos a coexistência do culto aos orixás iorubanos vindos da África, aos voduns jêje e nagôs implantados pela casa das minas, com entidades afro-ameríndias conhecidas, geralmente, como caboclos ou encantados que se dividem em famílias e linhas. O toque de tambor é realizado com instrumentos determinados: abatás (tambores colocados sobre cavaletes no sentido horizontal), cabaça e ferro (agogô). Outras características são a indumentária (também utilizada na casa jêje) e doutrinas (cânticos) em língua africana e outras em português popular (CARDOSO JUNIOR., 2001, p. 42)

Não obstante estas observações, nota-se que a Casa mediante o passar dos anos veio passando por modificações estruturantes no

---

2 Na verdade aqui há um equívoco. A Casa de Mãe Denira nunca foi localizada no Sacavém e sim em locais como o Bairro de Fátima e Ombudi. No bairro citado, Sacavém, sempre existiu a Casa de Mãe Elzita, que por sua vez era filha de santo de Mãe Denira.



que diz respeito a essas próprias dinâmicas internas. Nesse sentido, é importante perceber que o filme aqui trabalhado por certo já encontra esse processo em franco desenrolar, ou seja, um processo longo de mudança que vem culminar algumas décadas depois com a quase total suspensão das atividades da Casa, mantendo-se atualmente apenas algumas obrigações internas e celebrações de cunho “católico”<sup>3</sup>.

---

3 Faço uso aqui de forma contrita do termo “católico” uma vez que em minhas pesquisas e vivência na Mina percebo que determinados gestos, imagens, ocasiões e festividades que possuem um caráter religioso associado ao catolicismo, em grande parte visual e sonoramente estão sim ligados a ele. Contudo acredito que o conceito de imantação que aqui desenvolvo, seria o mais correto. Nesse conceito, uma imagem, uma festa ou uma celebração qualquer que represente o catolicismo visual e sonoramente é aquilo que está ali posto, porém está imantado de outras coisas, de outros valores que necessariamente não vistos pela assistência em geral, por pesquisadores ou visitantes de uma Casa ou evento. Atribuo, em São Luís, esse conceito principalmente à festa do Divino Espírito Santo, de cunho católico que, visual, sonora e ludicamente está associada ao catolicismo. Todavia, realizada em Terreiros, a festa está em sua maioria associada a uma entidade da Mina, seja um Encantado, um Caboco, um Orixá, um Vodum, a alguma entidade que não esteja ligada ao dogma católico, o que me conduz a esse pensamento de que a festa do Divino, assim como outras festas e celebrações realizadas dentro de Terreiros ou com a solicitação das entidades, faz parte de um conceito e um complexo de relações mais amplo da Mina. Em última análise, associado ao conceito de fato social total de Mauss (1974), essas festividades e

Um cenário mais atual dessas atividades e daquilo que ainda é realizado, datado já de 2021, é posto por Carvalho (2021):

As práticas rituais neste espaço têm sofrido alterações mais bruscas desde a queimação de palhinhas do ano de 2010. Em conversa com Alex Correia, na noite da mesma festa, em 2021, o dia 02 de fevereiro de 2010 foi o dia do último toque de tambor de mina na Casa de Nagô “como manda o figurino”. Desde então, as festas rituais vêm acontecendo no Terreiro sem o toque de mina, sem as vodunsis estarem bailando no barracão com suas entidades aos sons dos abatás, ferros e cabaças (CARVALHO, 2021, p. 42).

As pesquisas de Lima (1981), por sua vez, já indicavam algumas festas que não constam nas pesquisas que se sucedem, além da supressão de outras. Nesse sentido, destacamos aquilo que ele chama de Rito Fúnebre, conhecido amplamente como tambor de choro, que de acordo com o autor desde 1973 não era mais, bem como o Banquete de Orixá, não mencionado em outras pesquisas. Ademais, tendo como principal intermediadora entre os conhecimentos a respeito da Casa e a própria pesquisa, Mãe Dudu compartilha de procedimentos da Casa que

---

ocasiões diversas, fazem parte desse amplo guarda-chuva chamado Mina.



talvez tenham se perdido tanto no tempo que transcorreu como das outras Casas de que dela se originaram<sup>4</sup>.

### 3. O super 8 em São Luís – igual só na bitola

É lugar comum quando se trata de super 8 realizados em São Luís na década de 1970 de embrulharmos as pessoas que se utilizaram da bitola todas em um mesmo pacote na tentativa de entender e dar uma forma mais precisa do que foi o movimento na capital. A nosso ver, essa tentativa não se sustenta se colocada sob um olhar mais apurado, uma vez que as temáticas e as motivações, sejam elas quais tenham sido, sempre foram das mais diversas ao empunhar uma câmera. Como forma de mea-culpa

4 Barbosa (1997) menciona uma obrigação pra Exu muito importante, o chamado Semeado, que ao que tudo indica não faz parte das Casas que de lá saíram. Ainda, é muito comum entre o povo de santo a versão de que em hipótese alguma as Casas mais antigas trabalhassem com Exu. Isso exclui toda e qualquer forma de trabalho. No entanto, mesmo os Terreiros mais antigos, como no caso de Mãe Elzita que descende do Terreiro de Mãe Denira, por sua vez filha de Santo de Zacarias, ex abatazeiro da Casa de Nagô, mesmo Terreiros mais antigos colocam água nas portas, tanto da frente quanto de trás. Portanto, existem níveis distintos de “se trabalhar” com Exu e para Exu.

na medida em que também criei um imaginário desse tipo, somente após as inúmeras conversas com o professor doutor e cineasta Murilo Santos – que desempenha um papel importante para a memória do cinema nacional digitalizando boa parte da cinematografia maranhense em super 8 e 16mm - que essa concepção vai sendo desconstruída. A bem dizer, trata-se de uma concepção aglutinadora tal qual a de conceituar tambor de mina e Mina como sendo a mesmíssima coisa. Não é. As temáticas eram diferentes, bem como o que motivava cada cineasta a realizar os filmes também. Basta que tenhamos em vista as diversas origens sociais de quem fazia super 8 para termos uma ideia<sup>5</sup>.

Nessa seara, passando por membros da família Sarney, estudantes universitários ou mesmo apenas *flâneurs* da bitola que encontravam na aparente facilidade em encaixar o

5 A ideia mais recorrente é a de que os superoitistas eram jovens de classe média em sua totalidade. Esse imaginário talvez seja fruto de uma ideologização tanto daquilo que se tem dos anos de 1970 quanto de uma tentativa de mostrar um cenário que não condizia com a realidade partindo do específico para o geral. Nesse sentido, se tivemos alguns realizadores de classe média não podemos generalizar e afirmar que todos eram. Muitos, inclusive, tinham origens familiares no proletariado de algumas indústrias. Outros, que faziam parte das equipes dos filmes, chegaram a morar nas palafitas que ora compunham o típico cenário de uma São Luís nos anos 70.



cartucho de super 8 na câmera, havia uma miríade tanto de origens quanto de motivações e recursos para tal. Isso se refletia diretamente nos filmes que chegaram até nós nos dias atuais. Aqui podemos usar essa expressão “chegaram” de forma cautelosa, uma vez que no montante de quase 100 filmes realizados na década de 1970 a partir da bitola super 8, são poucos os que se encontram disponíveis para uma visualização adequada.

Dito isto, em se tratando aqui de filmes como “Tambor de Mina”, acrescento com base nas inúmeras conversas com Murilo Santos que também suscitaram esta pesquisa, questões que nem sempre estão facilmente disponibilizadas à vista do pesquisador. Questões mais sutis que a historiografia do cinema maranhense vem, talvez, negligenciando. Alguns filmes, nesse sentido, tiveram sua origem – ao menos no argumento, no caso dos documentários – gestadas pelas visões, pelas orientações de pessoas que não adentraram no mundo do cinema mas que mantinham vivências e contatos com aquilo que posteriormente se transformaria em um filme, fossem questões relacionadas à cultura popular, ou questões religiosas, de direitos humanos ou lutas trabalhistas. Zelinda

Lima, Joila Moraes<sup>6</sup>, Mario Cella dentre outros nomes podem ser citados como pessoas intimamente ligadas ao movimento super 8 no Maranhão e em especial em São Luís que por meio de suas experiências em outros âmbitos – música, cultura popular, movimentos sociais de base – fomentaram a realização de inúmeros filmes na bitola super 8.

Pontuar essas questões é colocar sob perspectiva aquilo que afirma Caldas (2021) quando a mesma destaca que

O uso da câmera Super-8 se expressa como prática artística de uma geração de jovens de **classe média influenciados pela estética da fome (cinema novo), marginal**, por experimentalismos estéticos, **estética erótica** e ou documentários de cunho social. Em vista disso, a sua expressiva produção deve ser, também, problematizada e pesquisada porque é uma variável característica do fazer cinematográfico brasileiro (CALDAS, 2021, p. 9, grifos meus).

Numa seara ainda a ser desbravada, esse terreno pantanoso de influências sem-

6 A argumentista do filme. É dela, portanto, que se origina a ideia após os primeiros contatos com Euclides deste realizar o filme “Tambor de Mina”. É também a partir do contato com Joila Moraes que são realizados esses dois filmes na Casa de Nagô: “Tambor de Mina” e “A Festa do Preto Velho”, uma vez que Joila já possuía àquela época relações sólidas com o Terreiro.



pre remetidas ao cinema novista, ao cinema marginal e à estética da fome é necessário colocar em perspectiva as influências que nem sempre são dessa origem. Há que se ter em vista, também, o que circulava na cidade nessa época. As pessoas viam filmes do cinema novo? Circulavam ideias do cinema marginal? A estética da fome realmente teve alguma influência na realização dos filmes super 8 em São Luís? São questões a serem remetidas a futuras pesquisas dentro da historiografia do cinema maranhense.

De todo modo, algumas contribuições no sentido de entender a pungência das produções em super 8 não só no Maranhão, mas no Brasil são colocadas por Machado (2009). De acordo com ele “os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16mm propõem-se lhes colocar questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos” (MACHADO, 2009, p. 212). Desde já a imagem do super 8, por assim dizer, é colocada como algo que colocava-se diante das outras bitolas como uma alternativa, tanto no que diz respeito às suas possibilidades estéticas quanto às suas formas de produção.

É a esse respeito, ou seja, sobre a posse desses meios de produção, a facilidade do manuseio, associadas a um baixo custo da

bitola comparada a outras como o 16 e o 35 milímetros que Bottman (1982) comenta:

A posse dos meios de produção é um fator determinante para a existência de um movimento em Super 8. É também a posse dos meios de produção e o baixo custo da bitola que podem explicar o grau de liberdade e de autonomia na criação. Assim, a maior margem de experimentação cinematográfica é que nos permite falar numa ‘linguagem própria’ do Super 8. (BOTTMAN, 1982, p. 32.)

Nesse sentido, pensar a produção superoitista é também pensar nesse aparato diante de outros aparatos e, no caso, aqui me refiro ao 16mm e ao 35mm. Muito daquilo que se produziu nacionalmente se deu também em função de toda essa característica da bitola super 8. Mesmo dentro daquilo que alguns poderiam chamar de suas “limitações técnicas” – como é o caso do tamanho da imagem no quadro da película, menor que o 16 e muito menor que o 35mm, impedindo grandes formatos de projeção – a intensa produção relativa à bitola mostra como a mesma difundiu-se, dando origem a uma quantidade significativa de filmes, mesmo em se tratando de uma película considerada amadora<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Aqui é bom que se faça um adendo pois considerar o super 8 uma bitola amadora não significa dizer que esta



A produção de Euclides Moreira insere-se, então, nesse contexto histórico. Contamos com 25 filmes realizados pelo diretor na bitola super 8 entre os anos de 1976 e 1981. Logo, colocadas essas questões onde está situado o filme “Tambor de Mina”, trataremos considerações acerca da obra. Importante destacar neste ponto que o acesso à mesma se dá mediante a digitalização realizada por Murilo Santos, que empreende a iniciativa tanto relacionada aos filmes super 8 quanto mais recentemente aos filmes em 16mm da cinematografia maranhense. Portanto, é somente a partir desse processo de digitalização que o acesso e a divulgação dos filmes desse ciclo conseguem ter êxito.

#### 4. O documentário “Tambor de Mina”

Realizado em 1979 em bitola super 8 por Euclides Moreira e com argumento de

---

era precária ou que uma de suas características era a precariedade nas/das produções tendo em vista as características típicas da mesma bitola. Amadorismo é usado aqui colocando, com fazemos, diante de bitolas já consagradas como sendo algo que possuía uma larga aceitação e todo um ecossistema de projeção, no caso do 35 e do 16mm.

Joila Moraes, “Tambor de Mina” é um documentário que possui 8 minutos e que mostra a Casa de Nagô, as atividades cotidianas do Terreiro em dia de toque, ou seja, as dançantes, abatás, cabaças, cômodos, momentos de concentração, Mães de Santo importantes dentro da Mina maranhense como é o caso de Mãe Dudu, além é claro da realização de um tambor de mina que é precedido por uma ladainha com músicos tocando instrumentos de sopro.

Em suma, o documentário nos traz asserções sobre o mundo que nos é exterior (RAMOS, 2008) e aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada (FREIRE, 2012). Neste caso, este exterior a nós é a Casa de Nagô em um dia de toque de tambor de mina, da mesma a forma que a Casa e as pessoas na Casa são objeto de sua mirada.

Trazendo um cotidiano ou momentos antes de um toque, o filme apresenta em 8 minutos situações que estão relacionadas a aspectos públicos da Mina. São cômodos, ambientes, momentos, eventos compartilhados por quem se dirige ao Barracão. Euclides nunca adentra espaços mais limitados, restritos a pessoa da Casa, a iniciadas. São



sempre cenas onde aquilo que se vê e ouve está relacionado ao público, ao que pode ser visto e ouvido.

Composto quase que exclusivamente por mulheres, o filme também mostra como é a organização de gênero da Mina mais tradicional e de um toque dentro desses moldes. De cunho matriarcal, a Mina, e portanto o tambor de mina desse universo, é presidida por mulheres, tanto dançantes quando em cargos de liderança, como Mães de Santo. No filme de Euclides as mulheres estão em número quase que completo tanto no que diz respeito àquelas que visivelmente fazem parte da Casa de Nagô quanto à assistência, ou seja, as pessoas que estão sentadas assistindo ou participando de outras formas do tambor, como tocando cabaças. Os homens tocam os abatás e a cabaça grande e figuram de forma quase que passar despercebidos durante o documentário.

Em boa parte do filme, Euclides usa o recurso do *zoom*. O uso dessa técnica reflete muito a posição do próprio Euclides, sua localização geográfica. A respeito disso, Freire (2005) explica como se dá esse processo de *mise en scène*:

(...) sabemos que qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo

segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultura material obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas manifestações de caráter ritual como os ritos de possessão, por exemplo, partem de uma base pré-determinada, mas evoluem de maneira mais ou menos imprevisível. À maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade chamamos de *auto-mise en scène*. Por outro lado, para realizar o seu registro o cineasta deve jogar com os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem o espaço e o tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos, etc. Com essa operação estará efetuando a sua própria *mise en scène*. Diferentemente do que acontece com a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas (atores) no filme de ficção que é toda ela modelada pelo diretor, sendo mesmo o resultado a *mise en scène* deste, no filme etnográfico ela é, em princípio, assunto apenas das pessoas filmadas e só a elas diz respeito. Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em um processo de interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da combinação desses dois processos que nasce o documentário antropológico. (FREIRE, 2005, p.56-57)

Em outras palavras, aquele que sustenta a câmera na tomada e para quem através do seu movimento o mundo vai se mostran-



do, no caso do “Tambor de Mina” este mundo sempre está um pouco mais para além, um tanto quanto longe, nos momentos do toque de tambor mais afastado, logo, Euclides também está nessa posição, afastado, nunca intrometido dentro da cena.

A respeito daquilo que é filmado, aquilo que seria o assunto principal do filme, ou seja, o toque, Moreira (2020) traz reflexões importantes dessa dinâmica

Durante a cerimônia, é possível identificar as convergências características dos cultos de matriz africana, envolvendo dança, percussão e o entoar das **cantigas**. Essa sincronia, porém, não é vazia de significado e de propósito. No tambor de mina, assim como em outras religiosidades oriundas do ocidente africano, o toque dos tambores somado aos **pontos cantados** e à dança, tem como função conduzir os *médiuns* presentes ao *transe* (MOREIRA, 2020, p 91. Grifos meus).

No filme “Tambor de Mina” as características apontadas acima, em especial o transe, pode ser percebido em alguns detalhes como a posição de alguns acessórios (o pano da costa colocado na cintura) e determinados cumprimentos que as entidades estabelecem com a assistência.

Aqui uma observação acerca desses dois detalhes. Apesar de Euclides não regis-

trar o que seria o fechamento do tambor, composto por uma série de doutrinas com ordem, ritmo e dança específicos, essa marcação visual que determina quando uma entidade está em terra, normalmente colocado na cintura quando se trata de uma entidade masculina e acima dos seios identificando entidades femininas, essa marcação visual, essa identidade visual da entidade em terra chamado pano da costa também é utilizado em outro momento, que também serve para dar nome à própria peça.

Em determinado momento do fechamento do tambor, este pano é colocado sobre a costa da entidade ou da dançante caso não esteja incorporada para que, em momento específico, ali fique até o fechamento completo do tambor. Pano da costa, portanto, que se utiliza na cintura, acima dos seios, na costa e, em último momento, cobrindo costas e cabeças de dançantes. Tal utensílio também é utilizado, após o fechamento do tambor para abanar a pessoa em transe, ajudando dessa forma no processo de desincorporação.

Outra característica importante de ser mencionada dentro do documentário e que sem dúvida marca a obra de Euclides (ou ao menos os dois documentários realizados na



Casa de Nagô, ou seja, “Tambor de Mina” e “A Festa do Santo Preto”) é uma postura menos factual, menos extravagante, que não privilegia momentos que possam ser traduzidos como exóticos, a exemplo dos momentos de incorporação. Ao contrário, percebe-se no documentário como um todo uma espécie de experimentalismo poético, uma guinada para o menos informativo, um quê de lentidão no tempo das imagens, o que conduz a uma impressão latente de desconexão entre imagem e som em toda a obra. Trata-se de um ponto negativo? Não, e para além disso já demonstra uma sensibilidade ao tratar com a temática, o que se percebe também no “A Festa do Santo Preto”.

Talvez um ponto a ser refletido, colocado sob a perspectiva que este trabalho busca lançar mão, seja a visão de Bastide (1989) a respeito da dicotomia festa-vida social

Todos os fenômenos religiosos africanos da época colonial, ou quase todos, devem ser interpretados através desse clima de resistência cultural; mas a resistência não é um fenômeno normal, produz distorções, cria estados patológicos, endurece tanto os espíritos quanto as instituições. Uma certa interpretação marxista do estado do escravo não nos pareceu possível; a resistência não foi apenas essencialmente uma resistência econômica contra um determinado regime

de trabalho, mas a resistência de toda a civilização africana da qual a dureza do trabalho servil intensificava a nostalgia. E a prova está em que a religião africana não aparece, como hoje, separada da vida social, mas sim como no país dos ancestrais em estreita interpenetração. (BASTIDE, 1989, p.140)

Procuramos entender aqui o documentário “Tambor de Mina” não como obra que está dissociada, nas palavras do autor, da vida social, ao menos aquilo ao que ela procura registrar. É necessário entender também que as festas de tambor como são chamados os toques estão, sim, intimamente ligadas com a vida social dos fiéis, do povo de santo do Terreiro. Mobilizam iniciativas de toda ordem, não só espiritual, para a sua realização e, como já vimos, trata-se de um fato social total.

