

CINEMA EM PORTUGUÊS

XV JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

CINEMA EM PORTUGUÊS

XV JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português. XV Jornadas

Editores

Paulo Cunha
Manuela Penafria
Fernando Cabral
Tiago Fernandes

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

Imagem da capa

Do Outro Lado do Atlântico (2015),
de Daniele Ellery Mourão e Márcio Câmara

ISBN

978-989-654-990-9 (papel)
978-989-654-992-3 (pdf)
978-989-654-991-6 (epub)

Depósito Legal

529979/24

DOI

10.25768/654-992-3

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2024

© 2024, Paulo Cunha, Manuela Penafria, Fernando Cabral e Tiago Fernandes.

© 2024, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Introdução	9
A criação do design sonoro de <i>Foley</i> a serviço da narrativa no audiovisual de ficção	13
Juliano Carpen Schultz	
O design sonoro do videoclipe <i>Oração</i>	27
Marcelo Augusto Toigo e Débora Regina Opolski	
<i>Do Outro Lado do Atlântico</i> encontro etnográfico e perspectiva decolonial no documentário	45
Daniele Ellery Mourão	
O Clube do Filme do Atalante: (re)descobrir o cinema português durante a pandemia do COVID-19 (2020-2021)	59
Giovanni Alencar Comodo	
Vinte anos da Ancine: desafios para o desenvolvimento do audiovisual brasileiro	77
Marcelo Ikeda	
A Diversidade Cultural nas políticas públicas para o cinema no Brasil	95
Cláudio Bezerra	
A estrutura e o funcionamento da Comissão de Censura aos espetáculos (1952-1957). Continuidades e mudanças	111
Cristina Batista Lopes	
"Quem não reage, rasteja!": A poética revolucionária de Cláudio Assis sob a ótica da Teoria dos Cineastas	129
Camilo Cavalcante	

Introdução

A presente publicação reúne oito das trinta e três comunicações apresentadas durante as XV Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 3 e 5 de maio de 2022, na Biblioteca Central da UBI e por videoconferência, numa organização conjunta do Departamento de Artes, da Unidade de Investigação LabCom – Comunicação e Artes, nomeadamente o Grupo de Artes, e da Faculdade de Artes e Letras, da Universidade da Beira Interior.

Como tem sido hábito em edições anteriores, as XV Jornadas Cinema em Português trouxeram a debate diversas questões para uma reflexão partilhada e transversal das produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em língua portuguesa, propondo hipóteses de leitura conjunta e complementar, pondo em diálogo investigadores provenientes de diversas instituições portuguesas (CEIS20 – Universidade de Coimbra, CIAC – Universidade do Algarve, CES – Universidade de Coimbra e LabCom – Universidade da Beira Interior) e brasileiras (Universidade Federal Fluminense, Universidade Estadual do Paraná, Universidade Federal do Paraná, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Federal do Ceará, Universidade do Estado da Bahia, Universidade Católica de Pernambuco, Universidade de São Paulo, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Anhembi Morumbi, Universidade Federal do Espírito Santo e Universidade Estadual de Campinas).

O volume apresenta uma diversidade de temas e objetos de estudo: Juliano Carpen Schultz promove uma discussão acerca do processo de construção sonora de *Foley* no audiovisual de ficção, considerando-o como recurso relevante em prol da história que está sendo contada; a partir da análise de processo de criação artística do videoclipe *Oração*, Marcelo Augusto Toigo e Débora Regina Opolski refletem sobre as relações entre o som e a imagem, compreendendo o *design* sonoro como uma decorrência do arranjo musical e visual; Daniele Ellery Mourão apresenta uma reflexão sobre o processo de realização do documentário etnográfico *Do Outro Lado do Atlântico*, que aborda as diversas trajetórias de estudantes de países africanos em diversas cidades Brasileiras e em três diferentes ilhas de Cabo Verde, inscrevendo-se numa proposta contra-colonial e antirracista de desconstrução de imaginários fixos e estereotipados de África; Giovanni Alencar Comodo apresenta o Clube do Filme do Atalante, um misto de cineclubes e grupo de estudos totalmente independente em Curitiba (Brasil) que se dedicou-se à apreciação e ao estudo do cinema português de 2020 a 2021, procurando compreender em perspectiva seu trajeto e trazer depoimentos de seus participantes para considerar a experiência compartilhada enquanto espectadores de uma filmografia até então desconhecida em meio ao período pandêmico; Marcelo Ikeda analisa as características das políticas públicas visando ao desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro promovidas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) ao longo de duas décadas de atividade (2001-2021); Cláudio Bezerra apresenta um breve panorama das políticas públicas voltadas para a diversidade cultural no cinema brasileiro e cometa sobre alguns dos resultados obtidos com a implementação dessas políticas; Cristina Batista Lopes apresentar dados inéditos relativos aos censores e ao funcionamento da Comissão de Classificação de Espetáculos (1952-1957), procurando caracterizar esta Comissão, o seu funcionamento e os elementos que a integravam; Camilo Cavalcante parte da abordagem sugerida pela Teoria dos Cineastas para evidenciar características estilísticas recorrentes na obra do realizador brasileiro Cláudio Assis, abordando aspectos visuais, narrativos, poéticos, políticos e dramaturgicos presentes na sua obra.

A imagem da capa é do filme *Do Outro Lado do Atlântico*, uma obra corealizada por Daniele Ellery Mourão e Márcio Câmara que reflete sobre o lugar dos pesquisadores/diretores nos processos dialógicos de subjetivação (e autoconhecimento), negociações identitárias e culturais, observando as relações de poder em jogo na feitura do documentário, na relação com as/os interlocutoras/es. Os editores escolheram um fotograma deste filme para ilustrar a capa deste volume porque esperam que as Jornadas continuem a ser um espaço de encontro e de diálogo entre investigadores e criadores dos vários lados do oceano Atlântico.

Por fim, queremos deixar uma palavra de agradecimento a diversas pessoas que tornaram possível a realização da décima quinta edição das Jornadas Cinema em Português e a edição da presente publicação. Em primeiro lugar, aos investigadores que partilharam os seus trabalhos, que muito contribuíram para a qualidade científica e para o reconhecimento deste evento exclusivamente dedicado às cinematografias faladas em português.

Também à Reitoria da UBI, à presidência da Faculdade de Artes e Letras e do Departamento de Artes, à Direção Científica do LabCom – Comunicação e Artes e à Coordenação do Grupo de Artes, deixamos uma palavra de agradecimento por todo o apoio e incentivo dados para a realização de mais uma edição das Jornadas Cinema em Português. Estamos também muito agradecidos por toda a ajuda e disponibilidade manifestada e prestada pelas Dra. Mércia Pires e Dra. Adelaide Teixeira no trabalho de secretariado e pela Dra. Cristina Lopes no trabalho gráfico.

Os editores,
Paulo Cunha
Manuela Penafria
Fernando Cabral
Tiago Fernandes

A CRIAÇÃO DO DESIGN SONORO DE FOLEY A SERVIÇO DA NARRATIVA NO AUDIOVISUAL DE FICÇÃO

Juliano Carpen Schultz¹

Resumo: De modo geral, durante todo processo de elaboração de uma obra audiovisual, som e imagem trabalham juntos para construir a narrativa. A pós-produção de som para audiovisual tem o intuito de conceber e criar o design sonoro, uma das etapas desse processo é a criação de *Foley*, que consiste na gravação em sincronia com a imagem dos sons oriundos dos movimentos dos personagens, bem como da interação com outros personagens e com os objetos dispostos em cena. Essa etapa pode atuar como um poderoso elemento que ajuda a promover a narrativa audiovisual. Isso se verifica principalmente, em filmes de ficção onde o som pode ampliar a realidade mostrada na tela, sem deixar de ser natural. O objetivo dessa proposta é promover a discussão acerca do processo de construção sonora de *Foley* no audiovisual de ficção, considerando-o como recurso relevante em prol da história que está sendo contada.

Palavras-chave: Design sonoro; Processo de criação; *Foley*.

Introdução

No processo de criação do design de som de qualquer obra audiovisual, a recepção sonora do espectador orienta os caminhos escolhidos durante este processo. De modo geral, é na experiência cinematográfica do espectador que está a preocupação dos envolvidos no

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Campus Curitiba II. Participante do Grupo de Pesquisa CineCriare. Artista de *Foley* e editor de som.

processo de construção de um filme. Segundo Morin (2021), todas as técnicas cinematográficas são usadas para imergir o espectador na atmosfera e na ação do que é apresentado no filme. Som e imagem trabalham juntos em prol da experiência audiovisual do espectador, que vai além de apenas ver e ouvir. Segundo Elsaesser e Hagener (2018) os estudos que investigam o cinema cada vez mais reconhecem que ele se dirige ao espectador de formas multissensoriais. Os recursos sensoriais disponíveis ao espectador não são apenas os seus olhos, mas todos os seus sentidos.

A imersão do espectador proporcionada pelo som, começa basicamente por uma questão física, pois durante a exibição, é projetado pelo sistema de alto-falantes e preenche todo o espaço da sala, atingindo não só os ouvidos do espectador, mas todo o seu corpo, o que pode causar inclusive sensações táteis. Por conta do fenômeno sonoro, o envolvimento do espectador não ocorre apenas no plano mental, mas também no plano físico quando recebe o efeito do deslocamento de ar das ondas sonoras projetadas pelos alto-falantes da sala de cinema, por exemplo. “O som cobre e descobre, toca e abraça até o corpo do espectador. De muitas formas, somos mais suscetíveis ao som do que às percepções visuais” (Elsaesser & Hagener, 2018, p. 163) Por mais que a cultura e a história cinematográfica tendam a valorizar o elemento visual, é o elemento sonoro que tem maior facilidade em abarcar tridimensionalmente quem aprecia um filme. Uma importante contribuição do som para uma obra audiovisual é a possibilidade que ele tem de auxiliar a imersão do espectador na história que lhe é apresentada.

A experiência cinematográfica denota a presença de dois processos psicológicos. Se por um lado existe a criação, que está preocupada em propor conteúdos, informações ou sensações, a qual pode-se chamar de codificação; por outro lado existe a recepção de quem irá apreciar esse filme, que pode ser considerada a decodificação das informações propostas na criação. Esses dois sentidos que a experiência fílmica proporciona não são contrapostas, mas complementares. Conforme afirma Morin (2021, p. 132) cinema é precisamente esta simbiose: um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme; um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo

psíquico do espectador. É nesse sentido que buscamos discutir sobre o processo de criação sonora de *Foley*, e o possível efeito que o resultado desse processo pode proporcionar ao espectador. Em outras palavras, o foco deste estudo é o processo de criação sonora de *Foley*, a codificação.

O processo de criação de *Foley* é uma parte da etapa de construção do design sonoro de um filme e constitui uma das etapas da pós-produção de som. A pós-produção de som para cinema pode ser definida como sendo “mais que um retrato de som da cena, é o momento onde nasce o desenho sonoro do filme, criando e adicionando novos sons às imagens: vozerio (*walla*), dublagens (ADR), sons que provém de outros objetos (*Foley*), e os efeitos sonoros.” (Opolski, 2009, p. 19).

O ofício de *Foley* pode ser compreendido como a técnica ou o processo de criação de som para audiovisual performada em sincronia com a imagem, a qual visa representar a expressividade e a narratividade das ações da história, podendo englobar essencialmente sons resultantes da movimentação em cena, bem como da interação entre personagens e da manipulação direta de objetos dispostos em cena pelas personagens. Porém, a arte de *Foley* criada em função da narrativa não pode ser considerada como um preenchimento de ausências de sons ou como uma mera formalidade a ser cumprida para a banda internacional². No caso da composição sonora preocupada com a narrativa, cada som criado é composto pensando na contribuição dramática que pode agregar ao produto audiovisual.

No cinema narrativo contemporâneo de ficção, a grande maioria de sons pertencentes ao universo de *Foley* não são feitos em tempo real pelos atores ou pelas atrizes. Isso ocorre porque a preocupação principal dentro do set de filmagem é a captação dos diálogos dos personagens. A interpretação, a clareza, o timbre da voz dos atores demandam maior preocupação para

2. Banda internacional é a separação de toda a sonoridade do produto audiovisual em três bandas sonoras: diálogo, música e efeitos sonoros. Quando o produto é exportado para ser dublado em outras línguas, apenas a banda dos diálogos original é substituída pelo áudio da língua dublada. *Foley* se encontra dentro da banda sonora dos efeitos.

a equipe de captação de som direto, impedindo que os sons adjacentes aos diálogos ocupem o mesmo nível de preocupação. Por conta disso, torna-se necessária a existência do processo de criação de *Foley* na pós-produção. Segundo Alessandro Laroca (cit. in Iwamizu, 2014), *Foley* é o “melhor amigo do ator”, pois constroem-se contornos dramáticos com coisas simples como um passo hesitante ou uma batida de mão impaciente. Essa técnica ajuda a compor a interpretação do ator, reforça um gesto ou característica importante. Uma simples batida na porta (*Knock*) feita por um personagem antes de entrar em alguma sala, pode indicar se ela está nervosa, apreensiva, medrosa ou alegre.

O objetivo dessa proposta é discutir sobre o processo de criação sonora de *Foley* e como tal elemento sonoro pode influenciar a percepção narrativa do espectador durante a experiência fílmica. Para isso, será feita uma revisão bibliográfica em materiais especializados em som para audiovisual e processos de criação artística. Além disso, serão feitas análises sonoras de dois filmes comerciais de ficção brasileiros que tenham a sonoridade de *Foley* considerada como relevante para a narrativa e os quais tiveram a participação do autor em sua criação. Esses filmes são *Marighella* (2021, Wagner Moura) e *Como nossos pais* (2017, Laís Bodanzky). Dessa forma, evidencia-se a preocupação com o processo de codificação, a criação da sonoridade. O foco não será o processo de recepção dessa sonoridade, visto que não há possibilidade neste estudo, de mensurar o impacto que *Foley* causa nos espectadores. Para isso seria necessário a coleta e análise de dados com amostra específica de espectadores.

Sobre o processo de criação de *Foley*

O processo de criação de *Foley* é, ao mesmo tempo, técnico e artístico. Por se tratar de uma arte, é muito difícil afirmar com segurança onde se encontra o início e onde se encontra o final desse processo, se é que eles existem. Com afirma Salles (2011, p. 34): “Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e

progressão infinitas. Essa visão foge da busca ingênua pela origem na obra e relativiza a noção de conclusão.”

Porém, mesmo essa delimitação sendo difícil de precisar é necessário a tentativa do estabelecimento e a descrição das etapas de todo o processo de criação para que possam ser estudadas e compreendidas. Dessa forma, descreve-se aqui o processo desenvolvido ao longo dos anos pelo autor. Obviamente a técnica de *Foley* não foi criada pelo autor, ela já existe desde o início do dito “cinema sonoro”. Porém existem particularidades adotadas por cada equipe que se dedica à criação dessa arte. Além disso, nada apresentado aqui foi desenvolvido sozinho. Sempre houve vários profissionais atuando juntos e participando ativamente desse processo. Com o passar dos anos percebe-se que o processo de criação de *Foley* é algo que se transforma constantemente, porém a sua essência permanece. De modo geral, pode-se dividir o processo de criação de *Foley* em quatro etapas: o *spotting*, que é o mapeamento de todos os sons a serem gravados ou editados; a gravação, que se resume na criação acústica do som e seu registro digital; a edição, que é o refinamento do tratamento do som criado na gravação; e a mixagem, que se trata de possíveis correções técnicas, distribuição nos canais de reprodução, espacialização e integração com as outras camadas sonoras pertencentes ao design sonoro.

A criação do design sonoro de *Foley* começa pela etapa de *spotting*, que é uma espécie de decupagem dos sons a serem gravados e editados pela equipe de *Foley*. Essa marcação pode ser feita no mesmo software que será feita a gravação, a edição e a mixagem. A fim de organizar e otimizar o trabalho, três categorias de sons são organizadas e agrupadas: passos, roupa e *props*. Os passos ou *footsteps*, são os sons resultantes dos movimentos de caminhadas ou corridas dos personagens. A roupa é a gravação dos movimentos gerais dos personagens, como braços, pernas e cabeça. Além disso, ressalta os gestos mais pronunciados como quando alguém se levanta ou se senta. E por fim, como *props* são elencados os sons resultantes das demais movimentações dos personagens (bolsas, movimentos na cama ou sofá, etc.), das manipulações dos objetos propriamente ditos (papéis, louças, etc.) e também

da interação com outros personagens (abraços, beijos, tapas, socos, toques, etc.). Nessa etapa do processo, a sonoridade ainda não existe, é apenas o planejamento e visa oferecer um direcionamento para a equipe de gravação. Pode-se entender essa etapa como uma tendência do que poderá ser criado. Segundo Salles (2011, p. 37), “a tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência.” É a gravação que inicia essa explicação da tendência.

Após a decupagem e planejamento dos sons de *Foley*, dá-se início a etapa de gravação. É aqui que *Foley* passa a existir efetivamente, antes disso são apenas possibilidades do que poderá vir a ser essas sonoridades. A gravação envolve pelo menos dois profissionais, o técnico de gravação e o artista de *Foley*. O técnico tem sua função junto à estação de gravação, operando o equipamento e auxiliando o artista em questões artísticas e técnicas do som. Já o artista de *Foley* é responsável pela performance artística, como afirma Opolski (2013, p. 36), “as decisões relacionadas ao timbre, escolha do material, interpretação e carga dramática atribuída aos sons são responsabilidade do artista.” É ele quem executa os movimentos a fim de representar sonoramente as ações dos personagens. Para isso é necessário que ele seja convincente na interpretação das ações dos personagens, bem como escolha o timbre adequado e manipule as ações sonoras em sincronia com os movimentos que aparecem na imagem, como é discutido por Schultz e Opolski (2021).

Após todos os sons serem performados pelo artista de *Foley* e registrado pelo técnico de gravação, a sessão é encaminhada para a etapa de edição, que resumidamente consiste no ajuste de volume e no ajuste da sincronia entre o som e a imagem. A sincronia é buscada pelo artista de *Foley* durante a gravação, mas ajustes mais detalhados podem ser necessários. Além disso, é possível que haja necessidade de algum tipo de correção de frequências que possam interferir negativamente no design de som, e isso é feito por meio de equalizadores. Ainda nessa etapa, ocorre a edição de sons que são exclusivamente escolhidos a partir de audiotecas, como socos, tapas, corpos caindo no chão, engatilhadas de armas, janelas e copos quebrando,

além de muitos outros. A opção por editar tais sons sem serem gravados em sincronia, se explica pela facilidade em ter esses sons já gravados e discriminados e, por se tratar de eventos pontuais, basta apenas sincronizar com a imagem.

Depois que a sonoridade de *Foley* foi gravada e editada é enviada para a mixagem. Nessa etapa os sons são distribuídos nos canais que serão reproduzidos (estéreo, *Surround*, *Atmos*, etc). A correção técnica que ocorre por meio de equalizadores e compressores se torna mais precisa. Além disso, o efeito de ambientação é atribuído a cada som a fim de que haja a naturalização e proporcione ao espectador a impressão de que os sons que ele ouve são oriundos do local onde a ação ocorre. Um evento sonoro que ocorre dentro de uma igreja possui uma ambientação diferente daquele que ocorre ao ar livre, que por sua vez é diferente do que ocorre na cozinha do apartamento do personagem. Essa ambientação é geralmente conseguida através de efeitos de *reverbs*. A mixagem não é uma etapa exclusiva de *Foley*, geralmente quem é responsável por isso, também é responsável pela mixagem de todas as outras camadas de som, como diálogo, música e demais efeitos sonoros.

Todas essas etapas são de suma importância para o design sonoro criativo/narrativo de *Foley*. Desde o planejamento até a finalização do áudio a equipe está integrada em um mesmo pensamento sonoro.