Num outro ponto, outra característica passível de chamarmos atenção são os limites que podemos visualizar do filme como sendo algo que consiga definir ou exemplificar aquilo que seja o Tambor de Mina e, também, a Mina. Para isso, a leitura que Pink (2007) faz a respeito de documentários com caráter etnográfico (como pensamos que “Tambor de Mina” é) consegue traduzir essas inquietações.



[...] é impossível ou inapropriado gravar pessoas ou cultura ‘inalterados’; as pessoas em um vídeo são sempre “pessoas em um vídeo”. Além disso, como qualquer representação etnográfica, as filmagens da pesquisa são inevitavelmente construídas. Em segundo lugar, o conhecimento etnográfico não existe necessariamente como fatos observáveis. (...) argumentei que o conhecimento etnográfico é melhor entendido como originário de experiências de trabalho de campo. O conhecimento é produzido nas conversas e negociações entre os informantes e o pesquisador, em vez de existir como uma realidade objetiva que pode ser gravada e levada para casa em um caderno, filme ou fita. Em terceiro lugar, (...), a questão da ‘etnograficidade’ das imagens de vídeo não depende inteiramente de seu conteúdo ou da intencionalidade do criador de vídeo, mas sua etnografia é contextual. No sentido mais amplo, um vídeo é “etnográfico” quando seus espectadores julgam que representam informações de interesse etnográfico. Portanto, as imagens de vídeo nunca podem ser puramente etnográficas: uma gravação de vídeo que os etnógrafos veem como representando conhecimento etnográfico sobre um evento e como ele é vivenciado pode, aos olhos de seus informantes, ser um vídeo de uma festa de aniversário. Essa definição ampla e contextual de vídeo etnográfico convida a possibilidade de vários gêneros de vídeo serem “etnográficos”. Isso inclui não apenas as filmagens de etnógrafos, mas (por exemplo) filmes caseiros, eventos gravados por informantes para etnógrafos, vídeos indígenas feitos para auto-representação a órgãos externos e

vídeos documentais feitos por meio de colaborações entre pesquisadores e informantes como parte da pesquisa aplicada. Nenhuma dessas gravações é essencialmente etnográfica, mas pode se tornar assim quando estão envolvidas em um projeto etnográfico (PINK, 2007, p.98, tradução minha).

Tais considerações trazem várias reflexões que coincidem com nosso pensamento. Trata-se então de pensar o documentário como algo parcial, não cristalizado no tempo e nem mesmo portador do conhecimento inefável sobre aquilo que trata de forma principal. Por ser impossível realizar um registro de culturas, pessoas e tudo aquilo que envolve o ser humano de forma inalterados, o documentário também faz um recorte de um determinado momento dentro das atividades da Casa de Nagô. Esta, como vimos nas pesquisas já desenvolvidas, possuía um calendário de atividades que foi sendo modificado de acordo com o passar dos anos. Logo, aquilo que o filme consegue apreender nos seus 8 minutos é uma faceta, um instante dentro desse calendário vasto. Portanto, trata-se de uma construção acerca do que seria o tambor de mina a partir de um modelo de narrativa cinematográfica e, como modelos narrativos cinematográficos não constituem meros microcosmos



refletores de processos históricos, há que se frisar o papel que eles exercem, a saber, o de matrizes ou padrões empíricos nos quais a história pode ser moldada e a identidade nacional representada. (SHOHAT & STAM, 2006, p.145).

Penafria (2009) reflete que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar, perscrutando o filme ao detalhe. Isso, para a autora, nos oferece a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima de um determinado gênero. Para tanto, as reflexões traçadas levarão em conta que o documentário “Tambor de Mina” possui de acordo com Nichols (2012) características de um documentário expositivo, ou seja, enfatiza um comentário verbal e uma lógica argumentativa, na mesma medida em que a voz *over* tem destaque significativo na exposição de ideias.

Muito daquilo que observamos até aqui, no que diz respeito às imagens, não está sendo mostrado nas mesmas. Ao menos de forma literal, como procuramos destacar, não está. É justamente aqui onde reside o

que mencionamos como sendo uma análise êmica, ou seja, a partir de observações que provêm de dentro e, neste caso, enquanto pesquisador, faço uso desse cabedal de conhecimentos adquiridos na Mina a respeito daquilo que é mostrado mas não é falado no documentário para expandir o conhecimento aqui abordado. Nesse sentido, pensar a etnografia de tela desenvolvida pela professora Carmen Rial é também pensar nessas vivências do pesquisador e, em específico, a vivência deste pesquisador na Mina associando isso à metodologia citada. Logo, trata-se de traçar nortes plausíveis e conjecturas pertinentes com base tanto numa trajetória pessoal, individual a cada pesquisador, quanto asserções que estejam ligadas a esse âmbito e, ainda, tenham seu anteparo naquilo que se está pesquisando. Neste caso, a Mina e o tambor de mina, ambos já diferenciados nestas breves explicações.

A partir do filme, tomando-o como campo da pesquisa, observamos as construções feitas na obra que vão erigindo o universo do nosso objeto de pesquisa, ou seja, o tambor de mina de forma geral e específica. A forma mais geral diz respeito ao que pode ser estendido para além da Casa de Nagô, assim como a forma específica diz



respeito àquilo que acontece na Casa a partir do filme.

O universo específico é aquilo que se vê e ouve nos termos das dançantes, nos detalhes das roupas, no que toca o calendário da Casa, ou seja, desenvolve um discurso que está ligado diretamente à Casa de Nagô, trabalha questões referentes a particularidades observadas quando das filmagens no Terreiro. Já o universo geral é tudo aquilo que pode ser transportado, estendido a outras Casas, como o uso dos panos da costa, o toque do ferro e dos abatás, as formas de dança em círculo e em fileiras, o uso de rosários, dentre outras questões.

Em linhas gerais, o filme encontra-se nesse local privilegiado ao trazer aspectos de um toque que não pode ser mais visto, de pessoas, sons, imagens que não são mais acessíveis senão pelo próprio cinema. É um duplo sentido de tempo: aquele que se acessa através da obra e aquele que se pensa estar vendo quando da realização da mesma. A pesquisa aqui não se coloca como algo que está encerrando as possibilidades de análise. Como vimos, estas se fazem mediante os arcabouços teóricos e procedimentos metodológicos que podem tanto ser atualizados e que são mutáveis no percurso do próprio pesquisador.

Longe de estarem congeladas e imutáveis, as obras não possuem um significado fixo, imutável e muito menos universal. Aqui reside também uma das características que podem ser mencionadas como animadoras no cinema, pois insuflam o pesquisador-espectador a análises que podem ser investidas com significados múltiplos e mutáveis. Nessa perspectiva, o estudo a respeito de imagens e sons, bem como os estudos de tela, estão sempre passíveis de reconstruções, uma vez que as interpretações sempre são de caráter provisório. Tal qual a cultura em movimento, é parte inerente desse tipo de estudo tender a agregar qualitativamente pensamentos de áreas como antropologia, por exemplo. Logo, enquanto atividade eminentemente humana, sempre estão ao passo de serem questionadas e também reconstruídas.

## Referências

- RIAL, Carmen Silvia. **Mídia e sexualidades:** breve panorama dos estudos de mídia. In *Movimentos sociais, educação e sexualidades*, Rio de Janeiro, 2005: Garamond.
- SANTOS, Luis Henrique Sacchi dos. Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver. In:



COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs). **Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro, DP&A, 2005, p.09-22.

COLINS, Alfredo, LIMA Morgana. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. Disponível em <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/146/279>. Acesso em 10 de maio de 2021.

NEVES, José Luis. **Pesquisa qualitativa** - características, usos e possibilidades. **Cad. de Pesq. em Adm.**, São Paulo, v. 1, n. 3, p.1-5, 2º sem. 1996. Disponível em: [http://www.unisc.br/portal/upload/com\\_arquivo/pesquisa\\_qualitativa\\_caracteristicas\\_usos\\_e\\_possibilidades.pdf](http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/pesquisa_qualitativa_caracteristicas_usos_e_possibilidades.pdf). Acesso em: 20 jun. 2022.

LIMA, T. C. S. de; MIOTO, R. C. T. **Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico**: a pesquisa bibliográfica. **Rev. Katál.**, Florianópolis, v. 10, n. , p.37-45, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rk/v10nspe/a0410spe.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.

BALESTRIN, P. A.; SOARES, R.. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: ME-

YER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (Org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014. p. 89-111.

COLINS, Alfredo, LIMA Morgana. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. Disponível em <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/146/279>. Acesso em 10 de maio de 2021.

SANTOS, Maria do Rosário Carvalho. Boboromina: Terreiros de são luis, uma interpretação sócio-cultural. São luís, 1986

CARDOSO JUNIOR, Sebastião. **Nagon Abioton**. Monografia, UFMA, São Luís, 2001.

CARVALHO, Adson Luis Barros de. **Nagon Abioton: breves considerações sobre um Terreiro d tambor de mina, a Casa de Nagô em São Luís do Maranhão**. Monografia (graduação) Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

LIMA, Olavo Correia. **A Casa de Nagô: tradição religiosa iorubana no Maranhão**. Monografia, UFMA, 1981

BARBOSA, Silvia Helena Bezerra. **A Casa de Nagô: estudo de um Terreiro de mina em são luis**. Monografia, são luis, 1997.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **História e Cinema: análise das práticas de realização de ci-**



nema no maranhão na construção do espaço fílmico como lugar de resistência e memória nas décadas de 1970/80. Disponível em <https://www.snh2021.anpuh.org/site/anais>. Acesso 09 jan. 2023.

MACHADO Jr., Rubens. “O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. Publicado no livro organizado por Edwar de Alencar Castelo Branco, História, cinema e outras imagens juvenis. Teresina: EDUFPI, 2009, 212 p.

BOTTMAN, Denise. **Super-8 Paranaense: Elementos para uma História.** In.: História: Questões e Debates. Curitiba: Associação Paranaense de História, ano 3, n. 4, jun. 1982.

FREIRE, Marcius. **Documentário: Ética, Estética e Formas de Representação.** São Paulo: Anablume, 2011.

\_\_\_\_\_. **A questão do autor do cinema documentário.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 32, n. 24, p. 43-59, 2005.

MOREIRA, Rodrigo Birck. **Concepção cinematográfica e identidade branca: o “ponto oculto” nos documentários atlântico negro, na rota dos orixás (1997), e pedra da memória (2011).** Dissertação de mestrado, 2020.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma Sociologia das**

**interpenetrações de civilizações.** Tradução: Maria Eloisa Carvalho e Olívia Krähenbühl. 3ª edição. Livraria Pioneira Editora. São Paulo, 1989.

PINK, Sarah. **Doing visual ethnography.** Sage, 2013.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PENAFRIA, M. Análise de filmes - conceitos e metodologias. In: **Anais do VI Congresso SOPCOM** [online]. Abril, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-pe-na-fria-analise.pdf>> Acesso em 10 abr. 2022.





# 4

**O Som Antagonista e os  
Códigos Musicais na Trilha de  
Áudio em *O Artista* (2011)**

Mauro Nascimento CLEMENTE

---

## O Som Antagonista e os Códigos Musicais na Trilha de Áudio em *O Artista* (2011)

Mauro Nascimento CLEMENTE<sup>1</sup>

### I. Introdução

O presente artigo abordará a questão da trilha de áudio no cinema, tomando como ponto de partida a utilização dos sons e das composições originais de Ludovic Bource, em *O Artista* (2011), de Michel Hazanavicius. Demonstrará as estratégias do diretor ao criar um filme silencioso pós anos 2000, e, também, analisará duas cenas particulares da obra, para compreendê-las no desenvolvimento do enredo.

Entrará, ainda, na polêmica utilização do tema de amor composto por Bernard Herrmann para o filme *Vertigo*, (*Um Corpo Que Cai*, 1958), de Alfred Hitchcock, e na repercussão de tal expediente no meio cinematográfico. Metodologicamente, utiliza-se

---

<sup>1</sup> Linha: Linguagem Audiovisual - história, técnica e arte. Doutor em Artes - Linha Cinema, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Técnico em Edição de Imagens da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) – Imperatriz. E-mail: mauro.clemente@ufma.br.

o aporte teórico-metodológico de autores como Michel Chion, Sergei Eisenstein, Murray Schafer e outros, para contribuir com o estudo sobre o som no cinema.

*O Artista* (2011) é uma construção bem-sucedida de um filme silencioso sincronizado em pleno século XXI. Ludovic Bource compôs mais de 20 músicas originais para esta produção, orquestradas por ele próprio ou por Vladmir Nikolov, mas também utilizou algumas não-originais, como *Estancia Op.8 – III. La Mañana: Danza de Trigo* (de Alberto Ginastera, 1941); *Imagination* (de Red Nichols And His Five Pennies, 1928); *Pennies From Heaven* (de Arthur Johnston e Johnny Burke, 1936) e *Jubilee Stomp* (de Duke Ellington, 1928), padrão de jazz da época. Mas, a única que causou maior repercussão foi *Love Scene* (de Bernard Herrmann, 1958).

Para se compreender de que modo foi construída a narrativa silenciosa do filme de Hazanavicius será preciso rever o momento histórico no qual sua trama está inserida. Desse modo, o presente artigo está estruturado nos seguintes tópicos: contexto histórico e sinopse; a narrativa silenciosa: o som antagonista; bricolagens, códigos musicais e citações.



## 2. Contexto histórico e sinopse

O filme se passa nos anos de transição do cinema silencioso para o cinema sonoro, nos EUA, entre 1927 e 1932, período da crise econômica que geraria o *Crash* da Bolsa de Valores estadunidense, em 1929, o que diminuiu muito o público nas salas de exibição. É exatamente neste período que o modo de produção cinematográfica muda em função de uma nova tecnologia.

Vários sistemas de projeção de filmes com sons gravados foram testados com sucesso. Um deles, anunciado em *The Voice of the Scream* (A Voz da Tela), em 1926, o sistema Vitaphone, foi o mais bem-sucedido nesta empreitada, que transformou o mercado de produção de filmes. O pesquisador João Baptista Godoy Souza (2010) descreve como funcionaria este sistema:

No sistema Vitaphone a gravação de som era realizada por uma cabeça de corte eletromecânica com uma agulha que vibrava conforme as variações elétricas recebidas e esculpia um sulco num disco matriz, imprimindo uma representação das ondas sonoras. A partir da matriz gravada, eram feitas as cópias para exibição. Os discos utilizados tinham 12 ou 16 polegadas de diâmetro (aproximadamente 30 ou 40 cm) e rodavam a uma velocidade de  $33\frac{1}{3}$  rotações por mi-

nuto, permitindo gravações de no máximo 7 a 9 minutos de duração, respectivamente. A gravação era feita em uma única face do disco e era realizada do centro pra fora, num equipamento chamado “torno de gravação”. (SOUZA, 2010, p.34-35).

Quatro meses após a criação do Vitaphone, a Warner já iniciaria suas produções de filmes sonoros. Como revela Schatz (1991), o coordenador de roteiros da Warner, Darryl Zanuck, na ocasião, dizia que Harry Warner, um dos fundadores da Warner Bros., não estava tão interessado nos diálogos em si, mas na possibilidade de se levar a música, gravada em estúdio por uma orquestra de mais de cem músicos, para qualquer cidadezinha do interior, com salas modestas de exibição, ampliando exponencialmente o público.

Em 1927, após o filme *The Jazz Singer* (*O Cantor de Jazz*), de Alan Crosland, a Warner percebeu o grande potencial de interesse que a música sincronizada e os diálogos falados poderiam despertar no público. *O Cantor de Jazz* não era ainda um filme totalmente falado, pois tinha alguns diálogos e números musicais sonorizados apenas, mas o sucesso comercial abriu os olhos dos estúdios. Ficou famosa a frase de Al Jolson, ator principal do filme, antes da performance da canção



*Toot, Toot, Tootsie!*, que alerta o público para a novidade. Sob os aplausos por seu número anterior, o cantor diz: “*Wait a minute, I say it! You ain’t hear nothing yet!*” (“Espere um minuto, eu digo! Vocês ainda não ouviram nada!”). De fato, seria somente o começo dos “*talkies*”, como eram chamados os primeiros filmes falados da época.

Essa transição do cinema mudo ao sonoro ocorreu de forma bastante abrupta e rápida, uma vez que, após o lançamento de *O Cantor de Jazz*, em 1927, praticamente todos os filmes foram transformados em *talkies*. Ou seja, houve uma mudança radical no cenário de produções hollywoodianas de 1928, momento no qual a maioria dos filmes continuava muda (220 de 294), a 1929, quando pouquíssimas produções permaneceram silenciosas (28 de 290). (SAAD, 2012).

No enredo da obra de Michel Hazanavicius, George Valentin (Jean Dujardin), protagonista de *O Artista*, é um ator de sucesso do “cinema mudo”, em 1927. Naquele ano, a Kinograph Studios acaba de apresentar ao público seu último lançamento, *A Russian Affair*, um filme silencioso de aventura. Após o término da exibição do filme, Valentin conhece uma fã e se deixa ser fotografado ao lado dela para os jornais. Peppy Miller (Bérénice Bejo) é a fã do astro de cinema, que se

torna figurante do próximo filme de seu ídolo. Nos bastidores da nova produção acontece o romance entre eles. Porém, George Valentin insiste em produzir seu próprio longa silencioso, enquanto Peppy Miller ganha espaço no novo “cinema falado”.

Em 1929, ano do *Crash* da Bolsa, o filme de Valentin torna-se um fracasso, enquanto Miller é a estrela da produção bem-sucedida de cinema sonoro do mesmo estúdio. O revés artístico e financeiro o leva à falência e ele vende tudo o que tinha para sobreviver, mudando-se de sua mansão para uma casa modesta junto com seu cachorro, fiel companheiro dos tempos de êxito.

A decadência econômica e artística de George contrasta com a trajetória ascendente de Peppy, que se torna a artista mais popular do momento. Um reencontro dos dois comove a atriz, que ainda nutria sentimentos por seu ídolo. Ela decide arrematar todos os pertences que George venderia em um leilão, na esperança de devolver tudo a seu dono, um dia. Arrependido pelo caminho que optou, Valentin se deprime e, num instante de fraqueza, causa acidentalmente um incêndio em sua residência. Socorrido, graças à ajuda de seu cão, é visitado no hospital por Miller, que o leva à sua mansão



para cuidar dele. George reencontra seus antigos objetos de valor em um dos quartos da mansão de Peppy. Ofendido, ele vai embora para o que restou de sua casa incendiada e pensa em suicídio. George é salvo por Peppy, neste momento, e os dois se reconciliam. O filme termina com os astros em uma cena de sapateado de uma produção musical.

O sobrenome “Valentin” (referência a Rudolph Valentino) é homenagem aos grandes astros do cinema silencioso, esquecidos rapidamente pelo público ávido pela novidade dos filmes sonoros. Por opção mercadológica, os estúdios apostaram em caras novas, não ligadas à época do antigo formato. Zimmer (John Goodman), personagem dono da Kinograph Studios em *O Artista*, cita sua preferência pelos novos rostos dos *talkies*: “As pessoas querem rostos novos, rostos que falam. E o público nunca está errado!”, diz Zimmer.

Michel Hazanavicius, em entrevista a Rebecca M. Alvin, da *Cineaste Magazine* (2012), revela que seu interesse seria mais pelo formato e menos pela história em si, tomado pelo impulso do desafio que isso representaria. Admirador de diretores desta forma de cinema em que a natureza predo-

minante da imagem prevalecia, Hazanavicius entende que essa seria “a maneira mais pura de contar uma história e que é específico do cinema”.

Os aspectos desafiadores para mim, como diretor, foram importantes e me senti atraído por eles. Mas também, como espectador, queria compartilhar aquela experiência muito específica de assistir a um filme mudo. É muito especial, muito sensorial assistir a um filme mudo; não funciona da mesma maneira que um *talkie* normal (ALVIN, 2012, tradução nossa)<sup>2</sup>.

### 3. A narrativa silenciosa

Apesar de já ter à disposição todos os recursos mais modernos do cinema, Hazanavicius apostou que o público, em 2011, apreciaria a proposta de assistir a um filme silencioso, pois, para ele, “o cinema é isso mesmo - contar uma história com imagens em movimento”. Mas, por que se percebe que trata-se de “cinema mudo”? Quais as características usadas por Hazanavicius para situar o público na história com a estética dos

<sup>2</sup> “The challenging aspects for me, as a director, were important and I was attracted by them. But also, as a moviegoer, I wanted to share that very specific experience of watching a silent movie. It's very special, very sensorial, to watch a silent movie; it doesn't work the same way that a normal talkie does.” (ALVIN, 2012)

filmes silenciosos das primeiras décadas do cinema de ficção?

Algumas delas não estariam tão ligadas ao som e, sim, à imagem. O *Black & White* (preto e branco) ou simplesmente “PB” e, também, o formato de tela na proporção 1:31:1 (relação 4:3, “tela quadrada”) são características típicas daquela forma de cinema que ficou no passado. Depois disso, mesmo os filmes que usam o PB o fazem por opção estética e não por limitação de recurso tecnológico. Diretores, como Béla Tarr em *Cavalo de Turim*, no mesmo ano de *O Artista*, em 2011, ou Jim Jarmusch em *Down By Law* (1986), por exemplo, utilizaram a imagem PB em seus filmes, mas não ousaram reutilizar a proporção 1:31:1 de tela dos anos 1920, preferindo a *widescreen* (tela grande) já consagrada pelo público. Mel Brooks, em *Silent Movie* (1976), usa intertítulos em vez de diálogos sonoros, mas não usa tela quadrada e imagens PB, fazendo um filme silencioso tela grande colorido.

Há no filme de Hazanavicius, uma ação sutilmente acelerada, tornando os movimentos das personagens ligeiramente mais rápidos que o natural, e isto é característico dos filmes daquele período, filmados em 22 quadros por segundo, em vez dos 24 atuais.

É possível se perceber tal característica em filmes como *City Lights* (Luzes da Cidade, 1931), de Charles Chaplin, por exemplo. Hazanavicius utiliza os mesmos 22 quadros por segundo, a fim de deixar os atores à vontade para fazerem gestos naturais, sem tentar imitar os movimentos dos filmes daquele período. O diretor chegou a utilizar músicas da época nas filmagens para permitir que os atores se sentissem inseridos na “paisagem sonora” (SCHAFER, 2001), dos anos 1920.

Para Murray Schafer, compositor canadense, músicas de uma época seriam os melhores registros sonoros permanentes do passado, recriando na imaginação o ambiente em que estas canções foram escritas. Porém, o que torna mais explícita a ideia do diretor de transportar o público à sensação de se assistir a um filme silencioso parece ser a música extradiegética ditando o ritmo das ações.

A princípio, o público poderia imaginar tratar-se de um filme silencioso dentro do filme, *A Russian Affair* (filme fictício em que Valentin atua), que está a ser exibido na tela de uma sala de cinema com grande orquestra no fosso, típica dos luxuosos *Picture Palaces* da época áurea do cinema silencioso, com palco e camarotes.



Até então, só se ouve a música de Ludovic Bource, trilha sonora dentro da trilha sonora, uma metalinguagem cine-musical. Zimmer (diretor do estúdio), Constance (atriz coprotagonista em *A Russian Affair*, interpretada por Miss Pyle) e os técnicos estão atrás da tela de projeção. Quando Valentin entra no mesmo ambiente, lê-se em uma placa “*Please, be silent behind the screen*” (Por favor, permaneça em silêncio atrás da tela). Imagina-se que a razão de não se ouvir nenhum som seria porque eles estão no espaço atrás da tela, onde não se pode fazer barulho, como recomenda a placa. Porém, quando a primeira música de Bource cessa e o filme projetado termina, vê-se George Valentin, Zimmer, Constance e os outros todos a comemorar. Pode-se ver o público do cinema aplaudindo efusivamente, contudo, não são ouvidas as vozes, tampouco o som dos aplausos na sala de exibição (oito segundos de silêncio, de 5:26 a 5:34).

Daí, uma nova música extradiegética começa e o público se percebe, inescapavelmente, diante de um filme silencioso. A cena que se segue é a do agradecimento de Valentin ao público do *Picture Palace*. Ele e seu cachorro estão no palco, a fazer gracejos para o deleite da plateia lotada. A irritação

de Constance é porque George está trazendo as atenções todas para si, desprezando a presença dela. Quando, finalmente, George traz Constance para receber os aplausos do público, a atriz, mesmo sorrindo, diz a ele: “*I’ll break your face!*” (Vou quebrar sua cara!), porém aparece escrito em um intertítulo: “Você me paga!” (7:00).

Além das características visuais típicas do gênero: PB, proporção 1:31:1, ação um pouco acelerada (22 quadros/segundo), gestos teatrais (pantomimas) e expressões faciais exageradas usadas para suprir a ausência de diálogos sonoros e intertítulos que evidenciam os diálogos importantes não audíveis; tem-se, afinal, a música extradiegética acompanhando o enredo quase o tempo todo.

Hazanavicius, no entanto, fez questão de que a música se beneficiasse de todos os avanços tecnológicos já conhecidos, ampliando a sensação do “ver o filme”, pois considerou que as músicas ouvidas pelo público, nos cinemas dos anos 1920, estavam abaixo da qualidade do tratamento da imagem nos filmes silenciosos.

Ludovic Bource, compositor das músicas originais de *O Artista*, leva o espectador a sentir a emoção de cada sequência e a com-



prender, musicalmente, a representação cênica e, igualmente, a narrativa fílmica.

#### 4. O som antagonista

Há somente dois momentos em que o filme “rompe o silêncio” e passa de silencioso a sonoro. Estas duas cenas merecem ser descritas mais detalhadamente:

Cena 1 (aos 30:33) – Silêncio absoluto. George Valentin está em seu camarim, de frente para o espelho, a enxugar as mãos em uma toalha. Ele toma um gole d’água e coloca o copo na pia, que faz barulho (30:39). É a primeira vez que um som diegético entra no filme. George testa mais duas vezes o copo e ouve o som novamente. Ele, então, experimenta outros objetos e todos emitem sons, para a surpresa do ator. Ouve-se, agora, o som ambiente (31:04), a tensão cresce. Ele tenta falar, mas sua voz não sai. Ele se desespera, esbarra em uma cadeira e ouve um som alto quando esta cadeira cai (31:26). Ouve-se (cada vez com maior volume) a buzina de um carro, o latido do cão e o som do telefone, mas ele não consegue falar. Tenta gritar, mas não se ouve. Os sons cessam (31:50), ouvem-se os passos de George. Ele sai do camarim e ouve risadas de três dan-

çarinas na área externa da Kinograph (risos femininos, 31:57). Ele, sozinho no estúdio (som do vento, 32:19), vê uma pena a cair. Quando a pena toca o chão, ouve-se um barulho assustador, como bomba a explodir (som de explosão 32:30). O ator põe as mãos no ouvido, e grita (não se ouve o grito dele). Seguem-se 35 segundos de silêncio, George Valentin acorda sobressaltado, ele está na cama, no quarto de sua mansão. Tratava-se de um pesadelo, a premonição da chegada do som ao cinema. *Fade out*.

Aqui, pode-se aplicar o conceito de “valor acrescentado” de Michel Chion, em *Audição - Som e Imagem no Cinema*, de 2011. Para este autor, “não <<vemos>> a mesma coisa quando ouvimos; não <<ouvimos>> a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, p.7). O fenômeno de valor acrescentado funciona, sobretudo, pelo princípio da “síncrese”, que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre algo que se vê e algo que se ouve. Chion afirma que “em particular, tudo aquilo que no ecrã é choque, queda ou explosão mais ou menos simulados ou realizados com materiais pouco resistentes, adquire com o som uma consistência e uma materialidade que se impõe” (CHION, 2011, pg.12).



Cena 2 (1:34:07) – George Valentin e Peppy Miller estão fazendo juntos um número de sapateado no escritório de Zimmer. Os sons dos toques dos sapatos no solo são ouvidos (junto com a música) pelo público. Zimmer se empolga e aprova a novidade. Corta para a cena do estúdio. Aparecem vários dançarinos com *smokings* e claquetes nas mãos em fila, diante da câmera. George e Peppy aparecem sapateando em uma performance típica de um filme musical, a lembrar Fred Astaire e Ginger Rogers. Ao final, George e Peppy estão a sorrir e olham para a câmera (ouvem-se suas respirações ofegantes a 1:36:05). Percebe-se, pelo semblante, que George está feliz, mas apreensivo, sem saber se havia agradado. O diretor fala: “- Corta!” (1:36:19). Após alguns segundos de silêncio, Zimmer diz: “- Perfeito!”. E, depois, pergunta: “- Vamos mais uma vez?” e George fala pela primeira vez: “- Com prazer!” (1:36:28). O filme já não é mais silencioso, os sons dos bastidores do estúdio podem ser ouvidos. O diretor pede: “Silêncio, por favor!” (1:37:20) e diz a palavra mais emblemática do cinema: “- Ação!” (1:37:22). Correm os créditos finais.

O som no cinema é assunto central da trama proposta pelo cineasta francês. Como não há um vilão que se oponha à persona-

gem principal (Zimmer não chega a ser isso), pode-se considerar que o “Som”, pior pesadelo de Valentin, seria este antagonista com quem ele se digladiava. O embate do protagonista com o som (e sua consequência) é tema-chave da análise de *O Artista*. O próprio Michel Hazanavicius, na mesma entrevista à *Cineaste Magazine* (2012), deixa clara a intenção:

O som é o antagonista neste filme, e eu tive que mostrar isso, então este é o porquê daquela sequência do pesadelo. Essa sequência é muito chocante para as pessoas, mesmo sendo uma coisa tão pequena, algo tão normal. Voltei a colocar o som no filme na última sequência, quando ele diz “Com prazer”, porque finalmente, com os pés, com a dança, ele derrotou o seu antagonista. Gostei da ideia dessa última cena: é exatamente como descrito no roteiro. Não é um discurso, apenas a normalidade de um cenário, e o encerramento de um filme mudo com a palavra “ação” (ALVIN, 2012, tradução nossa)<sup>3</sup>.

3 “*Sound is the antagonist in this movie, and I had to show it, so that's why there's that nightmare sequence. That sequence is very shocking for people, even though it's such a small thing, something so normal. I put the sound back in the movie in the last sequence, when he says, “With pleasure,” because finally, with his feet, with his dancing, he has defeated his antagonist. I liked the idea of that last shot: it is exactly as described in the script. It's not a speech, just the normality of a set, and ending a silent film with the word ‘action’.*” (ALVIN, 2012).



George Valentin é alguém avesso ao som, personagem com “fonofobia”, por assim dizer. Daí, talvez, o resgate do tema de *Vertigo* (1958), de Herrmann, como fundo no clímax do filme, quando George pensa em se suicidar, a correr risco de morte iminente, como na cena apoteótica da obra-prima de Hitchcock.

No entanto, Kim Novak não gostou de ouvir o tema do par romântico “Madeleine/Judy e Scottie” ser usado em *O Artista*; Madeleine e Judy são as personagens de Novak e Scottie, detetive que sente vertigens por medo de lugares altos (acrofobia), foi interpretado por James Stewart.

Novak não mediu palavras ao denunciar em página inteira da *Variety* (2012), revista estadunidense de cinema: “*I want to report a rape. I feel as if my body - or, at least my body of work - has been violated by the movie, The Artist.*” (“Quero reportar um estupro. Sinto como se meu corpo – ou, pelo menos meu corpo de trabalho – fosse violentado pelo filme, *O Artista*”). Novak argumentou que o filme de Hitchcock foi desrespeitado por Hazanavicius e que Bource usou de “cheating” (trapaça) ao se apropriar da música de Herrmann. “*Shame on them!*” (Deveriam ter vergonha!), diz ela. Hazanavicius se viu obrigado a responder por escrito:

*O Artista* foi feito como uma carta de amor ao cinema e nasceu da minha admiração e respeito (e de todo o meu elenco e equipe) pelos filmes ao longo da história. Foi inspirado no trabalho de Hitchcock, Lang, Ford, Lubitsch, Murnau e Wilder. Adoro Bernard Herrmann e sua música foi usada em muitos filmes diferentes e estou muito satisfeito por tê-la no meu. Respeito muito Kim Novak e lamento saber que ela discorda (THR, January 09, 2012, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Kim Novak, contratada da Columbia Pictures, não era a primeira opção de Alfred Hitchcock para o filme; e, sim, Vera Miles, atriz que já havia trabalhado com o diretor em outras produções da Paramount, estúdio que lançou *Vertigo*. Mas o cronograma atrasou, Vera engravidou, e o cineasta inglês não quis esperar para iniciar as filmagens. A Columbia concordou em ceder gentilmente Novak, mas o “corpo” ou “corpo de trabalho”, por pouco, poderia não ter sido o dela.

A história original de *Um Corpo Que Cai* (*Vertigo*) foi retirada do livro *D’Entre Les Mor-*

---

4 “The Artist was made as a love letter to cinema, and grew out of my (and all of my cast and crew’s) admiration and respect for movies throughout history. It was inspired by the work of Hitchcock, Lang, Ford, Lubitsch, Murnau and Wilder. I love Bernard Herrmann and his music has been used in many different films and I’m very pleased to have it in mine. I respect Kim Novak greatly and I’m sorry to hear she disagrees.” (THR, January 09, 2012).



tes (*Entre os Mortos*), de 1954, dos escritores franceses Pierre L. Boileau e Thomas Narcejac; e roteirizada por escritores americanos. Não se tem notícia de Hitchcock ou dos roteiristas de *Vertigo* terem se envolvido em polêmicas na ocasião. Sabe-se, apenas, que Alfred Hitchcock teria tentado, sem sucesso, comprar os direitos da história dos escritores Boileau e Narcejac e, em virtude da negativa, o estúdio Paramount teve que encomendar uma sinopse do livro.

Há suspeitas de que a história de *D'Entre Les Mortes* teria sido inspirada em outra história anterior, *Bruges-La-Morte*, do belga Georges Rodenbach, publicada pela primeira vez em série no *Figaro*, de 4 a 14 de fevereiro de 1892. Isso revela o processo de “nomadismo”, descrito por Paul Zumthor.

É nessa rede de percepções, de costumes e de idéias, que se desenvolvem e perduram as “tradições orais”. A língua, liame da coletividade, propicia a única possibilidade de fazer conhecer o nome e a conduta dos ancestrais, assim como a razão de ser do grupo no dia-a-dia; mas a palavra oral, interiorização da história, não se desenrola no tempo como uma sequência de acontecimentos; ela se sucede dialeticamente a si mesma, em constantes reorientações de escolhas existenciais, alterando-se a cada vez que nela ressoa a totalidade do nosso ser-no-mundo. (ZUMTHOR, P. 1997, p.258).

Zumthor referia-se à fluidez da linguagem oral, que tem por característica a “movência”, o que permite compreender o processo que possibilitou uma história concebida em Bruges (Região de Flandres, Bélgica), que inspirou escritores de Paris e Nice (Boileau e Narcejac, respectivamente), ter sido usada por Hitchcock, cineasta inglês, em Hollywood, nos Estados Unidos. Para completar a ironia, a trilha musical de *O Artista* foi gravada na Bélgica, pela Orquestra Filarmônica de Flandres.

O cinema possui linguagem própria e tradição particular, que envolve repertórios de imagens, sons e música em códigos de referências artísticas. E a música tem, não apenas linguagem, mas, até mesmo, uma escrita própria.

## 5. Bricolagem, códigos musicais e citações

Novak poderia ter se interessado pela carreira de Michel Hazanavicius, desde seu filme *La classe américaine - le grand détournement* (1993). Teria notado que bricolagens com cenas de filmes famosos é característica deste cineasta, estudioso da história do cine-



ma. Tivesse, a atriz de *Vértigo*, assistido aos filmes *Agente 117* (2006 e 2009), perceberia que o diretor usa referências visuais e sonoras em suas obras, mesmo que o faça de forma bem-humorada.

São inúmeras as citações de outros filmes feitas por Hazanavicius em *O Artista*. Pode-se citar algumas das mais evidentes: a) A cena inicial de Valentim em *A Russian Affair* (filme dentro do filme) remete à *Metrópolis* (1927), do diretor austríaco Fritz Lang; b) A cena do café da manhã na mansão de George, revelando o casamento em ruínas, pode ser uma referência a *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles; c) A cena do “teste de som” de Constance, que George Valentim não aprecia, faz lembrar a cena de *Cantando na Chuva* (1952), de Stanley Donen; d) A cena em que George encontra seu quadro escondido no quarto dos horrores pode estar se referindo a *O retrato de Dorian Gray*, de Albert Lewin (1945); e) A cena clímax, na qual o cão *terrier* tenta impedir o suicídio de seu dono se assemelha à de *Umberto D.* (1952), do neorrealista italiano Vittorio de Sica, cujo remake francês, *Un Homme et Son Chien* (2008), de Francis Huster, tem em seu elenco, além de Jean-Paul Belmondo, o mesmo Jean Dujardin.

O próprio diretor ainda cita, em entrevista, as influências de “Ford, Lubitsch e Wilder”. É nesta condição que se inclui a música de Bernard Herrmann, entre tantas outras citações e referências.

Deve-se pensar o filme de Hazanavicius, e ele próprio assim o definiu, como uma “carta de amor ao cinema”. Não há sentido em se fazer um filme silencioso em 2011, se não por amor e respeito à história do cinema, a seus grandes diretores, a seus astros e estrelas, e a seus grandes compositores também. Michel e Ludovic, certos ou errados, sentiram-se orgulhosos em poder homenagear a dupla Alfred e Bernard e a obra-prima que estes dois realizaram juntos.

Um dos críticos atenuou a “violação artística” e opinou sobre a “ideia ruim” de se usar uma música tão carregada de vínculos anteriores, deslocando o público e remetendo-o à problemática de outra história. Todd McCarthy, da revista de entretenimento THR (*The Hollywood Reporter*), escreveu:

Hazanavicius e Bource ousadamente escolhem empregar explicitamente o tema de amor de Bernard Herrmann de *Vertigo*, que é dramaticamente eficaz por si só, mas é tão conhecido que arranca você de um filme e o coloca na mentalidade de outro. Claramente algum tipo de equivalente retrabalhado



teria sido uma ideia melhor (THR, January 09, 2012, tradução nossa)<sup>5</sup>.