***Foley* como elemento narrativo**

Segundo Rancière (2012, p. 8), quando o espectador aprecia uma obra ele está diante de uma aparência a qual desconhece o processo de produção ou a realidade por ela encoberta. E não é função dele pensar sobre como foi produzido, articulado, pensado. A apreciação de filmes contemporâneos narrativos de ficção é uma entrega do espectador, onde ele se encontra envolvido pelo mundo ficcional. Os processos e técnicas utilizados para criar tal mundo buscam ser transparentes para proporcionar a imersão do espectador. *Foley* é uma dessas técnicas, e busca essa transparência em seu processo de criação. Alguns elementos usado durante a criação de *Foley*

proporcionam a sensação de que esse processo nem mesmo existe, sendo alguns deles: sincronia entre som e imagem, a verossimilhança sonora do que acontece em cena e do que se conhece do mundo real, a correspondência da perspectiva visual e do ponto de escuta. Ament (2009, p. 18), afirma que

o espectador que vai até o cinema não está preocupado com quem criou *Foley* ou que tipo de *Foley* irá ouvir. Isso é uma preocupação para quem trabalha com o som ou os entusiastas. Porém assim mesmo ele será afetado pelo som, meticulosamente desenhado, indicado, executado e editado. A experiência sonora pode melhorar a narrativa do filme, ou pode distrair e causar desconforto. De qualquer forma, o som causa impacto.

Apenas com o intuito de ilustrar esse poder narrativo que *Foley* pode proporcionar ao produto audiovisual, ressalta-se uma situação do filme *Jojo Rabbit* (2019, Taika Waititi). O filme se passa durante a segunda grande guerra, e retrata a relação entre Rosie (Scarlett Johansson) e seu filho Jojo (Roman Griffin Davis). Ele é um menino nazista fanático de dez anos que possui Hitler como amigo imaginário. Rosie é alemã que não concorda com o regime totalitário instaurado no seu país. A partir dos 30 minutos de filme, nas cenas em que ela aparece, ela calça os mesmos sapatos Oxford bicolor. A sonoridade dos seus passos é sempre firmes, fortes e marcantes. Por volta de 34 minutos, ela aparece dançando na arquibancada enquanto Jojo faz fisioterapia. Da mesma forma, aproximadamente em 51 minutos, ela aparece em cima da mureta enquanto Jojo anda pela calçada, e nesse momento ela fala sobre a vida, o amor, e como é bom se apaixonar. Ela dança e Jojo consegue perceber em sua mãe jovialidade, alegria e paixão pela vida apesar de todo o contexto de guerra em que vivem. O enquadramento da imagem permite a clara percepção visual dos sapatos, a sonoridade dos passos de Rosie também é destacada. Quando Rosie é descoberta pela sua traição é enforcada. O ato do enforcamento em si não é mostrado e Jojo encontra sua mãe pendurada em praça pública. Não é possível ver o corpo, apenas os pés suspensos calçados pelos sapatos que foram tão ressaltados pela imagem e pelo som ao longo do filme. Os pés que bailavam agora estão inertes.

Apesar de ser um filme com a temática da guerra e sobre o sofrimento que ela trouxe a todas as pessoas atingidas por ela, o filme é relativamente leve, tendo como idade recomendada para censura 14 anos. Por conta da imagem chocante não seria prudente mostrar o corpo inteiro pendurado, logo a solução encontrada foi marcar a presença sonora e visual dos sapatos ao longo do filme e encerrar a participação de Rosie apenas com a imagem dos sapatos suspensos. A reação de desespero de Jojo ao vê-los pendurados e olhar para o rosto, que está fora do enquadramento da imagem, confirma que a dona dos sapatos é mesmo Rosie.

Segundo Ament (2009, p. xv), *Foley* é para ser sentida e não ouvida, exceto em algumas circunstâncias quando a história ou o diretor quer chamar a atenção para alguma coisa. Nesse sentido, o processo de criação de *Foley* visa fornecer ao espectador um contexto sonoro que proporcione uma compreensão do que se passa dramaticamente na história, mesmo que esse contexto sonoro seja sutil. O filme *Como nossos pais* (2017, Bodanzky) retrata a vida de Rosa (Maria Ribeiro). Ela é esposa, filha e mãe. Muitos problemas acabam acontecendo em sua vida e ela se sente pressionada a ser uma pessoa perfeita. Por conta de suas decisões em prol da família, acaba se esquecendo de suas vontades, desejos e sonhos. Por volta de 23 minutos, os sons buscam retratar o dia agitado da família e como tudo referente à família fica a encargo de Rosa. Apesar de estar fora de quadro, a sonoridade de *Foley* foi criada para ajudar a retratar o caos em que ela vive e que o marido Dado (Paulo Vilhena) não é um pai e marido presente. Quando Rosa viaja a Brasília, Dado fica cuidando das filhas, por volta de 48 minutos e 15 segundos, ele prepara uma refeição para elas, novamente há grande quantidade de sons de *Foley* para reforçar a ideia do caos que Rosa enfrenta todos os dias e que aquilo é novidade para ele. Logo na cena seguinte, aparece Dado mandando mensagem para Rosa, há um contraste sonoro: o que na cena anterior era rico e intenso, agora são poucos elementos que sugerem que o dia foi cansativo e que agora repousam. Conforme o tempo do filme passa, e as ideias e pensamentos vão se organizando na cabeça de Rosa e ela passa a ser mais honesta consigo mesma, a sonoridade de *Foley* tende a refletir um

contexto sonoro mais tranquilo e organizado, assim como a vida dela vai se organizando. Nesse caso, a construção de *Foley* foi criada para a percepção inconsciente do espectador. Visa mais a sua percepção narrativa do caos e da bagunça do que propriamente ouvir cada som isolado para identificar as fontes dos quais eles provêm.

Foley pode assumir esse papel sutil na experiência cinematográfica, sem perder importância narrativa. Outro exemplo, ocorre no filme *Marighella* (2021, Moura), que é uma obra ficcional biográfica sobre o guerrilheiro Carlos Marighella. Ele enxergou na luta armada o único meio de combater o regime de opressão instaurado no Brasil a partir de 1964. O papel do vilão fica por conta do personagem do delegado Lúcio (Bruno Gagliasso), é ele quem caça e desmantela todo o grupo de revolucionários liderados por Marighella (Seu Jorge). A sonoridade de *Foley* construída para o delegado é toda baseada nesse contexto. O som de seus passos é sempre firme e decidido. Em cenas mais silenciosas foram criadas texturas de rangidos de couros dos sapatos (1h06m00s) ou rangidos do próprio chão (1h14m40s). Essa sonoridade foi pensada com o intuito de induzir no inconsciente do espectador a presença desse personagem no encaixe dos revolucionários, como se ele estivesse sempre atrás deles.

Em outros casos, a sonoridade é criada para chocar, ser ouvida pelo espectador e não deixar dúvidas quanto à sua fonte de origem. No mesmo filme *Marighella*, uma das cenas mais violentas é por volta de 2h05m30s, quando o personagem Jorge (Jorge Paz) é torturado pelos agentes do governo. A cena possui cerca de quatro minutos e retrata a brutalidade que era praticada contra opositores do governo nesse período político do Brasil. A sonoridade de *Foley* dessa cena é construída para causar indignação ao espectador, a intenção é ressaltar a crueldade e a covardia praticada. Sons de socos, chutes, tapas, pancadas, o corpo se arrastando, o corpo sendo molhado antes de ser eletrocutado foram meticulosamente gravados e editados com esse intuito. Segundo Morin a afetividade, o sentimentalismo e a sensibilidade ocorrem por conta da passividade e da impotência do espectador em poder interferir no que está sendo representado na tela. Passividade, nesse caso, é entendida

apenas como a impotência de interferir objetivamente na cena. O som vai ressaltar os elementos narrativos e intensificá-los com intuito de impactar o espectador que se vê impossibilitado de fazer qualquer coisa para ajudar o personagem que está sendo brutalmente espancado. Apesar de o espectador saber que aquilo que vê não é realidade, que o ator não sofreu qualquer tipo de ferimento, ele está imerso nesse universo fictício da história sem poder fazer nada. O cinema possui poder afetivo, mesmo faltando força da realidade prática. (Morin, 2021, p. 126)

Diferente de outras artes como a música e o teatro, o cinema possui aquilo que se pode chamar de materialidade. O filme só pode ser apreciado quando está sendo exibido. Durante a sua produção não existe a obra fílmica. Já a música ou o teatro são apreciados enquanto são executados ou performados. Uma peça de teatro registrada em imagem, ou um concerto da nona sinfonia de Beethoven disponível no aplicativo *spotify* são apenas registros de obra, e não as obras em si. Essa é uma conceituação importante, pois está relacionada à entrega que o espectador faz ao dedicar sua atenção ao filme. Diante do espetáculo do cinema, o espectador não consegue exprimir-se por atos, logo sua participação interioriza-se, é uma participação afetiva intensa, ocorrem trocas entre a alma do espectador e o que acontece na tela (Morin, 2021, p. 127). O espectador se sente impotente em tomar qualquer atitude para mudar o que acontece perante seus olhos. Mesmo a materialidade do cinema existindo não se pode afirmar que o filme em exibição é uma obra acabada, justamente por conta da participação do espectador, que continua a trabalhar o filme em sua mente com auxílio constante da sonoridade que chega aos seus ouvidos. Salles (2011, p. 54) afirma que a relação entre criação e recepção pode ocorrer de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação etc.

O espectador de fato não pode interferir na cena que assiste, mas o seu papel está muito longe de ser passivo. Como aponta Rancière (2012, p.17), a emancipação do espectador ocorre quando ele deixa de apenas olhar e começa agir, quando observa, seleciona, compara e interpreta o que vê. Relaciona o que vê com outras cenas. É ao mesmo tempo espectador e intérprete ati-

vo. Esse processamento das informações do filme não é responsabilidade exclusiva do espectador. Todas as etapas de produção do filme se preocupam em pontuar elementos que direcionam a participação do espectador. Segundo Morin (2021, pp. 130-131) o que é mostrado pela câmera sempre deve enquadrar e destacar o elemento emocionante. Porém, não é só o que é mostrado pela câmera que há emoção, o som também está presente como elemento emocionante. O design de som é uma dessas etapas que fornece ao espectador informações para ir aos poucos fazendo suas próprias conexões. Inclusive é com o som que se pode chamar a atenção do espectador para aquilo que se julga importante.