A propósito dessa crítica de McCarthy, seria oportuno considerar-se a aproximação condicional entre as figuras de Scottie e Valentin. Embora sejam personagens de naturezas distintas, em gêneros diferentes, os dois apresentam limitações que os colocam em situações perigosas, com riscos imediatos. A ação de ambos converge para a superação pessoal de seus temores para a resolução de conflitos. Scottie precisa superar seu pânico de altura (acrofobia) para solucionar um crime (suspense), enquanto George, por sua vez, necessita superar seu medo do som (fonofobia), seguir sua carreira e reconquistar a mulher que ama (romance).

O *Artista* começa com Valentin (em *A Russian Affair*) a ser torturado pelos ouvidos, ou seja, seu problema será o que entra por eles, portanto, o som. O sonho de George reforça tal ideia, pois o som dos objetos torna-se pesadelo para ele, os risos soam fantas-

magóricos e uma pena ao cair no chão gera um medo explosivo.

No “teste de som” de Constance, Zimmer diz a George que este é o futuro, mas ele “não lhe dá ouvidos”. Porém, quando Valentin se depara com a fila para assistir ao filme sonoro de Peppy Miller no mesmo dia em que seu filme naufraga, ele constata que o “inimigo” é muito poderoso e, talvez, invencível. Será necessário, a partir de então, que George supere seu medo de atuar com diálogos sonoros, reconquiste seu prestígio profissional e, mais importante, mereça novamente a admiração de Peppy. Neste sentido, a música de *Vertigo*, no momento crucial de superação do medo, em que o protagonista da história se expõe aos riscos do amor e da morte, o tema de Herrmann se encaixa perfeitamente ao que se propõe.

Mas qual seria a “trapaça” de que o filme é acusado? Não há plágio, são dados os créditos à música de Herrmann no *scroll* final. Também foi dada uma autorização pela Sony/ATV Music Publishing France & Milan Entertainment Inc. para o uso desta música de 1958, mais de 50 anos após sua primeira exibição, portanto.

O próprio Ludovic Bource, em entrevista à *DP/30* (2012), revista eletrônica es-

---

5 “*Hazanavicius and Bource daringly choose to explicitly employ Bernard Herrmann’s love theme from Vertigo, which is dramatically effective in its own right but is so well known that it yanks you out of one film and places you in the mind-set of another. Surely some sort of reworked equivalent would have been a better idea.*” (THR, January 09, 2012).



tadunidense, declara seu amor pela obra de Bernard Herrmann. Bource diz que “a música de Herrmann é insubstituível” e que, sua utilização no final de *O Artista*, seria o melhor tributo que ele poderia fazer a este compositor. A “tragédia”, no seu entender, seria “não se falar o suficiente da obra de Bernard Herrmann” que, na opinião de Bource, é um dos grandes mestres da música orquestrada para o cinema e que seus “códigos musicais” deveriam servir de inspiração a todos os músicos que trabalham nesta área. Bource, amante do cinema, procura nas obras dos mestres da música de orquestra as referências musicais e seus códigos. Há “rememorações” melódicas das obras de Herrmann, de Ginastera, e de Ennio Morricone em composições originais de Bource para *O Artista*, assumido por ele nesta entrevista à DP/30; tal como o faz Hazanavicius, ao recorrer à sua memória imagética, dentro de seu repertório cinematográfico, para construir as cenas de seus filmes.

Bource indica que seu processo de criação “evoca” os “códigos musicais” de Herrmann, Morricone, Ginastera e outros. Há esforço em se pesquisar códigos de linguagem na música para se encontrar soluções que se adequem às narrativas fílmicas. Para

o público do cinema, ainda que não de forma consciente, esta percepção será indissociável, imagem e som estão amalgamados no filme. *Love Scene* faz parte da experiência do “ver o filme” tanto em *O Artista* quanto em *Vertigo* para o público de hoje, embora possa ter sempre força maior em sua cena original.

Traduzir emoções humanas em sons, melodias e harmonias depende da técnica do compositor, de sua sensibilidade. O público assimila sensações, que constam de seu repertório audiovisual. Em geral, o vedor/escutador sente intuitivamente a atmosfera que músico/diretor propõem à cena. Eisenstein, a propósito do “sentido do filme”, afirma que “nossas primeiras e *mais espontâneas* percepções são frequentemente nossas percepções mais valiosas, porque estas impressões intensas, frescas, vivas, *invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados.*” (EISENSTEIN, 2002, pg. 53)

O processo de produção e pós-produção de um filme monta diversas camadas e de tempo e espaço, imagens filmadas em épocas e locais diferentes ou adjacentes, sonoridades concebidas e performadas há algumas décadas ou há alguns minutos. Tais ações transformam fios de memória em novos encadeamentos, organizados em uma sequência linear, nivelando tudo em uma



mesma camada, em um mesmo plano, em um mesmo tempo, para que possam ser reconhecíveis e dissemináveis, trazendo assim todas essas imagens e sons para o presente do filme. (VIDIGAL, 2009).

Na Cena 2 (1:34:07, do sapateado final), a composição original de Ludovic Bouce, *Peppy and George*, é uma orquestração de uma típica *Big Band*, ao estilo Duke Ellington, Glenn Miller ou Benny Goodman. A música reergue o humor do público, o endereça ao final feliz, após a ação melodramática anterior, e introduz o gênero musical que viria logo após os filmes silenciosos, a chamada “Era de Ouro dos Musicais”, a se estender para além dos anos 1950. Eisenstein aborda a questão da liberdade criativa do artista e o que viria a suceder o período de transição:

[...] os meios de expressão podem ser retirados de qualquer um dos vários campos como objetivo de enriquecer ainda mais a imagem. / Não deve haver limites arbitrários à variedade dos meios expressivos que podem ser usados pelo cineasta. [...] Tendo isto presente, vemos que a transição da montagem do cinema mudo para o cinema sonoro, ou montagem audiovisual, não muda nada *quanto ao princípio*. [...] Isto não quer dizer, porém, que, ao trabalhar com o cinema sonoro, não somos confrontados com novas tarefas, novas dificuldades e até

métodos totalmente novos. (EISENSTEIN, 2002, pg. 52).

O filme de Hazanavicius chamou a atenção dos críticos em todo o mundo, ao vencer prêmios em Cannes, ter dez indicações ao BAFTA, receber três Globos de Ouro e cinco Oscars, em 2012, e ser considerado o melhor filme do ano, o único filme silencioso a ganhar um Oscar desde *Asas* (1927), da Paramount, drama de guerra de William A. Wellman, vencedor em 1929, primeira edição do Oscar.

## 6. Considerações

*O Artista* é montado como uma sequência de referências e citações de cenas, imagens e músicas de outros filmes, diretores e músicos admirados por Michel Hazanavicius e sua equipe. A ideia do autor parece ser a de realizar um melodrama com todas as características de um filme silencioso da década de 1920, monofônico em sua maior parte, porém sincronizado e com um roteiro que agradasse ao público no momento em que o filme foi lançado, 2011.

É, de fato, uma “Carta de Amor ao Cinema”, homenagem à história da sétima arte desde os silenciosos até os musicais que sur-



giram posteriormente. Por uma limitação técnica, que impedia a adição de diálogos falados até meados dos anos 1920, a estética visual das cenas prevalecia nos filmes silenciosos e as composições musicais extradiagéticas acompanhavam toda a narrativa fílmica.

Porém, com os sistemas de gravação de diálogos e sons, a forma de se fazer filmes no cinema se transforma. A tecnologia limitada permitia, inicialmente, poucos minutos de gravação, favorecendo a opção de se enxertar números musicais de três a quatro minutos nos primeiros *talkies*.

Mesmo assim, o retorno comercial da novidade, a partir de 1927, estimulou os estúdios a investir mais nos filmes falados e abandonar os silenciosos, abrindo caminho para a hegemonia do gênero de musicais em Hollywood. Artistas da forma antiga do cinema foram ignorados neste processo. Hazanavicius conta esta parte da história do cinema, reverenciando tais astros e estrelas esquecidos, usando o formato característico dos silenciosos.

As músicas orquestradas usadas no filme podem ser consideradas demasiadamente sofisticadas para os anos 1920. Apenas a música de Bernard Herrmann foi retirada do contexto por estar associada ao filme *Vertigo*.

Mas, apesar da polêmica criada por Kim Novak, o filme foi bem recebido pelo público e pela crítica especializada em geral.

## Referências

ALVIN, R. M. The silent treatment: an interview with Michel Hazanavicius. *Cineaste* - America's leading magazine on the art and politics of the cinema. Spring 2012, p. 6. Disponível: [http://msbacon.com/ibfilm/documents/2017\\_2018/The\\_Artist\\_interviewarticle.pdf](http://msbacon.com/ibfilm/documents/2017_2018/The_Artist_interviewarticle.pdf). Acesso em: 4 out. 2021.

CHION, M. **Audiovisão** - som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DP/30: **The Artist, Composer Ludovic Bourque**. 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=VuxtHwhuqOY&list=PLRIhbHCBjvZGx7LLJVi3YLt9jBwvzSHab&index=162>. 40 min. Acesso: em 09 out 2020.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

REEL LIFE, REAL STORIES: **'The Artist' Michel Hazanavicius**. 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=el3gkPVwPnA&list=PLRIhbHCBjvZGx7LLJVi3YLt9jBwvzSHab&index=167>. 25 min. Acesso em: 09 out 2020.



SAAD, Sheila M. R. A problemática atual de Hollywood através de *O Artista* de Michel Hazanavicius. **Estação Literária Londrina**. Volume 10A, p. 237-241, dez. 2012 ISSN 1983-1048. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL>. Acesso em: 14 jun 2021.

SCHATZ, T. **O gênio do sistema**: A Era dos Estúdios em Hollywood. São Paulo. Companhia das Letras, 1991.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: EDUNESP, 2001.

SOUZA, João B. G. – **Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros *Contra Todos e Antônio***: a técnica e o espaço criativo. Tese de Doutorado da Universidade de São Paulo (USP), 2010.

THR (The Hollywood Reporter). **Reportagem, 09 jan. 2012**. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/race/the-artist-kim-novak-rape-vertigo-279690> Acesso em: em 09 out 2020.

THR (The Hollywood Reporter). **Reportagem, 09 jan. 2012**. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/race/artist-kim-novak-michel-hazanavicius-279757> Acesso: em 09 out 2020.

VIDIGAL, L. **Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch**. DEVIRES,

Belo Horizonte: PPG-COM/ANT. UFMG V. 6, N. 2, P. 46-61, JUL/DEZ 2009.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora da UFMG, 2010.



**Cine Globo de Três Passos:  
construído para ser cinema**

Christian Jordino Antonio Ferreira Alves DA SILVA



---

## Cine Globo de Três Passos: construído para ser cinema

Christian Jordino Antonio  
Ferreira Alves DA SILVA<sup>1</sup>

### I. Apresentação

“Eu construí isso aqui para ser cinema, não pode ser outra coisa”. Era assim que Alberto Abraão Levy respondia aos filhos sempre que uma proposta vantajosa chegava para a venda do Cine Globo, durante as crises financeiras, nas décadas de 1980 e 1990. Situado em localização privilegiada, na avenida principal de Três Passos, o cinema dos Levy foi erguido entre 1953 e 1954, sendo inaugurado em 1955. A relação da família com a exibição cinematográfica começa ainda na década de 1940, quando Alberto entra em sociedade com Júlio Bertin no primeiro Cine Globo. Instalado de forma provisória num casarão alugado, a sala operava com projeção em 35 mm e sessões lotadas, apesar das desconfortáveis cadeiras de madeira

---

<sup>1</sup> Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva - Mestre em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: christianjafas@gmail.com - Linha: Memória, patrimônio e educação.

e palha daqueles primeiros anos (ALVES DA SILVA, 2022).

A sociedade é desfeita na passagem da década de 1940 para 1950, com Alberto assumindo integralmente a gestão e encarando o desafio de mudar o negócio para outro local. O proprietário do casarão pretendia instalar ali o cartório municipal, ao lado da rodoviária, e em posição privilegiada (GRAFFITTI, 2004). Antes mesmo da primeira década de existência do cinema, os Levy são surpreendidos com dois dos principais problemas enfrentados pelos gestores de casas de espetáculo, seja nas capitais ou pelo interior, que são o aluguel do espaço e a especulação imobiliária (GONZAGA, 1996). Dono de serralha e olaria, o comerciante adquire um terreno próximo e aposta na construção do edifício que seria o endereço definitivo do seu Cine Globo: “De onde ninguém vai me pedir para sair”.

Aposta arriscada que se mostrou certa com o passar dos anos. Ao se tornar um totem visível e um marco tangível para cinéfilos e moradores, encrostado no dia a dia da urbe, durante 68 anos, no mesmo local, o Cine Globo, enquanto esse “espaço do sonho”, essa “caixa-mágica” (VIEIRA e PEREIRA, 1982), se instala no imaginário cultural



da cidade estabelecendo uma relação afetiva entre cinema e audiência (FERRAZ, 2017). Uma relação que atravessa gerações, da década de 1950 aos dias atuais, indo na contramão do que aconteceu em quase todas as cidades brasileiras.

Ao analisar borderôs e relatórios contábeis de empresas exibidoras e distribuidoras, Alice Gonzaga (1996) estabelece a década de 1950 como marco do início das diversas crises econômicas, tecnológicas e culturais que iriam se abater no parque de exibição cinematográfica no Brasil. Quando Alberto Levy constrói o edifício para abrigar o Cine Globo, em 1955, as crises estavam concentradas nas capitais, mas não tardariam a avançar para o interior.

Integrante da chamada Região Ceilero<sup>2</sup>, Três Passos<sup>3</sup> tem como atividade econômica principal a agropecuária e está localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul, a 472 quilômetros da capital Porto

Alegre. Uma típica cidade do interior, com ritmo próprio, onde as pessoas ainda se conhecem por parentesco ou apelidos e os engarrafamentos acontecem com uma dúzia de carros. Nesse contexto, a resistência do Cine Globo, administrado por uma gestão familiar, sem receber patrocínio estatal ou privado e tendo a exibição cinematográfica como atividade econômica fim, pode ser considerada uma incógnita quando comparada ao panorama nacional.

Dados de 2021, do *Informe de Mercado do Segmento de Salas de Exibição*<sup>4</sup>, publicado pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) revelam que apenas 152 municípios brasileiros, na faixa de análise de 20.001 a 100 mil habitantes, de um total de 1.474 possuem ao menos um cinema, ou 10,3%. O recorte na faixa de análise de até 20 mil habitantes, realidade populacional mais próxima à de Três Passos, compreende 3.770 municípios e somente quatro deles possuem ao menos uma sala de exibição, ou seja, 0,1% do total.

Com 340 lugares, operando com projeção Digital e 3D, em sessões diárias, o Cine Globo de Três Passos é a única casa de espetáculos num raio de até oitenta quilômetros,

2 Região administrativa do Rio Grande do Sul, que compreende 21 municípios, sendo que apenas Três Passos possui sala de cinema. <<http://www.amuceleiro.com.br/?pg=lista-municipios>>. Acesso em 28/11/2023.

3 Três Passos tem população estimada de 25.436 habitantes, no ano de 2022, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/tres-passos/panorama>>. Acesso em 28/11/2023.

4 Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema->>>. Acesso em 20/08/2023.



sendo a sede da rede Cine Globo Cinemas que controla outras quatro salas no interior gaúcho. Com o fechamento obrigatório das casas de espetáculos em virtude da pandemia, de março de 2020 até abril de 2021, é surpreendente constatar que o empreendimento da família Levy tenha conseguido superar mais essa adversidade e que siga operando até a presente data.

Durante a pesquisa de campo e posterior análise para a escrita da dissertação *Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência*<sup>5</sup>, defendida em setembro de 2022, no âmbito do PPGCine-UFF, foram elencados diversos fatores econômicos, sociais, tecnológicos, políticos e culturais que contribuíram para a resistência do Cine Globo, desde a década de 1940. Entre os principais pontos analisados na dissertação, este artigo destaca a insistência da família Levy em não se desfazer do negócio e a própria construção do edifício com o objetivo de ser uma casa de exibição cinematográfica.

5 Disponível em: <[https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/PDF\\_FINAL\\_DISSERTACAO\\_CHRISTIAN.pdf](https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/PDF_FINAL_DISSERTACAO_CHRISTIAN.pdf)>. Acesso em 28/11/2023.

## 2. Metodologia de pesquisa

Esta pesquisa está alinhada aos estudos sobre as *histórias de cinemas*, desenvolvidos no Brasil, e com os pensamentos da *New Cinema History*, nos Estados Unidos e na Europa. Os estudiosos da NCH<sup>6</sup> entendem que o ato de ir ao cinema precisa ser compreendido para além da relação filme-audiência, estendendo essa análise para observar fatores econômicos, sociais, políticos, culturais e que irão ter importante influência quando formos decidir qual filme assistir, em qual cinema ir ou qual o melhor dia e horário (FERRAZ, 2017).

Para armazenar, catalogar e analisar essas variáveis, o professor João Luiz Vieira, um dos pioneiros no estudo de salas de cinema no país<sup>7</sup>, nomeia como *histórias de cinemas*, em letras minúsculas e sempre no plural, o conjunto de estratégias metodológicas utili-

6 A nomenclatura *New Cinema History* surgiu, em dezembro de 2007, durante as discussões da *The Glow in their Eyes: Global Perspective on Film Cultures, Film Exhibition and Cinema-going Conference*, que aconteceu no *Centre for Cinema and Media Studies* da Ghent University, Bélgica (GONÇALVES CABRERA; BRANDÃO; EBERT, 2021: 199).

7 Estudo encomendado pela Embrafilme resultou na escrita de *Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro*, de 1983, em conjunto com Margareth Campos Pereira, e referência para quase todos os trabalhos posteriores sobre salas de cinema realizados no Rio de Janeiro.

zadas para abarcar a complexidade que cerca a sala de cinema para além da relação plateia-filme. O caminho percorrido por João Luiz guarda aproximações com as metodologias utilizadas pela *New Cinema History*.

Sem dúvida, trata-se de uma empreitada teórico-prática de natureza transdisciplinar que joga luz sobre a trajetória paralela da formação de públicos e das transformações culturais, tecnológicas e mercadológicas do cinema (VIEIRA in: BRUM; BRANDÃO, 2021: 07).

Esse eixo teórico-metodológico transdisciplinar foi fundamental durante o processo de pesquisa e catálogo do material encontrado durante o trabalho de campo e para a posterior análise e escrita da dissertação. Para dar conta da jornada de sete décadas do Cine Globo, foram utilizadas três metodologias: a observação participante (VALLADARES, 2006), a história oral (ALBERTI, 2004) e a análise documental (CAMARGO, 2009).

Entre os meses de janeiro e fevereiro de 2020, foram entrevistados membros da família Levy, funcionários do cinema, representantes do poder público municipal, jornalistas, cinéfilos e integrantes de organizações culturais. Nesse período, a documentação com guarda em arquivos públicos e privados foi

fotografada e catalogada e foi feito o acompanhamento da rotina de trabalho de funcionários e gestores no dia a dia do cinema.

As entrevistas transcritas, fruto da história oral, não só guiaram as buscas por informação nos arquivos como complementaram e até contestaram os documentos encontrados. A análise desses documentos, amparada pelas memórias dos entrevistados, contextualizada no presente, onde a lembrança é formada, foi útil para desatar muitos nós, mas também gerou caminhos sem saída. A planta original do Cine Globo, depositada nos arquivos da prefeitura, representa essa disputa entre memória e documento, entre a certeza das estórias contadas e a frieza da caneta no papel. Por fim, o trabalho de análise do material de pesquisa levou a reflexões, dúvidas e abriu novas perguntas que podem ser respondidas (ou não) em vindouro projeto de doutorado.

### 3. Cine Globo: um projeto de futuro

Na planta e no memorial discriminativo que foram entregues à prefeitura de Três Passos, em 1954, por Elizio Telli, engenheiro civil responsável pela obra, é possível observar o uso multifuncional planejado tan-



to para o edifício quanto para o terreno: “a construção de um prédio de alvenaria destinado a cinema, bar e moradia, de propriedade do sr. Alberto Abraão Levy”. Mesmo que tenha sido desenhada com a finalidade de abrigar o Cine Globo, a planta criada por Telli fornece elementos para compreender como Alberto pensava o rumo que daria ao investimento que estava sendo feito.

Na época com 53 anos, Alberto Levy era um comerciante experiente com atividades em variados negócios. Quando jovem, em Porto Alegre, trabalhou na loja do pai como vendedor; depois rumou para o noroeste gaúcho, com a exploração de madeira, instalando serrarias e olarias em cidades vizinhas a Três Passos; até chegar na administração de um hotel, onde conheceu Júlio Bertin e decidiu por se aventurar no ramo da exibição. Com essa história pregressa, a escolha pela diversidade era um caminho lógico. No terreno, além do edifício destinado ao cinema, levantou a casa da família, adjacente à parede da tela, evitando gasto com aluguel e se mantendo próximo para resolver problemas do dia a dia.

Projetado para ter dois andares e uma fachada com 21 metros, ocupando quase a totalidade frontal do terreno, o edifício con-

ta com uma entrada principal centralizada, destinada à sala de espera, e com duas bilheterias posicionadas lateralmente. Um bar pelo lado esquerdo, com entrada externa, tendo a cozinha e o banheiro independentes, o que permite o atendimento aos clientes até mesmo quando o cinema estivesse fechado. Pelo lado direito, também com entrada independente, um salão foi pensado para receber uma loja. Os dois espaços tinham uma metragem de 36 m<sup>2</sup> e deveriam gerar receita para os Levy mesmo sem a necessidade de o projetor estar ligado, ou seja, o edifício renderia dividendos sem a atividade econômica fim ao qual foi destinado.

Já no andar superior, os salões foram desenhados com uma metragem maior, de 51 m<sup>2</sup>, com a cabina de projeção centralizada, dando acesso à sala da direita, onde seria instalado o escritório de Alberto, que se conectava ao piso inferior e à bilheteria direita para o rápido recolhimento do caixa. A sala da esquerda foi projetada para ser alugada e dava acesso ao térreo por escada e porta independentes. A entrada para a casa da família, erguida nos fundos do terreno, era feita por dentro do cinema ou pelas duas laterais.

No projeto encomendado a Elizio Telli, a multifuncionalidade do edifício é uma ca-



racterística pouco comum em construções do tipo pelo país onde a sala de exibição, o salão de entrada e a cabina de projeção ocupam quase que a totalidade das plantas. Ao diversificar o uso do edifício, mesmo num momento de fortes receitas vindas da bilheteria, Alberto permitiu que as gerações futuras tivessem meios de enfrentar as crises que se abateram no setor de exibição, principalmente, nas décadas finais do século XX. O Cine Globo iria gerar receitas sobre o aluguel da sala superior esquerda, do salão inferior direito e ainda faturar com o bar durante o dia, quando normalmente os cinemas ficam fechados nas cidades do interior do Brasil, já que as sessões diurnas acontecem aos fins de semana e feriados.

Essa era a ideia dos Levy, mas um incidente quase no final das obras fez com que a planta original fosse alterada drasticamente. Um temporal com fortes rajadas de vento fez tombar as estruturas do lado esquerdo que já estavam prontas e causou enorme prejuízo financeiro à família. Filho de Alberto e da segunda geração de administradores, Roberto Levy<sup>8</sup> revela que a solução encon-

trada pelo pai para conseguir concluir a obra foi redimensionar o projeto.

Eu estava no cinema velho com o meu tio. Nós estávamos lá quando apagou a luz e deu um barulhão. Eu até falei com o meu tio: “Escuta! Que barulho estranho é esse?”. E daí uns minutinhos chegou um cidadão e disse: “Olha, o cinema de vocês caiu.” “Mas como caiu?”. “Ah, as paredes lá caíram tudo”.

E meu pai contratou um pelotão de pessoas para começar a limpar. Os tijolos bons ficavam e os tijolos ruins iam embora. Então foi assim que nós começamos a nossa história aqui em Três Passos (Roberto Levy, 2015).

O Cine Globo que foi concluído e entregue, em 1955, tem 13 metros de largura frontal e não mais os 21 metros projetados. A parte destinada ao bar, na lateral esquerda inferior, e o salão superior foram sacrificados. Um bar de menor porte foi instalado dentro da sala de espera, na parte esquerda. O salão direito, criado para ser alugado, foi incorporado ao espaço da sala de espera. Já no piso superior, a sala à direita foi disponibilizada para ser alugada por um escritório de advocacia, mas tendo a metragem reduzida e dividida com a cabina de projeção que agora iria acomodar também o escritório de Alberto. Com as mudanças, o acesso ao andar superior se daria apenas pela

8 Entrevista com Roberto Levy realizada em novembro de 2015, pela equipe do documentário *Cine Globo: uma vida de cinema*, em fase de finalização e de produção deste autor.



escada localizada na parte direita. Mesmo com todas essas alterações e redimensionamentos, à época da inauguração, o Cine Globo era a maior edificação da cidade.

Apesar do prejuízo econômico inicial com o custo da obra, o cinema dos Levy foi a grande atração da cidade e da região. Desde a década de 1950 até meados dos anos 1980, as filas eram de dobrar o quarteirão, como costumam dizer os cinéfilos que viveram aquele período. Registros fotográficos mostram o empurra-empurra para entrar e sair da sala entre as sessões (Fig.2). Gilberto Levy, irmão de Roberto, era responsável pela bilheteria nesse período: “Não tinha TV, não pegava, pegava só chuvisco, não tinha fita cassete, não existia nada disso, quer dizer, o único divertimento que tinha naquela época era o cinema, não tinha mais nada”. Para Gilberto, administrar um cinema, nas décadas de 1950 e 1960, era certeza de bom negócio e justamente por estar numa cidade sem outros atrativos.

O pessoal não tinha o que fazer. Então, o que vou dizer para ti? Guardava assim de mala, com dinheiro. Porque as sessões eram... Eram duas sessões no domingo, às 19h e às 21h, lotadas, e as duas da tarde também, praticamente lotadas. E naquela época, tinha muito mais lugares que tem agora (Gilberto Levy, 2020).

Já na década de 1980, para além da crise financeira que assolava o país, o público foi se tornando escasso com a melhoria na qualidade no sinal da televisão para o interior, com a chegada de novas mídias como o VHS e o DVD e a posterior entrada da TV fechada, a cabo ou via satélite. A famosa crônica de Carlos Drummond de Andrade, *Os cinemas estão acabando*, foi publicada na revista *Filme Cultura*, em agosto de 1986, e agitou a cena cultural carioca jogando uma onda de melancolia e nostalgia nos jornais da época.

No entanto, Alice Gonzaga faz o contraponto entre o pessimismo do poeta e os investimentos de Luiz Severiano Ribeiro Júnior que “estava se preparando para investir oito bilhões de cruzeiros na abertura de novas salas” (GONZAGA, 1996: 245). Segundo Gonzaga, as mudanças gradativas no comportamento das audiências foram ocorrendo desde a década de 1960, estando relacionadas a diversos fatores como a reurbanização das cidades, pauperização de parcela expressiva da população e o surgimento de novos meios de comunicação.

Encontrar similaridades entre a conjuntura no interior gaúcho com o Rio de Janeiro, mesmo que para efeito de ilustração, pode não ser a forma ideal de entender os movimentos do mercado exibidor, mas na



capital Porto Alegre o roteiro não diverge em nada naqueles anos 1980. Cristiano Zanella relembra dos vários cinemas de calçada, principalmente os localizados no centro, que desapareceram nessa década e o início da migração do público para as salas instaladas dentro dos *shopping centers*.

Durante os anos 80 e 90, o Imperial resistiu bravamente à onda de falências das salas consideradas antiquadas ou obsoletas (as que não fecharam as suas portas seguiram operando com filmes pornográficos ou de baixa qualidade). Em 1987, o vizinho Guarany, fechado desde 1975 (depois de ter sido expulso do prédio ao lado, onde hoje localiza-se o Banco Safra), instala-se no mezanino do Imperial, formando um complexo Imperial/Guarany, administrado pela Companhia Nacional de Cinemas, associada à rede GNC Cinemas (ZANELLA, 2006: 40).

A crise apontada por Alice Gonzaga finalmente aporta em Três Passos. Entre as décadas de 1980 e 1990, o aluguel da sala superior, ocupada por um escritório de advocacia, e as receitas do bar ajudaram a equilibrar as finanças quando o movimento da bilheteria não era satisfatório. Parte do terreno no lado esquerdo, que não foi totalmente ocupado durante a construção do cinema, foi negociado com o Banrisul, em duas ocasiões, como estratégia para manter as contas em dia.

O dinheiro capitalizado pela primeira negociação, em 1970, foi reinvestido em outro imóvel, mas também em reformas e equipamentos para o cinema. A segunda parte do terreno, com metragem maior, foi negociada em 1981, e o terreno adquirido na década de 1970 foi vendido posteriormente, em 1991, quando a crise começava a dar sinais de que seria duradoura. Vender bens era uma estratégia que a família utilizava para segurar o negócio por mais tempo, esperando por uma melhora no mercado de exibição cinematográfica.

Entre as décadas de 1990 e 2000, diversas propostas tanto para a venda quanto para o aluguel do imóvel chegavam até Roberto que se agarrava ao que o pai sempre dizia: “Eu construí isso aqui para ser cinema, não pode ser outra coisa”. Idealizador e construtor do Cine Globo, Alberto Abraão Levy faleceu em seis de junho de 1998, mas não sem antes conseguir ver o seu cinema lotado e com enormes filas formadas na porta, as saudosas filas de virar o quarteirão. A agitação tinha nome: *Titanic* (1998), o épico de James Cameron fez o Cine Globo resgatar os velhos tempos, mas a alegria não durou muito. Em 1999, como última opção, a sala de espera foi alugada para uma loja, desfigurando a fachada original do cinema.



## 4. Mudar para permanecer igual

Desde a época do primeiro Cine Globo, no casarão alugado, ainda na década de 1940, que o espaço recebia artistas, comediantes, peças teatrais e os programas de auditório das rádios locais, em horários alternativos para não atrapalhar o cronograma das sessões, mas como forma de atrair novas receitas de bilheteria. Quando o Movimento Pró-Arte é formado em 1994, com o intuito de agitar a cena cultural de Três Passos, o cinema dos Levy é o local escolhido para o começo da empreitada que envolveria, além de um cineclube, diversas apresentações artísticas.

O projeto durou até 2001 e foi responsável pela reforma e ampliação do palco, em frente à tela, para que fosse possível realizar apresentações musicais e peças teatrais de maior porte vindas da capital Porto Alegre. Com a frequente queda no faturamento direto da bilheteria via filmes, Roberto Levy aprovou a iniciativa e, principalmente, a ampliação do palco e a instalação de equipamentos de iluminação – o que foi importante para continuar com o aluguel do espaço para as formaturas dos colégios públicos e privados da cidade, outra recorrente fonte de receita.

Nesse período, essas receitas somadas ao aluguel do salão no térreo e da loja no andar superior minimizavam os prejuízos com a bilheteria e empurravam a decisão de vender o edifício para o futuro. O cinema operava sem funcionários, abria de sexta a domingo e Roberto dividia o trabalho com a esposa Vilma Levy.

Sempre nas crises financeiras a família foi vendendo algum bem que tivesse: um terreno, apartamento ou algo para manter o cinema. Porque o sr. Levy nunca queria se desfazer desse prédio que foi um sonho dele que ele plantou. Ele amava muito essa arte como ele mesmo dizia. Ele disse: “Enquanto eu tiver algo aqui para vender eu vendo, mas esse prédio eu não vou vender” (Vilma Levy, 2020).

Ações e estratégias para manter o Cine Globo em funcionamento foram se sucedendo ao longo dos anos, sempre com a ideia de evitar a venda do espaço. O esforço dos Levy e da sociedade civil três-passense é recompensado em 2015, com a chegada dos equipamentos de projeção Digital e 3D. Com o retorno imediato do público e o aumento no faturamento das outras salas da rede, que também são equipadas com o projetor Digital, Levy Filho, da terceira geração de gestores, retoma a sala de espera em 2017 e recupera a fachada original do cinema.



Na reforma de 2019, o empresário decide investir em painéis de energia solar que são instalados no telhado do edifício. Tudo no cinema funciona com energia elétrica: os equipamentos de projeção, geladeiras, pipoqueiras, além de uma infinidade de aparelhos de ar-condicionado. A conta de luz, o aluguel do espaço e a divisão de receitas da bilheteria com as distribuidoras são os três maiores gastos de uma sala de cinema. Não precisando pagar aluguel, Levy Filho consegue equacionar mais um problema na contabilidade, deixando o Cine Globo praticamente autosustentável e sem precisar de repasses das outras filiais. Um investimento em tecnologia que irá se pagar em poucos anos e só foi possível porque, como proprietário, Levy Filho pode realizar alterações no edifício sem precisar pedir permissão ou renegociar contrato de aluguel com terceiros. A ação ainda possibilitou que outra estratégica planejada por Roberto fosse reaproveitada.

A formação continuada de plateia, em parceria com escolas públicas e privadas, foi um expediente utilizado por Roberto, desde a década de 1970, não só em Três Passos, como em outras cidades com salas administradas pela família. A ideia era aumentar as receitas com exibições pela manhã, quando

o espaço estaria fechado, ao mesmo tempo em que as crianças e adolescentes se acostuariam com a ida ao cinema.

Aproveitando a instalação da energia solar, Levy Filho reinventa a ideia criada pelo pai e programa sessões quase que diárias, no horário da manhã, para alunos e alunas das escolas públicas e privadas de Três Passos e da Região Celeiro. Os filmes são ofertados pelo empresário e escolhidos pelos docentes e discentes em comum acordo. Anteriormente o projeto acontecia somente em datas especiais como o Dia da Criança ou em datas cívicas, mas agora as turmas preenchem quase todas as semanas do ano, fazendo com que as escolas reservem as datas com meses de antecedência. Para atender à crescente demanda, a gestão precisou contratar um funcionário extra, já que o cinema abre de manhã cedo e só fecha depois da sessão das 21h, funcionando praticamente o dia inteiro.

Muitos colégios públicos estão situados em bairros periféricos, com baixo poder aquisitivo e alguns estudantes sequer transitam pelo chamado centro da cidade, onde o Cine Globo está instalado. A maioria nunca esteve num cinema. Para possibilitar o acesso desses alunos, Levy Filho oferece um valor próximo



ao da meia-entrada assegurada por lei, mas incluindo um combo com pipoca e refrigerante. O valor é combinado antecipadamente com a direção da escola que em alguns casos arca com o custo ou faz a solicitação para a Secretaria de Educação de seus municípios.

Mesmo com o preço do ingresso reduzido e a oferta do combo, as sessões são lucrativas devido aos baixos custos para manter o cinema aberto. Para além do lado financeiro, algo a ser sempre considerado em se tratando de setor privado, a estratégia propicia um ganho cultural e educacional, ao aproximar crianças e jovens do ato de ver filmes no cinema. A formação continuada de plateia, defendida pelos Levy, pode ajudar a garantir as próximas gerações de clientes. Uma ação que só foi possível com o investimento em novas tecnologias, como a projeção em Digital, e a instalação da energia solar no edifício próprio da família.

## 5. Um novo Cine Globo em 2024

Tendo equacionado grande parte dos custos operacionais e com gradual aumento das receitas com estratégias que utilizam o espaço durante o dia inteiro, o cinema dos

Levy consegue acolher diversos projetos artísticos e culturais que geram dividendos a curto prazo, ajudam a formar futuros clientes, agregam valor à marca e que dão retorno imediato de marketing com ações de mídia espontânea nas redes sociais com alcance nacional.

Desde 2014, o Cine Globo é a casa do Festival de Cinema de Três Passos, atualmente na sexta edição; do festival de música CineRock, que atrai um público diferente do habitual; do projeto #Cidade Cinematográfica, que inclui um cineclub e cursos de formação audiovisual para docentes e discentes de escolas públicas da cidade; e ainda abre as portas para sessões especiais de curtas-metragens produzidos por estudantes do projeto Aprendizagem em Movimento, criado pela professora Deca Krügel.

Esse processo transforma cinéfilos em cineastas. Quem entrava no cinema para assistir a filmes hollywoodianos agora pode convidar amigos e parentes para assistirem às suas próprias realizações. O impacto futuro dessas ações ainda não pode ser mensurado. Como esses cinéfilos-cineastas se relacionarão com o Cine Globo? Qual o legado desses projetos para as gerações que virão? Será necessário um novo estudo para dar conta dessas questões.



Nas últimas décadas, o município de Três Passos vem mantendo uma população em torno de 23 mil a 25 mil habitantes, sem apresentar bruscas variações nesses números. Sem a perspectiva de aumento no mercado consumidor, a gestão do Cine Globo teve que investir em tecnologia, resgatar antigas estratégias, além de criar tantas outras novas, para deixar a contabilidade do negócio equilibrada. Nesse caminho de quase sete décadas, as gerações futuras dos Levy compreenderam que o investimento do patriarca Alberto, na década de 1950, ao insistir na construção do próprio edifício é a variável que não se altera.

Neste sentido, é válido notar que os prédios de cinemas de rua mais antigos, independente de ainda funcionarem ou não (e a despeito das atividades-fim às quais foram destinados com o tempo), quando não sucumbem à demolição ou a descaracterizações muito agressivas, permanecem em pé como construções e/ou dispositivos midiáticos que, com efeito, serão sempre capazes de oferecer algum tipo de acesso ao passado; inscrevem-se nas superfícies das urbes como marcos espaciais, pontos de conforto e reconhecimento identitário e âncoras lançadas em meio às constantes reconfigurações de práticas simbólicas e hábitos ligados ao consumo de imagens, tecnologias, mídias nas cidades (FERRAZ, 2017: 03-04).

Seguindo os passos de Alberto, setenta anos depois, Levy Filho planeja inaugurar, em 2024, o sexto cinema da rede. O Cine Globo de Ijuí<sup>9</sup> está sendo erguido em terreno adquirido pelo empresário para esse fim, tal qual o avô, e projetado para ter duas salas de exibição, restaurante, bar, espaço-creche para receber famílias com crianças e estacionamento próprio. A ideia de um edifício multifuncional, capaz de gerar receitas sem que o projetor precise estar ligado é uma estratégia que será aplicada neste novo empreendimento.

O projeto sofreu atrasos devido à crise sanitária e econômica advinda da pandemia do coronavírus que interrompeu as obras, entre 2020 e 2021. O investimento está sendo custeado pela família através de empréstimos bancários que deverão ser quitados com o lucro vindo das outras filiais. A audaciosa ideia de construir uma sala a partir da fundação, algo raríssimo nos dias atuais, é um sonho de Levy Filho<sup>10</sup> que iniciou as obras em 2018, sem sequer pensar na retração que o mercado de exibição iria sofrer nos anos seguintes.