A atenção pode ser definida como a seleção daquilo que é significativo e relevante, e isso faz com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um conjunto de experiências. A atenção flutua para lá e para cá buscando unir o que está disperso no espaço que chegam aos nossos olhos (Münsterberg, 2021, p. 26). *Foley* quando elaborada como um elemento sonoro narrativo, ajuda a eleger e ressaltar os elementos mais importantes na ação dos personagens. Isso é lembrado por Alessandro Laroca (cit. in Iwamizu, 2014, p. 100) onde afirma que o som de um filme apenas com o som direto seria como a iluminação de uma imagem por apenas uma lâmpada: perde definição. Com *Foley* pode-se iluminar diferentes pontos da cena.

Considerações Finais

A pós-produção de som tem crescido com a demanda de mercado dos últimos anos, principalmente com a chegada de veiculações domésticas de streaming. Isso gera a necessidade cada vez maior de profissionais capacitados. Cada vez mais o som conquista mais importância no audiovisual, principalmente com o desenvolvimento de novas tecnologias que tendem a proporcionar ao espectador um espetáculo muito próximo da realidade. Uma das consequências que o avanço da tecnologia trouxe para o som foi o de aumentar o valor orçamentário destinado ao som, o que consequentemente acarretou uma melhoria profissional e artística dos profissionais encarregados por essa área. (Elsaesser & Hagener, 2018, p. 168) Estudos em som para

cinema têm-se multiplicado nos últimos anos e confirmam o seu potencial junto ao espectador.

Segundo Opolski (2015, pp. 11-12) a imersão do espectador ocorre com base em três aspectos sonoros: o estabelecimento do ponto de escuta; o som no supercampo em conjunto com as questões da espacialidade sonora; e o hiper-realismo como técnica que proporciona uma sensação de materialidade dos objetos sonoros. Ouvir elementos sonoros provindos de algum lugar que a imagem não mostra, é explorar o ambiente fora da tela, é dar ao espectador elementos para imaginar que ele está rodeado pelo cenário e ações do filme, apesar de não ter acesso visualmente. Opolski (2015, p. 04) ainda completa que o espectador já não aceita ser um observador passivo, ele quer estar imerso no filme, e isso não significa que ele queira conduzir a história ou interagir com ela. O que ele quer é apenas se sentir parte da história. Na criação do design de som a busca em produzir reações, sensações, emoções no espectador é o que guia o trabalho. Porém, a acurácia entre a codificação sonora (criação do desenho de som) com a decodificação (recepção do espectador) ainda é desconhecida. Sugere-se que haja novas pesquisas que visem a coleta de dados com focos quantitativo e qualitativo. Esse é um modo eficaz de verificar como e quanto o design de som pode influenciar a percepção do espectador.

Mais que apenas apreciar o filme, o espectador é participante ativo do que vê e do que ouve. Morin afirma que o espectador é parte fundamental da obra cinematográfica, sem ele o filme não existe. É necessário que ele aprecie e processe mentalmente o que acaba de ver e ouvir. Sem a participação do espectador, o filme é algo que não se pode compreender, é uma sucessão de imagens sem coerência, apenas um jogo de luz e sombra. Todo o processo interno que o filme desencadeia no espectador faz parte da experiência fílmica. Sentimentos, emoções, desejos, aspirações estão presentes no momento de apreciação. Por vezes, o que o cinema desencadeia no processo mental é o que faz surgir um juízo de valor, é o que fará o espectador julgar um filme bom ou ruim. Essa experiência interna faz parte do que se chama cinema e, segundo Münsterberg (2021, p. 26), “o melhor não vem de fora.”

Referências

- Ament, V. T. (2009). *The Foley Grail The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation*. Burlington: Focal Press/Elsevier.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2018). *Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papyrus.
- Iwamizu, R. S. (2014). *Foley No Brasil*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- Morin, E. (2021). “A alma do cinema”. In *A experiência do cinema*, ed. Ismail Xavier, pp. 119–43. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra.
- Münsterberg, H. (2021). “A atenção”. In *A experiência cinematográfica*, ed. Ismail Xavier, pp. 25-49. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra.
- Opolski, D. (2009). *Análise Do Design Sonoro No Longa-Metragem Ensaio Sobre a Cegueira*. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música). Curitiba, Universidade Federal do Paraná.
- Opolski, D. (2013). *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: UFPB.
- Opolski, D. (2015), “A Comunicação No Cinema Dos Sentidos: Abordando a Imersão Sob a Perspectiva Do Som.” *Ação Midiática: Estudos Em Comunicação, Sociedade e Cultura*, vol. 9, pp. 1-13.
- Rancière, J. (2012). *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Salles, Cecília Almeida (2011). *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Intermeios.
- Schultz, J. C. & Opolski, D. (2021). “Verossimilhança Em Foley: Usando ‘Mentiras’ Para Criar ‘Realidades.’” *Anais de Artigos Completos Do 9º Seminário Nacional Cinema Em Perspectiva*, pp. 263-270.

O DESIGN SONORO DO VIDEOCLÍPE ORAÇÃO

Marcelo Augusto Toigo¹

Débora Regina Opolski²

Resumo: O videoclipe *Oração* (2011) foi realizado em formato de plano-sequência e possui como singularidade a criação da música acontecer simultaneamente à criação das imagens. O termo criação, aqui, não se refere à composição da canção, mas sim ao que na música denominamos arranjo e que no contexto do audiovisual, queremos ampliar para design sonoro. Na maioria das obras audiovisuais o design de som é elaborado e consolidado no momento da pós-produção. Em *Oração*, a captação é o ponto estruturante do design sonoro e essa singularidade está vinculada à proposta de criação do plano-sequência. Os sons musicais são os agentes que movimentam e materializam as ações e as relações dos personagens com a diegese. Utilizando uma abordagem de análise de processo de criação artística, essa comunicação refletiu sobre as relações entre o som e a imagem, compreendendo o design sonoro como uma decorrência do arranjo musical e visual.

Palavras-chave: Videoclipe; Design sonoro; Plano-sequência; Oração; A Banda Mais Bonita da Cidade.

Introdução

A união da expressão artística musical com a expressão artística visual gera o videoclipe. A música foi consumida por muitos anos através do som e se transformou em

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Campus Curitiba II. Participante do Grupo de Pesquisa CineCriare.

2. Professora do IFPR e docente permanente do PPG-CINEAV da UNESPAR.

audiovisual com a inclusão do vídeo. O videoclipe se caracteriza, em um primeiro momento, pela quantidade de cortes existentes entre um plano³ e outro e por sua duração, que é menor com relação aos filmes de longa-metragem. Além do fato obviamente, de ser uma expressão artística que possui como objetivo divulgar a música de um artista.

Os cortes na imagem podem acompanhar determinadas características da canção como o andamento, frases instrumentais, melodias, ritmo e também outros aspectos de macro estrutura musical, como a forma da música. Quando um corte ou uma mudança de imagem ocorre no mesmo momento que uma mudança sonora, a simultaneidade entre essas mudanças perceptuais, visuais e sonoras, destaca aquele momento do audiovisual, um ponto de sincronização audiovisual. Chion (1993, p. 53) afirma que o “encontro pontual, instantâneo e abrupto de um som e de um impacto visível torna-se então a representação mais direta e mais imediata do ponto de sincronização audiovisual”. No videoclipe com cortes, esses momentos são marcados pelas ferramentas da montagem. Juntamente com o plano-sequência, esse “impacto visível” pode ser gerado por outras características que fazem parte do vídeo, como mudanças de cenários, movimentos de câmera ou a presença de pessoas ou objetos.

O plano-sequência é uma técnica de criação cinematográfica, que não utiliza cortes entre planos. Acontece quando uma cena é mostrada por completo na tela (Bazin, 2014, p. 32). A duração deste plano é variável, mas ele costuma ser suficientemente longo para corresponder a uma sequência de acontecimentos mostradas ao espectador (Aumont & Marie, 2006, pp. 231-232). Essa técnica foi difundida em diversas obras audiovisuais, incluindo o videoclipe. Quando inserida no videoclipe, estabeleceu uma nova linguagem, pois originalmente o videoclipe se caracterizava justamente por ser uma linguagem audiovisual que incluía um número grande de cortes no processo de montagem.

3. “Plano é um excerto de imagem, uma imagem que se localiza entre dois cortes” (Rodrigues, 2007, p. 26).

A gravação das imagens em videoclipes acontece, comumente, depois que a música está finalizada, composta e gravada. A música gravada é executada em formato de playback. Da mesma forma, acontece em videoclipes em plano-sequência. Nesse caso, assim que a música inicia, a captação visual é iniciada e a encenação acontece sem cortes até o final da música. Todas as imagens captadas nesse único *take*⁴ se transformam em um videoclipe em plano-sequência.

O videoclipe *Oração* (“*Oração*”) d’A Banda Mais Bonita da Cidade com participação de Leo Fressato se tornou viral⁵ em 2011, apresentando uma cena por inteiro em plano-sequência, porém com o diferencial de que o áudio também foi captado no exato momento da gravação do vídeo. As vozes e os instrumentos que ouvimos no videoclipe, foram interpretados e gravados em tempo real, no mesmo momento em que a performance de imagem foi feita e captada. No Brasil, essa obra se tornou relevante no campo do videoclipe. Hoje, mesmo após 10 anos, ele é lembrado por sua excentricidade e singularidade, por apresentar o plano-sequência, que era incomum na época, e por conter essa estrutura diferencial de captação sonora, sobre a qual vamos refletir.

Videoclipe

O videoclipe surgiu no mercado fonográfico com a intenção de divulgar as músicas dos artistas e conseqüentemente aumentar as vendas de discos, tornando-se um material audiovisual essencial, uma parte integrante do trabalho dos artistas musicais. Sendo assim, o videoclipe também está atrelado a imagem que os cantores e as bandas querem transmitir aos espectadores.

Por outro lado, como expressão audiovisual relativamente nova, o videoclipe foi e ainda é um formato que permite o experimento, a exploração de

4. É uma palavra de língua inglesa, traduzida para o português brasileiro como tomada. Segundo Jean-Claude Bernardet (2000, p. 139): “chama-se tomada a imagem captada pela câmera entre duas interrupções”. Desse modo, entende-se como o registro desde o início da gravação até o final da captação, de forma ininterrupta.