---

9 Fanpage do cinema: <<https://www.facebook.com/cinegloboijui>>. Acesso em 28/11/2023.

10 Entrevista com Levy Filho realizada em novembro de 2018, pela equipe do documentário *Cine Globo: uma vida de cinema*, em fase de finalização e de produção deste autor.



Com certeza isso será um sonho de toda a nossa família e eu fico imaginando o que o meu avô estava pensando na época, nos anos 1950, quando ele também tomou essa atitude, esse peito, essa coragem de erguer um cinema. Naquela época era comum erguer um cinema, né?

Hoje, os cinemas de calçada praticamente não existem mais. E como todo mundo vê, os cinemas estão dentro de salas de shoppings e é muito raro encontrar um cinema de calçada. Esse investimento vai ser muito gratificante e é uma pena que meus avós não estejam vivos para ver essa evolução (Roberto Levy Filho, 2018).

O edifício de Três Passos é um raro exemplar de cinema de rua que resiste ao tempo, um dos poucos do Brasil a sobreviver da atividade econômica fim, mas em breve irá dividir esse posto com o erguido por Levy Filho que poderá dizer para as gerações futuras da família: “Eu construí isso aqui para ser cinema, não pode ser outra coisa”.

## Referências

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALVES DA SILVA, Christian J. A. Ferreira. *Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência*. Dissertação - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. ‘*Arquivos pessoais são arquivos*’, in Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte: Vol. 45, fasc. 2, p. 27-39, julho/dezembro 2009.

FERRAZ, Talitha. *A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes*. In: 26º Encontro Nacional da Compós, 2017, São Paulo. Anais...

GONÇALVES CABRERA, L. M.; BRANDÃO, R.; EBERT, S. *Mapeamento das pesquisas sobre salas de cinema nos cursos de pós-graduação stricto sensu do Estado do Rio de Janeiro*. Faces da História, v. 9, n. 1, p. 196-219, 27 jun. 2022.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Record, 1996.

GRAFFITTI, Luis Gustavo. *Três Passos: colonização e imigração*. Ijuí: (s/n). 2004.

VALLADARES, L. *Os dez mandamentos da observação participante*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 22 no. 63, p.153-155, 2006.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (orgs.). *Histórias de cinemas de rua em Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021.

ZANELLA, Cristiano. *The end: cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005)*. Porto Alegre: Ideias a Granel, 2006.

**Contribuições de  
Antônio Luiz Mendes  
para o cinema de sertão**

Ronald JESUS



2

## Contribuições de Antônio Luiz Mendes para o cinema de sertão

Ronald JESUS<sup>1</sup>

### I. Introdução

O Cinema de Sertão, como gênero emancipado (Jesus, 2022), trata, no mínimo desde os anos 50, de narrativas que representam diretamente, em suas visualidades, cenários sertanejos. Ao longo de 70 anos, se considerarmos apenas longas-metragens de ficção, quase uma centena de filmes pode ser facilmente citada. Se abarcarmos documentário e outros experimentos de curta e média-metragem, a quantidade de obras sobre esses espaços se expande substancialmente.

Esse trabalho é dedicado à memória do diretor de fotografia Antônio Luiz Mendes

— vitimado por COVID-19 em 1 de janeiro de 2021. Amparado pela teoria de cineastas, trago aqui algumas contribuições dadas por ele para esse gênero poético o qual é o Cinema de Sertão, especialmente por sua atuação nos filmes *Lamarca* (dir. Sérgio Rezende, 1994); *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende, 1998) e *Lua Cambará, nas escadarias do pá-lácio* (dir. Rosemberg Cariry, 2003).

Entre os filmes de ficção do Cinema de Sertão, é possível notar uma variedade de elementos de linguagem que se repetem entre as obras, como a amplidão da terra, a relação com o mar, a amplidão do céu, o aspecto da seca, assim como uma intertextualidade com outras linguagens e com o próprio Sertão. Essas categorias estão também presentes nesses três filmes cinematografados por Antônio Luiz Mendes. Em *Guerra de Canudos*, há um mar ancestral expresso na amplidão da paisagem, indo ao encontro, inclusive, da percepção geográfica do Sertão como um lugar onde um dia haveria sido praia, descrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (2011), obra que também narra os conflitos ocorridos em canudos no final do século XIX. Esse registro da ampla paisagem também é compartilhado em *Lamarca*, colocando o espaço em diálogo com o perso-

<sup>1</sup> Linha temática *Linguagem Audiovisual: história, técnica e arte*. Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília – UnB. Membro do grupo de pesquisa Narrativas e Experimentações visuais (UnB). Professor substituto na área de Audiovisual do Curso Superior de Tecnologia em Produção Multimídia do Instituto Federal da Bahia – IFBA, campus Santo Antônio de Jesus. E-mail: fotoronald@hotmail.com.

nagem central da história. *Lua Cambará*, por sua vez, traz em sua abordagem poético-visual o diálogo entre quente e frio — análogo, se assim desejarmos, à dialética do sertão-mar (Xavier, 2007).

Para entendermos melhor esses filmes e suas imagens, trago também entrevistas realizadas com o próprio Antônio Luiz Mendes, com Sérgio Rezende — diretor de *Lamarca* e *Guerra de Canudos* — e um registro gentilmente cedido pelo diretor Rosemberg Cariry, captado durante as filmagens de *Lua Cambará*, apresentando um depoimento do diretor de fotografia sobre as imagens que criavam para o filme. Trago esses relatos a seguir, dividindo o texto em três partes principais: essa apresentação, as entrevistas e as considerações finais sobre o valioso e grande legado deixado por Antônio Luiz.

## 2. ENTREVISTAS: Antônio Luiz Mendes e o cinema de Sertão

Tive a alegria de conhecer Antônio Luiz Mendes em uma oficina por ele ministrada durante a II Mostra Universitária Salobrinho de Audiovisual, em 2012, na Universidade Estadual de Santa Cruz, em Ilhéus, na Bahia. Na época, eu era estudante de Comunicação Social – Rádio e TV e começava a me interes-

sar por direção de fotografia. Três anos depois, em 2015, para minha pesquisa de mestrado, Antônio Luiz aceitou falar sobre sua experiência no Cinema de Sertão. Quando o procurei, questionei especialmente a experiência de fotografar, em *Guerra de Canudos* (1997), a representação de uma história real ocorrida no final do século XIX. “Percebi que, para tanto, o filme conta com representações de luz do fogo (tocha, candeeiro, fogueira, vela) e de luz lunar em cenas noturnas. Como é a experiência de fotografar sem deixar perceber o uso da luz elétrica?”, formulei a questão. Aqui, segue a resposta e as questões seguintes desenvolvidas nessa entrevista:

[A.L.M.] Este é um dos principais desafios que se coloca aos diretores de fotografia em todas as partes do mundo, onde se faz cinema. As estratégias técnicas para esse tipo de abordagem, que está presente desde os primórdios, evoluíram, evidentemente, desde então, com a incorporação de equipamentos específicos. Um deles, para citar um exemplo, é o *Flicker Master*, cuja função é reproduzir o tremeluzir de uma vela, de uma fogueira, etc. Ligado a um refletor, com as filtragens necessárias para reproduzir a cor dessas fontes luminosas, ele cria essa ilusão. Em suma, com a ajuda desse tipo de equipamento, o adequado posicionamento dos



refletores, a regulação das intensidades e da relação de contraste – relação entre a luz e a sombra-, cria-se o efeito. As alternativas são variadas e, claro, dependem das condições de produção. Por exemplo, na falta do equipamento que citamos, o *flicker master*, um galho com folhas passando na frente do refletor em intervalos pré-estabelecidos, também funciona. Criar a ilusão. Este é o objetivo, não só para este caso, mas, me parece ser o do Cinema como um todo.

No caso da luz lunar, que você cita, o princípio é, mais ou menos, o mesmo que acabamos de falar. A ideia da luz azulada é uma convenção que se estabeleceu e que todo o mundo usa, com maior ou menor intensidade. Pessoalmente, não gosto de forçar essa convenção, tentando nos meus trabalhos ser bem discreto na intensidade do azul. Em termos gerais, na impossibilidade de se conseguir gravar imagens na ausência total de luz, quando nos defrontamos com as situações em que esta circunstância se apresenta, a ação no escuro, temos que fazer apelo a ilusão ou, para ser mais delicado, a expressão *poético-cinematográfica* convencional disso. Vale observar que vêm se desenvolvendo tecnologias que conseguem captar imagens na ausência quase completa de luz, mas que, em minha opinião, em ter-

mos imagéticos, não expressa esta situação, ao criar imagens, ao fim das contas, claras, de tal forma, que parecem estar à luz do dia!

[Ronald Jesus] Fale um pouco sobre a luz no sertão, de modo geral, e sobre como é fotografar (física, psicológica, técnica e esteticamente) narrativas que envolvam esse tipo de cenário.

A.L.M: A luz sertaneja foi, durante muito tempo, um grande desafio para os diretores de fotografia que tinham que desenvolver seu trabalho nessas condições. O problema estava na alta relação que se tem aí, entre as zonas de luz e sombra e as características técnicas do material de captação, à época. Ou bem se optava por uma dessas zonas, ou se buscava atenuar essa relação com a ajuda de equipamentos de iluminação dirigidos às sombras. É bastante conhecido o resultado fotográfico de “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, fotografado por Luiz Carlos Barreto e José Rosa, no qual a opção por expor para áreas de sombra criou uma forte luminosidade nas áreas de luz, estabelecendo um padrão de beleza especial, fugindo aos cânones da “correta fotografia” e que acabou sendo um dos fortes diferenciais



expressivos do filme. Mas de uma maneira geral, era feito o máximo de esforço no sentido de equilibrar luz e sombra, haja vista o resultado obtido em “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, fotografado pelo inglês H.E. Fowle, utilizando os melhores recursos técnicos oferecidos pela, na época, poderosa Vera Cruz.

Hoje, a tecnologia de captação de imagens, tanto em película quanto em digital, desenvolveu bastante as condições de resolver as altas relações entre luz e sombra, facilitando bastante o trabalho no sertão. As condições climáticas do sertão são muito agradáveis para mim. Apesar do calor intenso, a umidade é muito baixa e isso faz mais suportável essa condição. Como já disse, em resposta anterior, esteticamente o sertão, a caatinga, oferece inesgotáveis possibilidades, na sua rude beleza. Tanto quando seca, em que a galharia, os “garranchos”, criam mol-duras às ações nos tabuleiros de pedra, ou quando, após as chuvas, da noite para o dia, o verde chega com força, os mandacarus e xique-xiques explodindo suas flores efêmeras, a imponência do juazeiro valente, os recortes das serras no horizonte contra um céu azulíssimo e nuvens brancas de aparência sólida formando figuras que excitam a imaginação.

## 2.1. Parceria com Sérgio Rezende

Em 2022, contatei o diretor Sérgio Rezende e pedi que falasse sobre sua parceria com Antônio Luiz no Cinema de Sertão. Sérgio relatou que iniciaram uma parceria quando filmaram *Doida Demais* (1988), também na Bahia, e falou sobre a realização de *Lamarca* e *Guerra de Canudos*:

[Sérgio Rezende]: A gente se tornou a partir dali grandes amigos e fizemos muitos filmes juntos. Por curiosidade, muito no Sertão e na Bahia. Depois do *Doida Demais* (1989) fizemos *Lamarca* (1994) e *Canudos* (1997), em Juazeiro e também em Ibotirama. Antônio tinha uma habilidade, uma capacidade técnica como profissional de cinema, de se adaptar às situações. Ele fazia filmes grandes e pequenos com a mesma desenvoltura, com o mesmo entusiasmo. Por exemplo, no *Lamarca* a gente filmou num Sertão, no vilarejo Barro Vermelho, na Bahia, que não dispunha de energia elétrica e nós não tínhamos orçamento para ter geradores, nada disso. Então, ele iluminou o filme inteiro com espelhos e rebatedores, fizemos noite americana, e com um resultado que nos agradou muitíssimo. Acho que o Antônio tinha isso, de encontrar soluções criativas para os desafios técnicos.

## 2.2. Com Rosemberg Cariry, Lua Cambará

[Rosemberg Cariry]: tínhamos naquele momento um duplo desafio: redefinir o uso de luz e de maquinaria e pensarmos uma concepção estética da fotografia do filme, levando-se em conta a luz do sertão e a sua poética. Tínhamos um projeto de um filme que previa a hibridação de algum realismo com uma narrativa fantástica, inspirada em um conto popular de assombração. Além do seu grande talento, Antônio Luiz era um homem prático, que encontrava sempre a melhor solução para o filme, na realidade e nas condições oferecidas. Mantive com Antônio Luiz um diálogo intenso e criativo, assim, dentro do apertado cronograma e das condições objetivas de produção, ele conseguiu vencer o desafio, fez uma bela fotografia, onde o sertão se revelava em sua grandeza e em sua beleza, por vezes áspera e violenta, mas quase sempre misterioso e fascinante. Trabalhar com Antônio Luiz, como fotógrafo e como artista, foi um privilégio.

Além do depoimento acima, Rosemberg cedeu, para esse ensaio, uma fala iné-

dita de Antônio Luiz, registrada ainda no *set* durante as filmagens de Lua Cambará:

[A. L. M.]: É a primeira vez que trabalho com o Rosemberg Cariry e está sendo uma experiência muito boa, porque a gente está conseguindo uma cumplicidade muito interessante do ponto de vista do processo de criação do filme, estabelecendo algumas coisas: conceitos do ponto de vista visual que a gente está conseguindo realizar, e está sendo muito gratificante e prazeroso, esse trabalho. Não é a primeira vez que trabalho no Ceará. Estou tendo a honra de realizar um segundo longa-metragem aqui, o que só me faz ficar muito contente mesmo, e o trabalho está sendo muito mais prazer do que dificuldade. Todo o conceito do que a gente sobre a fotografia que pretendemos fazer nesse filme é tentar captar de forma não estilizada, mas também não muito realista – o filme tem uma proposta mais fantástica – mas sem tentar uma fotografia pirotécnica, de muitos efeitos. Trabalhar a fotografia do Sertão, né? A luz do Nordeste. Acho que de certa maneira, a partir dos copiões que temos visto, a gente está conseguindo isso... é um filme de época com algumas propostas de pureza, bem minimalista em suas coisas, não é um filme rococó, do ponto de vista de



dressing, de cenário... é bem mínimo, bem simples, como são as coisas sertanejas mesmo, na concepção do Rosemberg e que eu corroboro. É um pouco isso. A fotografia foi pensada, embora não tivemos muito tempo para conversar, porque essa parceria foi criada de forma meio rápida, mas logo que a gente se encontrou, a gente percebeu alguns pontos de identificação e foi muito bom. É muito simples entender o Rosemberg porque, como ele conhece muito bem as coisas do Nordeste e as coisas do Ceará em particular, ele expõe isso com muita facilidade pra nós, e eu espero que esteja fazendo isso de alguma maneira.

### 3. O legado de Antônio Luiz Mendes

Lá em 2015, Antônio Luiz contou que também havia trabalhado no filme *Homens com cheiro de Flor*, de Joe Pimental, no Sertão do Quixadá. Falava ainda sobre *O Sertão das Memórias*, de José Araújo, premiado como melhor filme latino-americano *Sundance* e com o prêmio *Wolfgang Staudte*, no Festival de Berlim – ambos em 1997. Sobre sua vivência no Sertão em *Guerra de Canudos*, comentou como pequena curiosidade: “Nunca imaginei que poderia sentir tamanho frio

naquele ambiente! Tive que fazer apelo aos cobertores do figurino para conseguir trabalhar! Vivendo e aprendendo!”.

Antes de *Guerra de Canudos* e *Lamarca*, Sérgio e Antônio trabalharam em Moçambique, onde diretor de fotografia estava para cinematografar a produção inglesa *A Children From The South* (1992): “houve uma confusão lá e o diretor foi mandado embora. O Antônio tinha levado meus filmes em VHS e mostrou aos produtores, que me convidaram pra filmar. Em três dias peguei o avião”. O diretor ressalta ainda sobre Antônio Luiz Mendes: “um homem modesto, simples, embora tivesse perfeita consciência da sua capacidade e do seu talento, mas que não ficava se vangloriando, não ficava fazendo graça com isso”.

Sócio emérito da Academia Brasileira de Cinematografia, Antônio Luiz faleceu em 1 de janeiro de 2021, acometido por COVID-19. Em 3 de janeiro de 2021, Rosemberg Cariry compartilhou em seu perfil do *Facebook* uma mensagem acerca do amigo:

Antônio Luiz Mendes destacou-se pela sensibilidade, pelo talento e por ser uma pessoa de boa alma, sempre solidário, sempre cúmplice do filme que realizava. A tudo apaziguava com seu sorriso. Juntos enfrentamos bons desafios na realização do filme *Lua*

Cambará. A sua partida nos faz muita falta e ficamos muito tristes. Sei que será mais um artista a desenhar com luz o cósmico cinema no céu, mas precisávamos dessa luz aqui na terra, nesse tempo tão escuro.

Sem sombra de dúvidas, Antônio Luiz Mendes foi grande colaborador por um cinema nacional refinado, de alta qualidade e, ao mesmo tempo, simples. No cinema de Sertão, podemos destacar sua facilidade em apreender o espaço e utilizar em seu favor a rusticidade que sua geografia tem para oferecer, assim como assimilar a própria luminosidade que nela é oferecida. Além dessa porção de sensibilidade para cinematografar o Sertão à luz do dia, ressaltou também a habilidade desse grande diretor de fotografia em registrar as noites sertanejas em seus filmes de forma sempre também tão mágicas e tão redentoras. A névoa suspensa no ar, o usufruto da noite americana, a cinematografia no crepúsculo e a luz singela na noite que levemente se iluminaria sob a luz do luar – como sugere a feição das imagens – são alguns pontos da ampla atuação de Antônio Luiz Mendes que reforçam um léxico próprio da linguagem no Cinema de Sertão.

## Referências

- A CHILDREN FROM THE SOUTH. Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. United Kingdom: Southern Filmworks, 1992. Filme de TV.
- CARIRY, Rosemberg. Depoimento concedido a Ronald Jesus via WhatsApp. Brasília: UnB, 2022.
- CARIRY, Rosemberg. Postagem do diretor em seu perfil do Facebook. 2021. <https://pt-br.facebook.com/RosembergCariry/posts/3590692371015242/> Acessado em 11 de novembro de 2023.
- CUNHA, Euclides da. Os sertões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- DOIDA DEMAIS. Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1989. 90min.
- GUERRA DE CANUDOS. Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1997. 160min.
- LAMARCA. Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1994. 129min.
- LUA CAMBARÁ – Nas escadarias do Palácio. Direção: Rosemberg Cariry. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. Fortaleza: Cariri Filmes, 2003. 94min.
- MENDES, Antônio Luiz. Entrevista concedida durante os bastidores do filme Lua Cambará

[arquivo de áudio cedido pelo diretor Rosemberg Cariry]. Fortaleza: Cariri filmes, 2003  
MENDES, Antônio Luiz. Entrevista concedida por e-mail a Ronald Jesus. Brasília: UnB, 2015.  
REZENDE, Sérgio. Depoimento concedido a Ronald Jesus via WhatsApp. Brasília: UnB, 2022.