5. “O termo “viral” pode ser empregado nas ações de indivíduos ou grupos que disseminam informações, “como se fossem vírus”, com ampla capacidade de “reprodução” e de alcance.” (Soares, 2013, p. 275)

diversas possibilidades criativas, resultando na incorporação de estilos audiovisuais diversos, que o deixam próximo, muitas vezes do cinema, da videoarte e/ou da televisão. É comparado a vanguarda do cinema da década de 20, ao cinema experimental nos anos 50 e 60, à videoarte entre os anos 60 e 70 e também ao início e surgimento da televisão (Machado, 2000, p. 173).

Esse audiovisual tem se adaptado com facilidade às novas tecnologias surgidas para sua transmissão, como a própria televisão e a internet que são os mais importantes meios de divulgação do videoclipe. O canal MTV (*Music Television*), criado na década de 80, foi o principal meio de difusão de videoclipes na televisão, sua programação era elaborada com o propósito de veicular diversos videoclipes durante o dia inteiro. Já na internet, a principal plataforma utilizada para difundir os videoclipes é o *YouTube*, onde o usuário pode escolher e assistir qualquer um deles a qualquer momento (Corrêa, 2006, p. 14). Inicialmente o YouTube era acessado através de computadores, mas com a chegada dos celulares e *smartphones*, os videoclipes podem ser acessados em qualquer lugar que possua internet disponível, possibilitando que o alcance seja maior e facilitando o seu consumo.

Nota-se que o videoclipe é um audiovisual que não possui um conceito exato, além de conter informação musical e visual em movimento. Ele se adapta a novos meios de divulgação e seus dispositivos oferecem diversos meios de experimentação. Ambas as expressões artísticas, música e vídeo, se influenciam e se complementam na área artística e comercial. A grande difusão deste formato possibilitou uma grande quantidade de produções e, portanto, permitiu que fossem utilizadas diversas técnicas audiovisuais. Uma delas, o plano-sequência, que é caracterizado por uma música inteira estar em apenas um único plano.

Plano-sequência

A aplicação do plano-sequência acontece, inicialmente no cinema, como uma técnica que se caracteriza pela cena gravada e reproduzida por completo ao espectador, ou seja, sem os cortes de tempo ou de aproximação.

Portanto, a cena é mostrada temporalmente e visualmente (no que se refere ao enquadramento), inteira. Para mostrar detalhes, a câmera se move até o ponto a ser focado, respeitando o espaço dramático (Bazin, 2014, pp. 32-34). O respeito ao espaço dramático compreende aceitar o tempo que a ação demorou para acontecer na captação e reproduzir na tela esta mesma duração (São Paulo, 2015, p. 311).

Bazin também caracterizava esta técnica como um fluxo contínuo de acontecimentos, com um movimento sequencial da câmera, o respeito pelo espaço dramático e a duração do tempo da ação. A profundidade de campo é outra característica do plano-sequência descrita pelo autor, que permite a assimilação e visualização do cenário por inteiro pelo espectador (Bazin, 2014, pp. 32-34).

Ao oferecer a imagem por completo, essa técnica do plano-sequência permite ao espectador perceber e focar no que mais atrai sua atenção dentro da imagem em movimento. A ausência de cortes de tempo e de espaço possibilita que o espectador assimile as significações das imagens de forma similar ao que faz no cotidiano, adicionando um certo grau de “realismo” para a cena. Essa era uma das características do realismo que Bazin defendia para a arte cinematográfica: respeitar o tempo e o espaço do acontecimento a ser representado (Bazin, 2014, p. 33).

São Paulo (2015, pp. 308-317) também reforça que o realismo que Bazin defendia no plano-sequência, não é o real, mas sim uma representação que mais se aproxima com a vivência do espectador no cotidiano. A duração real do espaço dramático se assemelha com a própria experiência de mundo vivenciada pelo espectador. A tela se torna o que o olho do observador enxerga, gerando uma experiência diversa daquela que acontece na observação das imagens editadas, que proporciona conforto através dos cortes realizados no processo de montagem.

Porém, também é importante ressaltar que existem técnicas utilizadas pelos realizadores de plano-sequência, que conduzem a atenção do espectador. Os planos-sequências iniciais do cinema narrativo, aqueles filmes que,

pela forma como eram conceitualmente estruturados e registrados, eram considerados teatros filmados são um excelente exemplo para refletirmos sobre a questão de como pode funcionar o foco da atenção do espectador de uma tela de imagem. Nestes filmes, a plateia vê um palco inteiro à sua frente. O espectador tem a atenção dividida entre vários objetos na cena, por exemplo, a cenografia, o ator, as luzes. A tarefa dos realizadores se torna então criar artifícios para guiar os olhos dos espectadores para determinados objetos ou ações. Uma fala de um ator enquanto os outros estão em silêncio, ou algum outro movimento (ações rápidas, insólitas, repetidas, inesperadas) desviam e direcionam o olhar do espectador. A utilização desses movimentos e de estímulos sonoros, conduzem o olhar do espectador para o que o diretor quer destacar, proporcionando uma atenção voluntária da plateia.

A partir daqui nos interessa pensar quais são as ferramentas que foram utilizadas no videoclipe em plano-sequência da música *Oração* (“*Oração*”), para que os olhares e os ouvidos dos, que a partir de agora chamaremos de, audiespectadores (Chion, 1993, p. 7) sejam conduzidos pela ação espaço-temporal.

O Design sonoro do videoclipe *Oração*

O videoclipe de *Oração* d’A Banda Mais Bonita da Cidade (2011, Vini Nisi) foi criado em formato de plano-sequência, produzido no Brasil e lançado em maio de 2011. Acumulou mais de 3 milhões de visualizações em apenas 10 dias, tornando-se um vídeo “viral” singular, pois na época, vídeos com outras características que não as contidas em *Oração*, se tornavam virais, assim como afirmou o jornalista:

O que faz esse sucesso? Por quê? Fácil. Porque o tal clipe nos dá vontade de compartilhar. Quando o Vini Nisi me enviou a versão ainda não finalizada, eu vi e imediatamente chamei minha mulher e meu filho para verem. Nós três gostamos. Eu não faço isso com todos os vídeos que me mandam. A maioria das pessoas fez o mesmo, compartilhou com outros. E fizemos isso não só pela música, nem só pelo vídeo. Foi pelo pa-

cote completo, que casou perfeitamente e se transformou em mais, em uma coisa maior. Tornou-se um produto cultural viral, como se diz para algo que se espalha rapidamente pela internet. Normalmente, isso acontece com vídeos de piadas ou pegadinhas, ou erros. Mas os internautas estavam para o bem na semana passada. (Oliveira, 2011)

Além de popularizar o vídeo e a música, este videoclipe apresentou para o público brasileiro a técnica do plano-sequência. Inúmeros comentários e suposições foram feitos sobre o fato de ser um plano sequêcia real ou um plano sequêcia forjado e a audiência procurava por momentos em que os cortes invisíveis pudessem ter sido feitos. Esses dados nos motivam a pensar que o plano-sequência foi de fato, uma característica importante na constituição do videoclipe. Em 2022, após mais de 10 anos, o vídeo possui mais de 50 milhões de acessos. Como já afirmamos anteriormente, um destes diferenciais do videoclipe de *Oração* é que a música foi gravada ao mesmo momento da gravação do vídeo, ou seja, as imagens da captação visual da produção musical mostram também o real momento que o som foi produzido.

O videoclipe é comparado por muitos com *Nantes*, da banda americana Beirut, em que toda a banda passeia pelas ruas de Paris. Tocam instrumentos enquanto o intérprete canta, tudo captado em plano-sequência com o som da banda ao vivo. Diferente de *Oração*, *Nantes* contém apenas a voz de um cantor e por consequência, o som foi gravado utilizando menos equipamentos.

O processo de estruturação e compreensão do videoclipe se dá a partir da relação entre a música e o vídeo. No campo de estudo da música, podemos citar os seguintes elementos como estruturantes: tempo, ritmo, arranjo, desenvolvimento harmônico, espaço acústico e a letra da canção; no vídeo: movimento de câmera, performance visual do artista, edição das imagens e efeitos de pós-produção (Goodwin, 1992, p. 4). Mas a constituição do videoclipe só acontece quando existe conexão entre esses elementos musicais e visuais. Chion (1993, p. 11), ao definir o conceito de contrato audiovisual,

confirma que uma análise eficiente de um videoclipe só pode ser realizada considerando som e imagem como uma expressão final única (mesmo que essa indissociabilidade seja criada a partir de elementos de natureza ontológica diversa, como são som e imagem). Som e imagem no audiovisual se complementam e criam uma nova assimilação audiovisual:

Comparada uma à outra, as percepções sonora e visual são de natureza muito mais díspares do que se imagina. Se não se tem senão uma ligeira estranheza disso é porque, no contrato audiovisual, estas percepções se influenciam mutuamente e emprestam uma a outra, por contaminação ou projeção, suas propriedades respectivas. (Chion, 1993, p. 20)

A partir de agora, vamos discutir sobre a música e sobre a imagem a partir da natureza que estrutura os elementos do som e da imagem (como uma espécie de decupagem), percebendo que não é possível desconectá-los porque um influencia diretamente o outro.

A música foi composta por Leo Fressato. Do ponto de vista literário, a composição nos lembra uma oração porque é uma prece repetida por 11 vezes com algumas diferenças na letra. Possui apenas essa repetição, que é o refrão da música e se diferencia por não ter estrofes. Nas convenções da música popular, as canções normalmente são estruturadas da seguinte forma: introdução, verso, ponte, refrão, verso, ponte, refrão, solo, ponte e refrão (Carvalho, 2005, p. 8), ou de uma forma mais sintética, possuem uma alternância entre estrofes e refrão. Identificamos que na música *Oração* não segue essa ordem. A canção não possui estrofes, apenas um refrão (ou uma prece) é excessivamente repetido. A disposição dos cômodos da casa e o movimento de caminhada dos cantores foram os elementos que definiram a quantidade de vezes que o refrão seria repetido.

A música e o vídeo desta performance foram construídos com base na estrutura da casa (cenário/ambiente), que consideramos também como principal personagem inanimado no videoclipe. A câmera começa no andar de cima, desce as escadas e passa por diversos ambientes através de movimentos de

um *steadycam*⁶. Em cada cenário que visualizamos, há pessoas cantando ou tocando variados instrumentos, proporcionando diferentes sensações visuais e sonoras. Ouvimos também mudanças: no andamento (aceleração e desaceleração), na intensidade (fraco ou forte); na densidade (ausência e ou presença de diferentes timbres, vozes e instrumentos). Todos esses elementos fazem parte do arranjo musical e se conectam com o espaço. O tamanho de cada cômodo e portanto a quantidade de passos necessários para percorrer aquele espaço, gera o andamento; a quantidade de pessoas e de instrumentos presente em cada cômodo gera a intensidade e a densidade (escolha esta que também foi motivada pelo tamanho do espaço); ou seja, todos esses elementos são variáveis e a alternância entre essas características de performance sonora e visual, que relacionadas com o que o espaço físico proporcionava, geram a articulação necessária para que a atenção dos áudio espectadores seja mantida.

Em uma entrevista em vídeo publicada no YouTube, João Caserta (2011), o técnico de som do videoclipe, contou que o grupo combinou de levar instrumentos e acessórios para a captação do áudio, como cabos, pedestais, microfones, computadores, placas de som, que possuíam. Durante a viagem, até Rio Negro (cidade do interior do estado do Paraná), juntamente com o diretor Vinicius Nisi e o integrante da banda Diego Praça, analisaram quais eram os materiais que estavam levando e como iriam fazer a divisão para a construção da captação do áudio. Ao chegarem no local, conversaram com o cinegrafista, Andre Chesini e tiveram uma melhor percepção de como iriam dividir os ambientes e os equipamentos. Como a música se construía a partir de repetições do refrão, decidiram que os arranjos deveriam evoluir em pontos chaves a cada mudança de ambiente.

No total utilizaram 6 estações de áudio: um áudio da câmera captado através de um microfone *boom*, 1 outro *boom* utilizado na cozinha e posteriormente na sala, 2 gravadores digitais e 3 MacBook's com placas de áudio com

6. Equipamento acoplado ao corpo do operador de câmera, permitindo manter a câmera estável, independente do seu deslocamento (Rodrigues, 2007, p. 35)

diversas entradas para outros equipamentos. Os instrumentos utilizados foram: violão, ukulele, lira marcial, ovinho de percussão, baixo, teclado, flauta transversal, bandolim, djembê, guitarra, saxofone, piano, flauta doce e concertina. Todos estes distribuídos nos espaços do cenário.

A captação foi o ponto estruturante do design sonoro e essa singularidade está vinculada à proposta de criação de um plano-sequência. A disposição dos performers na casa, a escolha dos cômodos, o *design* sonoro criado para efetivar a captação sonora através da disposição dos equipamentos de gravação na casa, o conjunto dessas decisões gerou o design sonoro do videoclipe. O videoclipe *Oração* é resultado de um processo de criação artística em tempo real, no qual os sons e as imagens dialogam através do cenário, do movimento da câmera e da performance dos artistas em cena. Os sons musicais são os agentes que movimentam e materializam as ações e as relações dos personagens animados e inanimados com a diegese.

No processo da pós-produção, a edição funcionou de forma peculiar. O resultado da gravação continha diversas faixas de áudio, por conta da quantidade de estações de captação e apenas uma faixa de vídeo. Foram um total de 20 canais de som captados. Na mixagem essas faixas foram selecionadas de acordo com o movimento das imagens que apareciam no plano-sequência. Ou seja, os sons foram cortados, modelados e utilizados somente nos momentos em que eram condizentes com o que a imagem mostrava, assim como foi idealizado no momento da gravação, da criação da performance. Para complementar, foram usados *plug-ins* para equalizar os áudios. Alguns áudios que foram captados em diferentes canais foram sobrepostos, retirando o que não fazia sentido incluir (do ponto de vista imagético).

Elaboramos uma decupagem indicando como os personagens atuam nos diversos cômodos da casa, no que diz respeito a atuação visual e sonora, explicando também como a câmera retrata essas ações. Para fins desta análise, dividimos o plano-sequência por cenas de acordo com as mudanças dos cenários.

Minutagem: 00m09s – 00m21s

Cenário 01: Janela vista de um andar superior, área interna da casa.

Corpo: Fressato olhando para fora da janela, começa a cantar e olha para dentro do ambiente.

Movimento de câmera: Câmera em pequenos movimentos verticais e horizontais, quase flutuando no ambiente em Plano Médio⁷.

Áudio: Voz: Leo. Instrumento: violão.

Minutagem: 00m21s – 00m34s

Cenário 02: Quarto com uma cama, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando, andando e olhando para Uyara que também canta sentada na cama enquanto o Vinícius toca violão sentado na cama.

Movimento de câmera: A câmera se afasta em direção a porta revelando o quarto e os outros músicos. Do Plano Médio ao Plano Americano⁸.

Áudio: Voz: Leo e Uyara. Instrumento: violão.

Minutagem: 00m33s – 00m37s

Cenário 03: Corredor superior da escada, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando anda em direção a escada.

Movimento de câmera: Continua se afastando da porta até a ponta da escada e permanece parado seguindo apenas o movimento do Leo Fressato passando na frente da câmera e indo em direção a ponta da escada. Do Plano Americano ao Plano Próximo⁹.

Áudio: Voz: Leo e Uyara. Instrumento: violão.

Minutagem: 00m37s – 00m52s

Cenário 04: Escada e um pedaço do corredor inferior da escada com uma janela, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando descendo as escadas enquanto uma pessoa toca ukulele na parte de baixo da escada.

7. “O personagem é enquadrado da cintura para cima. É muito usado para mostrar o movimento das mãos do personagem” (Rodrigues, 2007, p. 29).

8. “O personagem é mostrado do joelho para cima” (Rodrigues, 2007, p. 29).

9. “Também é chamado de primeiro plano. Nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes do personagem” (Rodrigues, 2007, p. 29).

Movimento de câmera: A câmera começa a seguir o Leo Fressato descendo as escadas. Do Plano Próximo a um enquadramento *Plongée*¹⁰.

Áudio: Voz: Leo. Instrumento: ukulele.

Minutagem: 00m52s – 00m54s

Cenário 05: Final da escada e janela, área interna da casa.

Corpo: Fressato cantando, desce os últimos degraus e vira para o corredor inferior da escada.

Movimento de câmera: A câmera continua seguindo o Leo Fressato. Do enquadramento *Plongée* a um Plano Próximo.

Áudio: Voz: Leo e mais uma pessoa. Instrumento: ukulele.

Minutagem: 00m54s – 01m04s

Cenário 06: Corredor inferior da escada com o corredor central ao fundo, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando junto com uma pessoa que canta e toca ukulele. Os dois andam em direção ao corredor central, onde percebemos mais duas pessoas sentadas ao fundo cantando também.

Movimento de câmera: A câmera segue os dois do Plano Próximo ao Plano Médio.

Áudio: Voz: Leo e mais uma pessoa. Instrumento: ukulele.

Minutagem: 01m04s – 01m28s

Cenário 07: Vários lados do corredor central que mostram a porta para outros cômodos, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato e a pessoa que toca ukulele param de andar e percebemos mais duas pessoas além das outras que vimos anteriormente, uma delas tocando violão e outra tocando lira marcial e ovinho de percussão. Totalizando 6 pessoas no ambiente.

Movimento de câmera: A câmera começa a movimentar de modo panorâmico¹¹ e mostrar as duas pessoas tocando individualmente em Plano Médio

10. “Câmera de cima para baixo” (Rodrigues, 2007, p. 32).

11. “Movimento da câmera sobre seu próprio eixo, no sentido da esquerda para a direita ou vice-versa” (Rodrigues, 2007, p. 36).

e se afasta mostrando também o Leo e a pessoa tocando ukulele para um Plano Conjunto Aberto¹².

Áudio: Voz: Leo e mais 5 pessoas. Instrumentos: ukulele, violão, lira marcial e ovinho de percussão.

Minutagem: 01m28s – 01m51s

Cenário 08: Cozinha, área interna da casa.

Corpo: Total de 7 pessoas no ambiente. Algumas cantando e outras tocando algum instrumento.

Movimento de câmera: A câmera se move de forma panorâmica no Plano Conjunto Aberto mostrando todas as pessoas dentro do ambiente e se afasta em direção a parte externa da casa.

Áudio: Voz: 5 pessoas cantando. Instrumentos: baixo, violão, teclado e flauta transversal.

Minutagem: 01m51s – 01m58s

Cenário 09: Área externa da casa, enquadrando a janela com algumas plantas do Corredor Central.

Corpo: Vemos as 5 pessoas que estavam no Corredor Central sem o Leo Fressato. As 2 pessoas que estavam sentadas agora estão de pé dançando, apenas o músico da lira marcial e ovinho de percussão permanece sentado.

Movimento de câmera: A câmera se move panoramicamente revelando uma janela e depois a outra. Enquadramento em um Plano Conjunto Aberto.

Áudio: Voz: 5 pessoas cantando. Instrumentos: ukulele, violão, lira marcial e ovinho de percussão.

Minutagem: 01m58s – 02m14s

Cenário 10: Área externa da casa, enquadrando janela com algumas plantas na Sala Menor. Percebe-se também uma mesa, televisão e armário.

Corpo: Uyara de pé cantando e Vinícius sentado na mesa tocando violão.

Movimento de câmera: A câmera vai até a terceira janela revelando outro cenário, se move em pequenos movimentos verticais e horizontais, quase flutuando no ambiente em Plano Americano.

12. “Enquadra três ou mais atores com a mesma carga dramática” (Rodrigues, 2007, p. 31).

Áudio: Voz: Uyara. Instrumento: violão.

Minutagem: 02m14s – 02m46s

Cenário 11: Área interna, parte da Sala Maior com 2 poltronas, 2 janelas, lareira e plantas.

Corpo: Leo Fressato está sentado cantando com a Ana Larousse que está tocando bandolim. Leo Fressato tira uma flor do bolso.