# 1

**A percepção da sociedade  
através do olhar infantil**

**Análise do curta *Baile* (2019),  
de Cíntia Domit Bittar**

Ana Luiza Silva PALMEIRA  
Virna Águida Vieira SOUSA  
Marcus Túlio Borowiski LAVARDA

---

## A percepção da sociedade através do olhar infantil

### Análise do curta *Baile* (2019), de Cíntia Domit Bittar

Ana Luiza Silva PALMEIRA<sup>1</sup>

Virna Águida Vieira SOUSA<sup>2</sup>

Marcus Túlio Borowski LAVARDA<sup>3</sup>

#### I. Apontamentos Iniciais

Qualificado ao Oscar 2021 e finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, o curta *Baile*, escrito por Cíntia Domit Bittar, narra o dia de Andrea, que para ela parece um dia qualquer, porém, em uma análise dos seus arredores, o público conhece um pouco sobre o funcionamento das questões sociais brasileiras. Andrea é filha de uma fotógrafa que equilibra três empregos para po-

der dar uma vida digna aos que dependem dela, sua filha e avó. O estilo em formato vertical, que também é a moldura do curta, é coerente ser analisado juntamente com a primeira e última cena, onde são feitas fotos de senhoras de idade que, com esse formato, ganham destaque.

Cada elemento se une para construir a narrativa em torno da vida da menina. O filme traz também um roteiro original, de forma simples, revisita a realidade do país em que vivemos por meio do olhar de uma criança e, de uma maneira coesa, trata de assuntos tão complicados presentes no dia a dia dos brasileiros, como o racismo, a maternidade solo, a saúde pública, dentre outros. Com o desenrolar da narrativa, percebe-se essa visão sensível da personagem várias vezes, um exemplo é ao questionar a sua mãe acerca do costume de embelezar as clientes antes de fazer os registros fotográficos.

A mãe responde que essa pode ser a última foto que terão com vida, por conta da idade avançada. Com a resposta, Andréa, embora esboçando uma sensação de tristeza, fica nítida a falta de entendimento por parte dela em meio a um assunto tão complexo, como a morte e a importância do registro da memória.

---

Linha 2: Crítica

- 1 Estudante do quinto período de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão, Campus Imperatriz. E-mail: ana.lsp@discente.ufma.br
- 2 Estudante do quinto período de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão, Campus Imperatriz. E-mail: virna.aguida@discente.ufma.br
- 3 Prof. Dr. da Universidade Federal do Maranhão - UFMA/Imperatriz - Orientador. E-mail: marcus.tulio@ufma.br



Os recursos visuais do filme também são outros fatores que chamam a atenção dos espectadores. O enfoque no retrato é uma forma de mostrar que o mundo é apenas aquilo que está no seu campo de visão, como se tudo fosse limitado a um quadro e Andrea ainda não tivesse uma maior leitura crítica do espaço em que vive para poder ampliar seus horizontes.

O único momento em que ocorre uma mudança desse quadro é no salão presidencial da Assembleia Legislativa de Santa Catarina. O enquadramento na horizontal, em paisagem, é adotado para mostrar a quantidade de quadros de deputados homens. Nesse momento, é como se enxergássemos com o olhar dos adultos, saindo da visão limitada que Andrea tem do mundo.

A obra utiliza de outros recursos para compor a narrativa, a sonoridade e o cenário são parte deles. A história mostra uma realidade na qual muitos telespectadores podem se identificar e encerrar numa cena linda e emocionante, focando na feição de felicidade da bisavó de Andrea, ao questionar: “Nós vamos pro baile, Susana?”, dando o sentido ao nome da obra.

Este trabalho se justifica pela importância de analisar o curta-metragem “Baile”

como uma forma de compreender e valorizar a produção cinematográfica brasileira contemporânea. O curta, dirigido por Cíntia Domit Bittar, tem sido reconhecido em festivais nacionais e internacionais, além de ter recebido indicações e prêmios importantes, como o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

Além disso, o curta-metragem utiliza recursos visuais, sonoros e narrativos de forma significativa, contribuindo para a linguagem cinematográfica e sua evolução. Ao estudar esses elementos, é possível compreender como a direção de Cíntia Domit Bittar constrói a narrativa e transmite suas mensagens de forma eficaz.

A análise crítica desse curta-metragem também é relevante para fomentar discussões sobre a importância do cinema como meio de expressão artística e como uma ferramenta para abordar questões sociais. Ao compreender os aspectos técnicos, estéticos e simbólicos presentes em “Baile”, podemos ampliar nosso repertório crítico e cultural, contribuindo para uma apreciação mais profunda e significativa do cinema brasileiro contemporâneo.

Conforme destaca César (2017, p. 108), os filmes militantes são orientados por uma questão material de justiça e atuam no mes-



mo momento de sua emergência em instâncias de mobilização sociopolíticas, buscando proporcionar visibilidade e reconhecimento a pautas sociais.

Portanto, a realização deste trabalho se justifica ao promover a valorização do cinema nacional, ao refletir sobre as questões sociais retratadas em “Baile” e ao ampliar o conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, incentivando o pensamento crítico e a apreciação das obras audiovisuais produzidas no Brasil. Em tal contexto, sua importância não está apenas no que apresentam visualmente, mas principalmente nas relações que desencadeiam fora do enquadramento, ocasionando mudanças na sensibilidade que afetam o mundo real.

## 2. Objetivos

Os principais objetivos desta análise do curta-metragem “Baile” são compreender sua temática, narrativa e recursos cinematográficos, além de explorar sua representação de questões sociais como racismo, maternidade solo e saúde pública no contexto brasileiro. Além disso, busca-se investigar a sensibilidade e subjetividade infantil presentes na obra e seu papel na construção da narrativa,

aplicando conceitos e teorias da crítica cinematográfica para analisar aspectos técnicos, linguagem e impacto emocional. Os objetivos secundários incluem contextualizar a relevância do filme para o cinema brasileiro, considerando suas premiações, e promover a reflexão sobre a sociedade brasileira através de sua análise. Pretende-se apresentar os resultados de forma clara e coerente, destacando os pontos relevantes da obra e suas contribuições para o cinema e para a compreensão da realidade social do Brasil.

## 3. Metodologia

Para realizar uma análise da obra, utilizam-se alguns recursos metodológicos, especialmente a teoria e a crítica cinematográficas, de autores como Theodor W. Adorno, Horkheimer, André Bazin, Arlindo Machado, entre outros. Embora a teoria crítica de cinema tenha se originado em um contexto específico, suas ideias influenciaram significativamente a crítica cinematográfica e a análise cultural em todo o mundo. Muitos teóricos subsequentes expandiram e desenvolveram essas ideias, adaptando-as às mudanças na indústria cinematográfica e na sociedade ao longo do tempo.

A crítica de cinema é mais do que um texto sobre um filme. É uma reflexão que envolve colocar a obra em perspectiva, evocando toda uma relação de sentidos que são pertinentes tanto para a análise filmica, do filme sobre si mesmo, quanto para seu contexto sócio-cultural (TEIXEIRA, L.G.V, 2016, p. 90).

Outrossim, segundo Robson Loureiro (2005) para a compreensão do que é a crítica e quais seus elementos específicos, é necessária uma observação profunda da obra, ultrapassando o olhar superficial no qual geralmente o público está condicionado a ter.

Desse modo, na perspectiva da teoria crítica, a abordagem do cinema se dá no registro mais amplo da cultura no capitalismo tardio. Realismo ideológico da indústria cultural, por assim dizer, alinha-se à tendência geral de indiferenciação entre a experiência estética e a sensibilidade cotidiana, reproduzindo nas salas de cinema as formas de ver, ouvir, sentir e conformar-se recomendadas pelo sistema de dominação. (OLIVEIRA, R. C., 20. p.102)

O entendimento aprofundado dos aspectos técnicos e da linguagem cinematográfica, incluindo a fotografia, a sonoridade, a montagem, a atuação, a construção da narrativa e da mise-en-scène, é fundamental para uma análise crítica abrangente. Esses elementos compõem a experiência cine-

matográfica e, portanto, são cruciais para a apreciação e interpretação do curta-metragem em questão.

A crítica também aborda as questões sociais levantadas pelo curta-metragem, contextualizando-as com a realidade, nesse caso de forma sutil. A habilidade de contextualizar as narrativas cinematográficas com as questões sociais contemporâneas amplia a compreensão da obra, transformando-a em um reflexo mais profundo da sociedade em que está inserida. Dessa forma, a crítica cinematográfica não apenas desvenda os elementos estéticos, mas também atua como uma ponte entre a expressão artística e as preocupações sociais do momento.

Também é crucial apresentar qual a relevância dessa obra para o cinema brasileiro ao situar o curta-metragem dentro do panorama cinematográfico do país, a crítica pode explorar como a obra contribui para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica nacional, influenciando e sendo influenciada por outras produções. Isso implica examinar o papel da obra no contexto cultural e histórico do cinema brasileiro, identificando possíveis inovações, desafios ou contribuições que ela traz. Pois o cinema, segundo Kracauer, “também se alimenta da



realidade de maneira inovadora e exclusiva” (KRACAUER, Siegfried, 1997, p.100)

Além dos aspectos citados acima, para realizar esse trabalho foi necessária uma série de discussão em sala de aula com o orientador deste presente trabalho, o Prof. Dr. Miguel Angel Lomillos Garcia, para que a produção deste trabalho fosse feita de modo com o qual a visão superficial fosse rompida.

#### 4. Análises e percepções

As percepções que um indivíduo tem de uma obra representam apenas uma parcela das sensações que podem ser geradas pela obra ao longo de sua existência. Esta contém sensações em si mesma que, apesar de terem sido criadas pelo esforço de um artista, ultrapassa os limites de sensações que podem ser extraídas de uma obra e afeta percepções sobre ela de maneira diversa e múltipla também no tempo. (BUGARIN, L., 2021, p. 5)

Cíntia Domit coloca cenas no curta-metragem que são possíveis de serem analisadas juntamente, embora que apareçam em momentos distintos. Uma delas é a única cena em que ocorre a mudança de enquadramentos (Imagem 1). Onde o enquadramento horizontal, ou em paisagem, mostra inteiramente a galeria de fotos dos ex-presidentes

da Assembleia Legislativa de Santa Catarina (composta apenas por homens brancos).

A cena em questão também pode ser analisada em comparação com outro momento do curta, quando Andréa está em um quarto em sua casa e “atualiza” a sua própria galeria de fotos (Imagem 2). Analisando as duas imagens, é possível compreender a mensagem de desigualdade passada através das representações.

Detalhes como as molduras enfeitadas na primeira imagem que contrastam com a simplicidade das fotos 3x4cm na segunda imagem, ou a diversidade de pessoas na Imagem 2, de homens e mulheres, de várias cores e idades, que quebra o padrão existente na Imagem 1, de apenas homens brancos. São elementos que reforçam as desigualdades presentes no curta, que retratam fidedigamente o cenário do Brasil.

Porém, há um momento que une as duas cenas, quando Andréa cola a sua própria foto 3x4cm na galeria na Assembléia Legislativa, como se estivesse na sua casa. Muito provavelmente em um ato ingênuo, porém significativo, a personagem se coloca como parte daquele contexto. Esta cena pode ser interpretada como sendo um possível desejo de Andréa de conhecer ou participar daquele ambiente político.



Além disso, é crucial destacar a importância da sonoridade na experiência humana em geral. A música e os sons do cotidiano desempenham papéis significativos na formação de memórias e na evocação de emoções. A trilha sonora não só acrescenta dimensões sensoriais ao filme, mas também ressalta como a sonoridade pode ser um elemento poderoso na construção de significado e na conexão emocional. O impacto da sonoridade vai além do suporte técnico ao filme, sendo uma ferramenta narrativa fundamental que influencia profundamente a percepção e a interpretação do público. Assim, a escolha criteriosa da trilha sonora não apenas aprimora a qualidade estética da obra, mas também desempenha um papel vital na comunicação da mensagem do filme e na criação de uma experiência sensorial rica para o espectador.

A trilha sonora de Brunno Ogibowski, habilmente escolhida para compor a trilha sonora de “Baile”, estabelece uma conexão intrínseca com o próprio nome do curta. Desde os primeiros acordes, surge a sensação de ser transportado diretamente para um ambiente festivo. A sonoridade cuidadosamente selecionada não apenas complementa, mas amplifica a experiência visual, criando

uma atmosfera que imerge o espectador na temática do baile e nas nuances emocionais da narrativa. Cada elemento sonoro, desde o clique da câmera fotográfica até os sons ao fundo do trânsito e das crianças, incluindo o repicar do sino da igreja no passeio, contribui para a imersão do público. Até mesmo o silêncio estratégico durante as conversas entre Andrea e sua mãe reforça a ideia de que, naquele momento, esses detalhes sonoros são tudo o que importa. A meticulosa construção sonora de Ogibowski facilita a entrada do público no universo imaginado por Cíntia, tornando a experiência cinematográfica ainda mais envolvente.

A vista e o ouvido são os principais sentidos da comunicação, tal como o gesto e a palavra constituem os seus principais modos. A harmonia é grande entre estes dois sentidos, que permitem ao Homem perceber o seu meio na sua dimensão real de espaço-tempo. O barulho não se dissocia do acontecimento, o trovão completa o relâmpago, a agitação revela a queda. Tudo o que é visível é percebido no espaço, tudo o que é acústico é percebido no tempo. Por conseguinte, o meio ambiente é principalmente audiovisual e espaço-temporal, visto que ele transmite, sem parar, informações perceptíveis simultaneamente pelos olhos e pelos ouvidos. (CLOUTIER, Jean, 1975, p. 74)

Outra cena que se destaca e que é passível de análise é a que a personagem Andrea questiona a atendente da farmácia. A postura dela é a de uma criança que, à primeira vista, não aceita prontamente as normas que regem sua realidade. Ela deseja compreender o motivo pelo qual não consegue ter acesso à medicação de sua bisavó e por conta disso interroga a atendente diversas vezes, mas não consegue uma resposta que a faça entender o porquê do governo ter cortado a medicação de sua bisavó. A habilidade da jovem atriz, Emilly de Jesus, em expressar todo esse questionamento é notável. Sua interpretação permite que ela incorpore de maneira vívida as emoções e experiências de Andrea. Por sua vez, Patrícia Saravy se entrega ao personificar as responsabilidades e desafios de ser uma mãe solo no Brasil. Ela retrata a realidade dessas mulheres que fazem o impossível para proporcionar uma vida melhor aos filhos e familiares.

O exemplo da mãe de Andrea, que precisa conciliar o cuidado dos seus dependentes, da casa e do trabalho em três empregos, destaca a força e a determinação dessas mulheres e, também, todas as adversidades que passam para conseguir ter acesso ao básico para sobrevivência. O papel desempenhado

por Adélia Domingues Garcia é igualmente crucial para o desenvolvimento do curta. A relação entre Andrea e sua bisavó transcende as barreiras da linguagem, demonstrando uma conexão profunda. Andrea compreende intuitivamente a necessidade de ser gentil com ela, pois enxerga em sua história e experiência de vida uma reflexão de si mesma. Essa conexão emocional é habilmente transmitida pela atuação cativante de Adélia Domingues Garcia.

## 5. Pontamentos finais

Produzido pela Novelo Filmes e financiado pelo Prêmio Catarinense de Cinema em 2018, *Baile* conquistou reconhecimento em festivais internacionais desde sua estreia, em 2019. Essa produção chegou até mesmo a ser reconhecida com o prêmio de melhor direção no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro e também se destacou como um dos dez favoritos do público na 30ª edição do Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (Kinoforum) e conquistou o prêmio de melhor curta no 60º Festival Internacional de Cartagena de Índias, na Colômbia, em março de 2020. A validação para concorrer ao Oscar também foi uma conquista significativa para esse



curta, pois são esses momentos que trazem destaque para o quão crucial é a produção cinematográfica brasileira. Uma vez que ele desempenha um papel importante na preservação e promoção da diversidade cultural, social e histórica de um país. O reconhecimento em premiações auxilia no incentivo à produção cinematográfica local, não apenas fortalecendo a indústria do entretenimento, mas também contribuindo para a construção de uma identidade nacional rica e multifacetada.

A obra de Cíntia Domit, embora limitada em tempo e quadro, destaca-se por sua abordagem única, muitas vezes incomum nas produções cinematográficas convencionais. Este trabalho cria um universo que mergulha em questões sociais relevantes, utilizando uma linguagem simples, mas repleta de simbolismos. A maestria de Domit reside na habilidade de explorar a importância da memória e do registro, destacando a sutileza inerente ao olhar de Andrea, personagem central da narrativa. Esses elementos não apenas adicionam profundidade à trama, mas também evocam uma resposta emocional do público, permitindo uma compreensão mais rica e sensível das mensagens transmitidas.

Além disso, o curta-metragem oferece uma reflexão perspicaz sobre a relação entre a pressa que permeia a vida adulta, impulsionada pelas responsabilidades cotidianas, e a consequente cegueira dos adultos para as diversas camadas presentes na sociedade que os cerca. Essa abordagem sutil ressalta a urgência de pausar e refletir sobre as complexidades sociais muitas vezes obscurecidas pela frenesi do dia a dia. O enredo de “Baile” não apenas conta uma história específica, mas também convida o espectador a contemplar criticamente as dinâmicas sociais que podem passar despercebidas no turbilhão da vida adulta.

Em última análise, “Baile” se destaca como uma obra comovente que proporciona uma oportunidade valiosa para reflexão sobre a sociedade e suas nuances. Sua abordagem simples e subjetiva diferencia-se de outras obras, pois é cuidadosamente construída para evitar a monotonia, mantendo a atenção do público enquanto oferece uma contribuição significativa para a cinematografia brasileira. A sensibilidade e a originalidade presentes na obra de Cíntia Domit consolidam seu papel como uma criadora de narrativas cinematográficas que vão além do convencional, deixando uma marca duradoura na paisagem cinematográfica brasileira.

## Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BUGARIN, L. D. **A importância do cinema na arte-educação**. Conedu, volume 1. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: [https://editorarealize.com.br/editora/ebooks/conedu/2021/ebook1/TRABALHO\\_EV150\\_MD7\\_SA100\\_ID5891\\_14102021023134.pdf](https://editorarealize.com.br/editora/ebooks/conedu/2021/ebook1/TRABALHO_EV150_MD7_SA100_ID5891_14102021023134.pdf). Acesso em: 23 de novembro de 2023.

COSTA JÚNIOR, E. **A política e as noites no cinema brasileiro recente**. Revista Eco-Pós, v.25, n.2, p.258-283, 2022. DOI: 10.10.29146/ecops.v25i2.27662

CLOUTIER, Jean. **A era de Emerec ou a comunicação áudio-scripto-visual na hora dos self-media**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 126p.