Movimento de câmera: A câmera se aproxima dos dois de forma lenta em um Plano Americano, foca no Leo em Plano Próximo se posicionando na altura dos olhos dele e de forma panorâmica revela novamente a Ana sentada também.

Áudio: Voz: Leo e Ana. Instrumento: bandolim.

Minutagem: 02m46s – 02m51s

Cenário 12: Área interna, parte da Sala Maior.

Corpo: Aparece apenas o Leo Fressato levantando e segurando a flor indo em direção ao centro da Sala Maior.

Movimento de câmera: A câmera se levanta juntamente com o Leo, passa na frente dele e vira até ele ficar de costas e segue seu movimento em Plano Próximo.

Áudio: Voz: Leo e Ana. Instrumento: bandolim.

Minutagem: 02m51s – 05m09s

Cenário 13: Sala Maior

Corpo: Leo Fressato entrega a flor para Uyara, atrás dela aparecem muitas pessoas. Totalizam 22 pessoas (1 delas que aparece rapidamente, é um dos operadores de câmera) e uma cachorra chamada Falca. As pessoas se movimentam animadas de várias formas: tocando algum instrumento, cantando, andando dançando, pulando e jogando confete, transformando a cena em uma grande festa.

Movimento de câmera: A partir daqui os movimentos de câmera circulam pela Sala Maior. De forma aleatória, enquadra muitas pessoas e coloca em destaque outras pessoas também. São utilizados vários planos, desde

o Plano Próximo, Plano Médio, Plano Americano, Plano Conjunto Aberto, Plano Inteiro¹³, Plano Geral Aberto¹⁴ e Plano Geral Fechado¹⁵.

Áudio: Voz: Todos cantam. Instrumentos: violão, ukulele, baixo, flauta transversal, bandolim, djembê, teclado, guitarra, saxofone, piano, flauta doce e concertina.

Minutagem: 05m09s – 05m33s

Cenário 14: Sala Maior

Corpo: Vemos 21 pessoas, todas param de caminhar e algumas sentam e outras ficam de pé, se movimentam sem se mexer do lugar. Todos cantam e algumas pessoas ainda tocam algum instrumento.

Movimento de câmera: A câmera enquadra quase todos e vai afastando aos poucos até todos aparecerem por inteiro. Do Plano Conjunto Aberto ao Plano Geral Fechado.

Áudio: Voz: Todos cantam. Instrumentos: ukulele, bandolim, piano e concertina.

Minutagem: 05m33s – 06m03s

Cenário 15: Sala Maior

Corpo: Alguns sentados e outros de pé apenas cantando. No final algumas levantam comemorando o fim da gravação.

Movimento de câmera: Câmera em pequenos movimentos verticais e horizontais, quase flutuando no ambiente em Plano Geral Aberto.

Áudio: Voz: Todos cantam. Instrumento: Nenhum.

Apesar das inúmeras modulações sonoras e visuais do videoclipe geradas pela casa e pelo arranjo entre imagem e som daquele espaço, existe um arco narrativo de densidade que sintetiza a produção. O videoclipe começa com poucas pessoas e portanto, pouca sonoridade, vai crescendo em intensidade e densidade e finaliza com pouca intensidade e apesar de muita densidade

13. “O personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés” (Rodrigues, 2007, p. 29).

14. “Utilizado para mostrar cenas localizadas em exteriores e interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação” (Rodrigues, 2007, p. 28).

15. “Utilizado para mostrar a ação do ator em relação ao espaço cênico” (Rodrigues, 2007, p. 29).

visual, com um movimento das personagens, que gera aproximação, intimidade, contração e um reforço (talvez ilusório) da diminuição da informação sonora e visual. No final do videoclipe, após uma grande apoteose de som e imagem, a música vai ralentando, mostrando todas as pessoas juntas, como em um retrato de família, proporcionando um sentimento de união e alegria entre eles.

Considerações finais

Finalizamos esse conjunto de reflexões reforçando que, no videoclipe de *Oração*, a casa desempenhou um papel importante no videoclipe, pois o arranjo musical foi construído por causa dela, com base na estrutura física da própria casa. Em cada cômodo havia pessoas diferentes tocando instrumentos variados, o que gerou uma variedade articulada de arranjos instrumentais e vocais. A mudança de ambiente e a quantidade de pessoas no vídeo, estão relacionados também com a intensidade e a densidade de informações sonoras da música.

O plano-sequência foi fundamental para revelar aos poucos, gradualmente, os locais e as pessoas, e assim, manter a expectativa dos audioespectadores para com a obra. Se a imagem mostrasse todas as informações de uma só vez, não haveria essas construções de articulação e de movimentação. A cada movimento são revelados novos ângulos e enquadramentos, com isso, novas assimilações visuais e sonoras são realizadas, dado que a gravação de som e a mixagem foram feitas com o objetivo de representar uma sincronia entre as imagens da casa e os sons dos performers.

Por fim, para o audioespectador que estava acostumado com um videoclipe que continha música pré-gravada e que a montagem direcionava os olhos através dos cortes, o videoclipe de *Oração* apresentou um grande diferencial, não apenas pela técnica do plano-sequência, mas também pelo som gravado ao vivo, pela relação entre a sonoridade e o ambiente físico que gerou um arranjo musical único para aquele take de plano-sequência, que foi escolhido como resultado final e divulgado ao público.

Referências

- Aumont, J. & Marie, M. (2006). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus.
- Bazin, A. (2014). *O Que é o Cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bernardet, J-C. (2000). *O Que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Carvalho, C. O. (2005). *Narratividade em videoclipe: a articulação entre música e imagem*. São Paulo: Intercom.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.
- Corrêa, L. J. A. (2006). *Breve história do videoclipe*. Cuiabá: Intercom.
- Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction factory – music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Canal Caserta (2011). “Gravação e Mixagem de Oração d’A Banda Mais Bonita Da Cidade [Áudio Para Vídeo].” www.youtube.com/watch?v=gkz5u0LD2A.
- Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC.
- Oliveira, L. C. (2011). “A Banda Mais Bonita Da Cidade é Mais Que Uma Oração”. *Gazeta Do Povo*, 25 de maio. www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/acordes-locais/a-banda-mais-bonita-da-cidade-e-mais-que-uma-oracao-3v7pz51dnj9lwbhz6sczakpa.
- Rodrigues, C. (2007). *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Lamparina editora.
- São Paulo, Y. M. O. (2015). “O espetáculo experimentado: o plano-sequência e o cinema realista”. *Ideação*, v. 1, pp. 297-319.
- Soares, T. (2013). *A estética do videoclipe*. João Pessoa: Editora Universitária.

DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO ENCONTRO ETNOGRÁFICO E PERSPECTIVA DECOLONIAL NO DOCUMENTÁRIO

Daniele Ellery Mourão¹

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre o processo de realização do documentário etnográfico *Do Outro Lado do Atlântico* (2016, Daniele Ellery e Márcio Câmara) realizado com estudantes do ensino superior de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) no Brasil. O filme aborda as diversas trajetórias desses estudantes em diferentes cidades Brasileiras e em três ilhas de Cabo Verde. A partir da ideia do documentário como um “encontro etnográfico”, envolvendo pesquisa, produção, distribuição e restituição da obra, anseia-se discutir sobre o lugar da pesquisadora/diretora nos processos dialógicos de subjetivação (e autoconhecimento), negociações identitárias e culturais, observando as relações de poder em jogo na feitura do documentário, na relação com as/os interlocutoras/es. No que se refere às possibilidades de produção de conhecimento em exposições e debates, o documentário se destaca como um cinema periférico realizado no Nordeste brasileiro, com uma proposta contra-colonial e antirracista de desconstrução de imaginários fixos e estereotipados de África.

Palavras-chave: Filme etnográfico, Descolonização do conhecimento; Reflexividade e Intersubjetividade.

1. Professora efetiva do Bacharelado em Humanidades e do Curso de Licenciatura em Sociologia, no Instituto de Humanidades (IH/ UNILAB-CE).

Introdução

O artigo traz uma reflexão sobre o processo de produção do filme *Do Outro Lado do Atlântico* (2016), inserido numa experiência de cineclube na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab/CE), como um dos filmes selecionados pela curadoria do Cineclube Cinemas do Atlântico Sul². O documentário etnográfico foi realizado com estudantes do ensino superior de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP)³ no Brasil e filmado em Redenção e Acarape, no interior do Ceará, onde estão situados três dos quatro *campi* da Unilab, Liberdade, Palmares e Auroras. Já o quarto campus, Malês, encontra-se no interior da Bahia, em São Francisco do Conde. Foi também gravado em Fortaleza e Rio de Janeiro, com estudantes de países africanos de graduação, mestrado e doutorado de diversas universidades públicas e privadas, e em Cabo Verde, com quadros formados no Brasil que vivem em três diferentes ilhas do arquipélago: Santiago, São Vicente e Santo Antão.

Os convênios estudantis com o continente africano não são um fenômeno recente. Os Programas Estudante-Convênio de Graduação (PEC-G) e Pós-Graduação (PEC-PG) existem desde os anos 1965 e 1981, respectivamente. Conduzidos pela política externa brasileira, os convênios beneficiam estudantes de África (e de outros continentes), através de acordos de cooperação entre países. A criação da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab) e da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), ambas em 2010, ocorre na esteira dessas relações de cooperação já estabelecidas no passado, e que foram aprofundadas por uma nova política externa de fortalecimento das relações SUL-SUL no período do Governo Lula.

2. O artigo foi desenvolvido por meio de reflexões no interior do projeto de extensão Cinemas do Atlântico Sul (Unilab-CE), e de sua proposta de cineclube, com exibições de filmes do Brasil e dos PALOP, idealizado pelo pesquisador Levy Freitas, com curadoria do pesquisador Guilherme Viana e coordenado pela professora Daniele Ellery Mourão. As reflexões aqui colocadas foram discutidas na XV Jornadas Cinema em Português, na Mesa-temática proposta pelos três pesquisadores acima citados, intitulada: Cinemas do Atlântico Sul: cultura fílmica, produção, distribuição e curadoria desde um projeto de cineclube na Unilab.

3. O filme foi dirigido por Daniele Ellery (pesquisadora, roteirista e diretora) e pelo cineasta e técnico de som direto Márcio Câmara. Pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=h-6m-01JPOxw>.