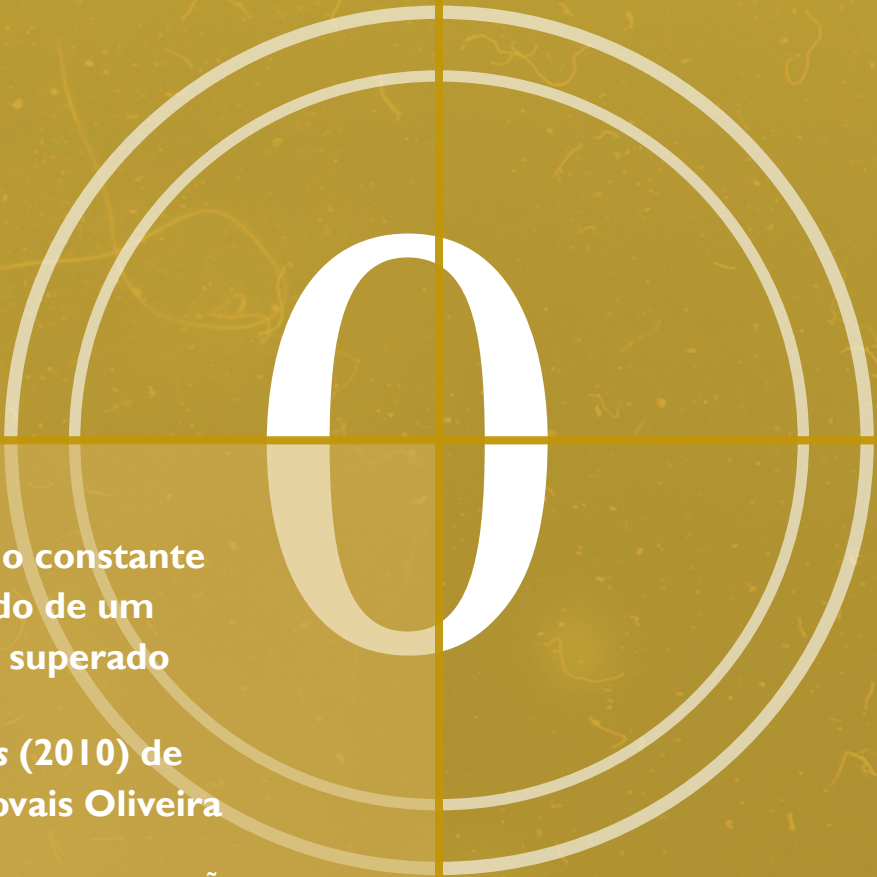
KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**, New Jersey. Princeton University Press, 1997.

LOUREIRO, Robson. **Considerações sobre o Cinema na Teoria Crítica**. Adorno e Kluge: um diálogo possível. Impulso, Piracicaba, v. 16, n. 39, p. 123-134, 2005. Disponível em: [https://issuu.com/cinema\\_com\\_vida/docs/](https://issuu.com/cinema_com_vida/docs/)

considera es sobre o cinema na .  
Acesso em: 27 de abril de 2023.

LOUREIRO, Robson. **“Teoria e crítica de cinema”**. Editora Senac. São Paulo, 2005.

TEIXEIRA, L.G.V. **A crítica de cinema como manifestação da experiência estética**. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 7, n. 10, p. 90-99, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/view/4475#:~:text=A%20cr%C3%ADtica%20de%20cinema%20%C3%A9,para%20seu%20contexto%20s%C3%B3cio%2Dcultural>. Acesso em: 27 de abril de 2023.



**Camila e o constante  
rebobinado de um  
filme não superado**

***Fantasma* (2010) de  
André Novais Oliveira**

Pedro Artur Marques ARAGÃO  
Miguel Ángel Lomillos GARCIA

## Camila e o constante Rebobinado de um Filme não superado

### *Fantasma* (2010) de André Novais Oliveira

Pedro Artur Marques ARAGÃO<sup>1</sup>  
Miguel Ángel Lomillos GARCIA<sup>2</sup>

#### I. Análise

**F***antasma* (2010) é um curta-metragem do diretor brasileiro André Novais Oliveira lançado pela Filmes de Plástico, produtora independente da cidade de Contagem – MG. O filme conta o diálogo entre dois jovens, na laje do protagonista, quando o visitante descobre pela irmã do anfitrião que este amigo se encontrava isolado por dias em casa. André utiliza tomada única de uma câmera fixa

apontada para a esquina da rua do jovem registrando em *off* a conversa toda. Tal decisão não se limita a cumprir função estética na obra. O uso exclusivo desse plano também é fundamental na construção de seu enredo e essencial para lhe dar sentido por estabelecer à câmera um papel misterioso dentro do universo do filme, que, conforme decifrado, tem influência direta no seu desfecho.

Em primeiro momento, os rapazes chegam ao local onde a câmera está posicionada. O espectador não os vê diretamente, pois estão posicionados por trás do equipamento, mas escuta o som de suas vozes e ações, como o puxar das cadeiras em que se sentam e o abrir de um refrigerante. Até aí, a ausência da aparição de seus corpos, em conjunto com o título do filme, nos faz considerar a possibilidade de que os próprios personagens sejam os fantasmas que dão nome à película. No que diz respeito ao papel da câmera, sua posição estática em plano sequência remete à de uma filmagem de segurança, o que desperta na audiência a expectativa de ser surpreendida por um possível flagrante. Por alguns minutos, nenhuma certeza pode ser depositada sobre essas questões, então, o diálogo entre os dois personagens rouba a atenção do espectador.

- 1 Linha 2: Crítica  
Estudante do quinto período de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão, Campus Imperatriz. E-mail: [pedro.marques@discente.ufma.br](mailto:pedro.marques@discente.ufma.br)
- 2 Prof. Dr. da Universidade Federal de Tocantins - UFT - Orientador. E-mail [lomillos@uft.edu.br](mailto:lomillos@uft.edu.br)



Quando Gabriel, o anfitrião, e Maurílio, seu visitante, entram em cena, estão falando sobre finanças, mas logo passam a falar sobre a última visita de Maurílio ao local, que havia acontecido tempos atrás. Todo o diálogo entre os dois leva a crer que possuem uma amizade íntima, de longa data. A conversa flui naturalmente pois carrega aspectos comuns das relações de amizade masculina como a dificuldade que Gabriel sente em expressar vulnerabilidade na frente do seu amigo e o tato de Maurílio para tentar tirá-lo de uma situação que considera preocupante. Tudo isso é mascarado por um tópico cotidiano na vida de grande parcela dos homens brasileiros: um convite para jogar futebol. Essa dinâmica, unida à revelação de informações sobre a filmagem assistida, possibilita a compreensão do conflito principal abordado na obra: a incapacidade de Gabriel para reconhecer o sofrimento que está vivenciando. Descobrimos o motivo da visita de Maurílio ao amigo quando o tópico de seu isolamento vem à tona na conversa. Gabriel se omite respondendo que passava uns dias em casa apenas “vendo uns filmes”, o que não é de todo uma mentira, mas não carrega o peso da experiência vivenciada pelo personagem.

Após alguns minutos de conversa entre os dois, os assuntos parecem começar a se esgotar

e o silêncio toma conta. É então – aproximadamente na metade do filme - que Maurílio indaga a Gabriel “Que que é isso aí, bicho?”, se referindo à câmera responsável pelas imagens e sons que assistimos. É possível perceber pelo nível da voz de Gabriel que ele se aproximou do aparelho, despertando a percepção do amigo, tal qual a do espectador, que agora pode afirmar que este objeto está ali, tanto quanto os rapazes, o posto, os postes e suas luzes.

É então que o filme inicia o processo de explicitação do problema real vivenciado pelo rapaz que se trancafiou em casa por dias. Maurílio expressa a dúvida que também se torna a de quem está do outro lado da tela: o motivo que levou o amigo a colocar aquela câmera ali, direcionada para a esquina, para filmá-la. Apesar de se manter relutante em responder Maurílio por algum tempo, Gabriel cede e começa a falar sobre uma nova personagem que surge como a verdadeira causa da sua aflição: Camila, com quem viveu um relacionamento amoroso anos antes. Ele conta que avistou a moça pelas redondezas nos últimos dias e que uma vizinha lhe contou que também a tinha visto por ali. Maurílio fica indignado com a decisão do amigo diante da situação e o lembra de problemas no passado do casal: “Depois de tudo o que essa menina te fez! ”. Os dois



discutem até que Gabriel exclama: “Olha ali! O que que eu te falei? Camila!”, enquanto a moça passa de carro pela esquina filmada pelo rapaz, que já havia até mesmo dado um zoom com o aparelho a essa altura do curta, nos fazendo ter certeza de que a filmagem que é apresentada ao espectador é realizada pelo próprio personagem.

Gabriel se vangloria por sua afirmação ter sido comprovada ao colega até o momento em que ele o questiona, agora mais calmo por já ter compreendido o que se passa com o amigo: “Mas e aí? Agora o quê que cê vai fazer?”, e é respondido com “Agora eu vou esquecer. Eu só queria saber que era ela mesmo, agora eu vou esquecer!”. Então, tal qual Maurílio, o espectador acredita já saber o que se passa ali. Gabriel se encontra preso aos fantasmas de seu passado ao lado de Camila e o que se acompanha é o registro que realizou a fim de confirmar sua hipótese de tê-la visto circulando as proximidades de sua casa. Contudo, mais uma mudança de perspectiva ocorre diante de quem assiste ao curta. A filmagem assistida ao longo de quase 11 minutos passa a ser rebobinada repetidamente ao trecho da aparição de Camila, uma espécie de loop infinito não fossem os letreiros finais encerrando o filme. E, se

antes o público teve suas dúvidas em relação à situação envolvendo a câmera, e logo a seguir identificando-se com a postura indagadora de Maurílio sobre o papel da mesma, agora passa a enxergar tudo pelas lentes de Gabriel, que se encontra repetindo, na própria câmera ou em algum outro aparelho, o vídeo que já foi filmado por si.

Compreende-se então que *Fantasma* carrega uma reflexão sobre as conexões técnico-psíquicas do dispositivo cinematográfico e especialmente sobre os efeitos da repetição compulsiva de um acontecimento subjetivado pela câmera<sup>3</sup>. Gabriel não só realiza um registro com sua filmadora, como também o revisita assistindo repetidamente o momento crucial da aparição de seu antigo relacionamento, demonstrando assim, que a ideia de o ter realizado não o ajudou realmente a superar os fantasmas de seu passado, mas o ajuda a alimentar sua obsessão por uma realidade que já não pode mais vivenciar.

3 Obviamente esta reflexão deveria trazer à tona as análises de Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Ismail Xavier e outros autores. Mas também deve-se reconhecer que o curta-metragem de André Novais sofre as suas próprias limitações para enfrentar este tipo de discussão. A respeito desta questão, no entanto, remetemos ao leitor O discurso cinematográfico de I. Xavier e especialmente seu adendo “As aventuras do dispositivo (1978-2004)”.



O controle que André Novais assume sobre o espectador ao privá-lo de informações importantes para a compreensão do curta é inegável. Contudo, não parece um gesto pretensioso. Ele aposta na compreensão instantânea da obra por parte do público conforme se revelam os diferentes papéis atribuídos à câmera no decorrer desta. Confiando que determinadas identificações e assimilações de sentido sejam atingidas sem que seja realizado esforço do público, André consegue ao mesmo tempo experimentar e se fazer entendido. Além disso, não abandona a construção de uma narrativa que rejeita ser colocada na gaveta do tédio, um risco que correu ao fazê-la progredir lentamente até a chegada dessa sequência de mudanças de perspectiva. Pelo contrário, consegue tornar a experiência de acompanhar o diálogo desses amigos divertida em alguns momentos, preocupante em outros e, finalmente, comovente.

## 2. Referencial Teórico

O pensamento a respeito do papel ontológico da imagem fotográfica e do cinema, há décadas, se tornou fundamental para a compreensão de seu potencial artístico e de

sua influência psicológica desde que Bazin, em 1945, tornou público o seu primeiro ensaio acerca do tema. Segundo o teórico:

A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (BAZIN, 1991, p. 24)

Anos depois, em *Fantasma*, vemos um diretor jovem, consciente dessa força que o registro fotográfico possui contra as consequências do tempo, refletir sobre a temática de maneira íntima e autocrítica. Considerando seu ofício, não é irracional afirmar que André Novais, com Gabriel, cria uma espécie de alter-ego de si mesmo: um rapaz apaixonado por cinema e obcecado por imagens capturadas pela câmera que opera no dia-a-dia. Contudo, o autor imputa ao personagem as controversas e os perigos dessa paixão, demonstrando o quão arriscado pode ser o apego ao registro a partir do momento

em que esse comportamento afasta o ser da realidade. Para Barthes (2012, p. 91):

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desapegado vem tocar-me como os raios emitidos por uma estrela. Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 2012, p. 91)

Essa crença descrita pelo pensador francês é uma via para se compreender a fixação de Gabriel pelo vídeo gravado. O personagem encontra nele a possibilidade de se sentir próximo de Camila sem que seja necessário fazer esforço para tornar aquilo possível. O próprio vídeo é o instante em que a moça passa de carro pela esquina do rapaz sequestrado por suas lentes. Aquele pedaço de Camila se torna o suficiente para que Gabriel alimente sua esperança de tê-la novamente, por isso, não encara as coisas como elas são, nem toma uma atitude a fim de transformar a realidade. Ele permanece ali, no seu conforto, em posição inatingível, permitindo que aquele recorte do mundo real rebobinado repetidamente em sua tela seja a ilusão

de estar presente em um período de sua vida que não foi superado e que já não corresponde com o contexto que vive.

De acordo com Susan Sontag (2004, p. 19):

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto de imagens que dá testemunho da sua coesão. [...] Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta. (SONTAG, 2004, p. 19)

Para a autora, as fotografias, que também compõem os frames de um filme, não só dizem respeito a esse recorte e transferência do real, como são a única maneira que temos para verdadeiramente guardar a memória visual de pessoas importantes para nós que já não estão mais presentes ao nosso lado. É isso que Gabriel busca durante a película. Camila não morreu literalmente, mas o passado dos dois, sim. Aquele Camila que o protagonista em algum momento já teve consigo, agora não tem mais. Por isso, ao levantar a possibilidade de capturá-la passando por sua esquina, o fez sem hesitar.

É possível ainda complementar a justificativa desse comportamento a partir de ideias psicanalíticas ligadas ao voyeurismo, psicopatologia ligada ao costume de observar o outro em sua intimidade sem se per-



mitir ser observado. Se uma gravação é um retrato do mundo real, então, assisti-la é, de fato é uma forma de estar em contato com aquela realidade novamente. Então, tal crença abre portas para que esse consumo seja realizado de forma que o torna combustível da prática voyeur, descrita em Houaiss e Villar (2001, p. 2883) como:

Desordem sexual que consiste na observação de uma pessoa no ato de se despir, nua, ou realizando atos sexuais e que não se sabe observada; mixoscopia. 2- p. ext. forma de curiosidade mórbida com relação ao que é privado, privado ou íntimo [o v. invasor de alguns internautas]. (Houaiss & Villar, 2001, p. 2883)

Essa condição já foi retratada outras vezes em filmes como *Janela Indiscreta* (1964) de Alfred Hitchcock e *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni de forma maestral, o que não faz da ideia de André Novais a maior das subversões das técnicas cinematográficas. Apesar disso, enquanto ambas se tratam de narrativas criminais, e carregam de maneira mais implícita o conteúdo ligado às teorias da sexualidade, o curta brasileiro aborda de forma mais direta o desejo sexual reprimido pelo protagonista, apesar de não o fazer de forma explícita, tornando a obra cativante de forma própria e a fazendo atingir o tom comovente de seu desfecho.

### 3. Conclusões (leitura metatextual)

O filme, ao separar cirurgicamente os elementos construtivos de imagem e som, revela suas estratégias com precisão de meridiano: o som para o que é enredo (sempre em *off*, o diálogo dos dois amigos cujos corpos em nenhum momento vão se materializar) e a imagem, em uma única tomada, para os elementos mais metatextuais do dispositivo, subjetivados no protagonista e dono da filmadora. Quais os principais pontos desse percurso? A instalação para a captura da imagem de Camila (o tripé/câmera fixa), a advertência do amigo (a mexida da câmera), o foco no “obscuro objeto de desejo” (o zoom), o ponto sem retorno (o rebinado em constante loop).

É evidente que a maneira como se dá a conversa dos amigos, com suas pausas e rodeios, visa produzir o efeito de que ela se dá espontaneamente, como se fossem dois atores sociais em um documentário cuja fala lhes pertence. Não é bem assim, ela foi bem trabalhada nos ensaios, com a particularidade de que a edição do áudio, mesmo tendo inumeráveis cortes, é percebida pelo espectador em continuidade, dado que em nenhum momento vemos as faces dos fa-



lantes. Com outras palavras, a conversa dos amigos foi construída (roteirizada, editada) para parecer uma conversa tão improvisada e aberta ao mundo como seu par, o plano sequencia dirigido ao posto qual mecanismo de vídeo vigilância. O objeto deste recurso, obviamente, é parecer que a estorinha é uma fatia da vida, registrada em sua pura manifestação fenomênica.

O curioso deste dispositivo é que a conversa em *off* dos dois personagens *off screen* faz encontrar ambas virtualidades (o som e o lugar de onde falam) nesse espaço ao lado ou aquém da câmera, isto é, o atrás do fora-de-campo ou extracampo, esse espaço que obviamente é também o lugar do espectador por quanto sempre toma o ponto de vista da câmera. Os falantes situados nesse lugar imaginário do espectador (ou se preferir, o espectador em intensa *proximidade* com os dois personagens falantes) implica o seguinte: todas as estratégias metatextuais do filme reverberam essa solidariedade. O filme de André Novaes é o “filme” de Gabriel. A câmera do personagem faz o filme. Essa câmera, a única câmera que registra tudo em uma única tomada, é também o personagem principal. Daí as intensas conexões com o espectador para um personagem/câmera.

Na verdade, trata-se de um personagem vampirizado pela câmera. O plural do título refere a Gabriel e seu fantasma (Camila): todo o dispositivo dele visa caçar, embalsamar a imagem dela, mais obsessiva quanto mais fugaz seja essa imagem fantasmática. *Fantasma* é um pequeno filme de um voyeur de Contagem em estilo documentário.

Finalmente, um pequeno detalhe de extrema importância: este filme só poderia acontecer à noite. Em horário diurno seria impossível. A noite não é só ocasião do encontro de duas vozes amigas que conversam, ela parece ser refúgio (como já dito, uma maneira de se ocultar *atrás* da câmera, ela mesma duplicando o terraço como esconde-rijo noturno) e ao mesmo tempo uma *forma* de se oferecer como apenas voz, textura, ressonância. E não é certo que *Fantasma* sugere fortemente o velho dispositivo *noturno* do cinema (a relação câmera / imagem / tela / projeção em sala escura) ultrapassando os recorrentes impasses do audiovisual digital contemporâneo?

## Referências

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2012.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HOUAISS, Antônio. **Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2015.

KIERNIEW, Janniny Gautério; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. O voyeurismo no cinema: uma análise de janela indiscreta. **Jornal de psicanálise**. São Paulo. Vol. 49, n. 91 (Dec. 2016), p. 227-239. 2016.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução de Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2008.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmes citados:

**BLOW-UP, Depois daquele beijo**. Direção de Michelangelo Antonioni. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Mayer, 1966. 1 DVD.

**JANELA INDISCRETA**. Direção de Alfred Hitchcock. Rio de Janeiro: Paramount Pictures Brasil. 1954. 1 DVD.

TÍTULO	III SEMINÁRIO CIÊNCIA CINE GUARNICÊ – 2023 O audiovisual como arte, indústria e entretenimento
ORGANIZAÇÃO	Francisco Colombo Lobo Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade Marcos Fábio Belo Matos Marcus Túlio Borowiski Lavarda Miguel Angel Lomillos Garcia Rosélis de Jesus Barbosa Câmara Saulo Simões da Silva
CAPA	Saulo Simões da Silva
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO	Francisco Batista Freire Filho
SUPORTE	Digital
PÁGINAS	121
TIPOGRAFIA	Dante MT Std   Corpo e títulos Humanst521 BT   Cabeçalhos e numeração Gill Sans MT   Título da obra



**proec**  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO  
E CULTURA

**dac**  
DIRETORIA DE  
ASSUNTOS CULTURAIS