A Unilab é uma universidade federal criada para atender duas demandas importantes, a primeira é a vertente da cooperação internacional com países dos PALOP e Timor Leste, e a segunda é a interiorização, com a expansão do ensino atendendo regiões que, pela distância das grandes cidades (onde está situada a maior parte das universidades e/ou Institutos Federais), não teria como sua população ter acesso ao ensino superior. E, muito embora o Brasil não seja a primeira opção escolhida entre os estudantes dos PALOP para realizar suas formações, sendo ainda Portugal e outros países da Europa a preferência, a Unilab permitiu ampliar as condições de acesso ao ensino superior para pessoas de diferentes classes sociais e regiões desses países, e não apenas para as elites nacionais, como era mais comum acontecer anteriormente. Além disso, a criação da universidade incrementou o campo das relações políticas, econômicas e culturais com a África, sobretudo no âmbito da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), tendo na formação superior um símbolo importante da cooperação entre países que no passado tiveram o mesmo colonizador.

Entretanto, os estudantes internacionais são vistos no Brasil, muitas vezes, como pessoas que vieram roubar as vagas dos estudantes brasileiros, os quais não entendem ou não são orientados sobre os sentidos das trocas estabelecidas pela cooperação, trocas econômicas, sobretudo, mas também de saberes intelectuais, culturais, linguísticos, em que o Brasil e os brasileiros não saem perdendo de maneira alguma. Algumas tensões, como essas em torno do direito ou não às vagas, se relacionam diretamente com a questão do pertencimento, quem é de dentro e quem é de fora, mas, em especial, demarca e nomeia quem são os/as de fora: estudantes negros/as, africano/as e estrangeiros/as. Assim, os contatos entre pessoas de distintas origens continentais, nacionais, raciais, têm possibilitado diversas reflexões sobre a construção das relações étnico-raciais dentro e fora da universidade, sendo as exposições e debates do filme um desses veículos de reflexão. Em *Do Outro Lado do Atlântico*, podemos observar por meio do ponto de vista dos/as próprios/as estudantes internacionais como essas relações sociais decorrentes do processo de trânsito para as universidades brasileiras podem

ativar velhos e novos conflitos raciais e identitários (racismos e xenofobia), que estão na base da ideia da colonialidade, com seus silenciamentos e construções de alteridades.

Do desafio de analisar a produção de conhecimento (artística, cultural e intelectual) gerada pelo filme, em que eu também me coloco como personagem, numa busca dos significados para mim mesma do porquê dessa escolha, a proposta aqui é olhar para o filme a partir de sua perspectiva dialógica, polissêmica e decolonial, com a pretensão de corroborar para a ideia da não neutralidade na construção de saberes, trazendo para a reflexão o entrelaçamento de subjetividades presentes tanto no filme como na pesquisa.

Campo de pesquisa e travessia dos afetos

O documentário é fruto de mais de 15 anos de pesquisas sobre os fluxos internacionais de estudantes dos PALOP no Brasil e em Portugal⁴, e da experiência de realização de dois outros filmes gravados sobre diversos temas que envolvem a mobilidade estudantil, como a construção das relações étnico-raciais, as reconfigurações identitárias e do pertencimento em contexto diaspórico⁵. Foi ainda o meu intenso envolvimento com o campo de pesquisa e as profundas relações de amizade construídas ao longo de todos esses anos que possibilitaram a feitura do longa-metragem.

Dessa perspectiva, a abordagem dos documentários de busca feita por Consuelo Lins (2007), onde a autora aponta a presença da subjetividade do/a diretor/a na realização desses filmes é inspiração para a produção do documentário e para esta reflexão, trazendo diversos questionamentos (também subjetivos), sobre qual o lugar da pesquisadora/diretora no processo de realização. Isto é, qual o meu lugar e/ou posição em relação aos processos dialógicos, que também supõem um processo de autoconhecimento, de negociações identitárias e culturais no filme? Como minimizar as relações de

4. Para um maior aprofundamento sobre as pesquisas realizadas, ver Mourão (2009, 2016, 2018).

5. *Identidades em Trânsito* (2007) - <https://www.youtube.com/watch?v=rCXNyScUldQ> e *Partir Permanecer Regressar* (2018) - <https://www.youtube.com/watch?v=ITRUJoQJe0e&t=9s>

assimetria entre diretora/pesquisadora e interlocutores/as (pesquisados/as), relações essas, que estarão sempre em jogo na feitura de uma obra audiovisual, no encontro com as pessoas e personagens no filme?

Desses questionamentos surgiram outras janelas de discussão transversais importantes que o filme pretendeu dar conta a partir de uma busca de desconstruir imaginários visuais de raça, subalternidade das/os sujeitas/os e estereótipos de África. A questão contra-colonial alavancou a reflexão sobre a descolonização do conhecimento procurando construir um pensamento crítico sobre diversos silenciamentos históricos próprios das lógicas discursivas do colonialismo moderno, como discutido por Quijano (2007), que nos mostra como tais lógicas carregam a ideia da colonialidade. Um conceito, como elaborado por Mignolo (2017), que “[...] nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje [...]” (Mignolo, 2017, p. 2). Esse processo histórico possibilitou a construção de diversos “saberes e discursos” – científicos e/ou do senso comum, presentes no cinema, na fotografia, nas artes em geral – muito bem arquitetados para construir alteridades exóticas, explorar e dominar outros povos não ocidentais.

De acordo com Macamo (2002), foi por meio de representações hierárquicas que o “saber colonial” diferenciou historicamente povos “superiores e mais aptos” e “inferiores e menos aptos”, produzindo estereótipos e imaginários erguidos em modelos globais de discursos sobre os povos africanos, e latino-americanos (Appiah, 1997; Mudimbe, 1988). Isto é, um projeto histórico, econômico e político produtor de relações hierarquizantes de poder que criou, cria e recria desigualdades e racismos estruturais corporificados em imagens de inferioridade do “negro” e superioridade do “branco” no passado e no presente.

Essa concepção crítica está na base da criação do projeto Cinemas do Atlântico Sul ao colocar em diálogo os cinemas dos PALOP e do Brasil, e por isso a escolha em analisar o processo de realização do filme *Do Outro Lado do Atlântico*, que fez parte da curadoria do seu cineclube. No que se refere

ao processo de produção (pesquisa, gravação, montagem, distribuição), e também de sua análise, partimos do princípio da não neutralidade do conhecimento. Como sugerem Amina Mama (2010) e Grada Kilomba (2021), a “neutralidade” (e/ou a passividade) em relação à construção de diferenças e desigualdades entre brancos e negros, entre o Ocidente e o resto, foi uma falsa bandeira com diversas consequências sociais, políticas, econômicas e psíquicas nefastas, levantada por meio de invenções, silenciamentos e negações históricas.

Atenta a essas questões, se coloca para a narrativa fílmica a importância de um compromisso ético, com um olhar preciso para os privilégios da branquitude. E o que significava para nós, pessoas brancas e privilegiadas, problematizar as relações raciais e de poder em um filme etnográfico?

Fomos, assim, mobilizados em falar da questão racial no processo fílmico, uma vez que os estudantes dos PALOP eram em sua grande maioria pessoas negras, vistas pelos brasileiros como “negros, estrangeiros e africanos”, de uma forma homogênea, sem considerar a diferenciação cultural e nacional entre eles, como se a própria África fosse um país. Entretanto, não era esperado por eles/as que um país como o Brasil, cuja população negra representa mais de 54% por cento, fosse tão ignorante acerca do continente africano e das relações históricas entre África e Brasil, além de tão racista. Nos deparamos, portanto, com um tema de extrema importância, não somente para os/as nossos/as interlocutores/as, mas para qualquer pessoa que tivesse uma postura antirracista. Tínhamos por obrigação atender a demanda de falar sobre a questão racial, uma vez que os/as estudantes nos relatavam vivenciar a violência do racismo cotidianamente.

Então, como escrever esse roteiro fílmico decolonial em imagem e som? Como libertar a produção de conhecimento do documentário que estávamos produzindo de uma episteme eurocêntrica e racista? Alguns caminhos foram trilhados nessa busca, e o primeiro deles foi tentar me localizar de forma crítica como pesquisadora e autora, buscando situar o meu lugar racial, cultural, de classe, geográfico, no Ceará, um estado historicamente

racista, também olhando para a minha formação acadêmica, no geral, europeia e clássica, onde não se costumava estudar autores e autoras negras/os, africanas/os, nem questionar o engajamento político dos/as autores/as nas pesquisas. É desse processo de “auto olhar” que surge a proposta reflexiva de assumir a minha presença no filme, quem eu era e sou nesse filme, de forma a abrir um diálogo com os/as interlocutores/as. Com um olhar crítico sobre nossas próprias construções identitárias e imagéticas sobre África (cearenses e brasileiras), negociadas na relação com as pessoas, eu e Márcio definimos a estratégia da minha participação no filme também como personagem, não com uma narração em off, não como se o filme fosse uma questão minha apenas, mas uma participação pontual que revelasse um lugar de reflexividade, escuta, diálogo e efeitos, uma potência coletiva na produção de imagens e sons.

Filme etnográfico: estratégias de abordagem e escolhas metodológicas

Do ponto de vista metodológico, foi ainda a experiência da “observação participante”, na antropologia, que ofereceu pistas para responder as questões colocadas pela abordagem reflexiva e subjetiva. Tomamos como ponto de partida o giro paradigmático na antropologia visual que, segundo afirmou Coelho (2012), se inicia com Jean Rouch, com a presença do diretor assumidamente reflexiva, possibilitando aos filmes etnográficos uma proposta de “antropologia partilhada”. Para Rouch, o filme etnográfico poderia ajudar a “partilhar” a antropologia, muito mais que a “restituição instantânea da imagem registrada”, já realizada por seus antecessores, Vertov e Flaherty, Rouch (2011) projeta que no futuro: “[...] o antropólogo não mais terá o monopólio da observação, será ele próprio observado, registrado, ele e a sua cultura (Rouch, 2011, p. 80). Era o início de um movimento comprometido não só com a restituição, mas com a “reflexividade da subjetividade”, com a intenção de inverter lógicas de poder presentes na Antropologia Clássica, as quais foram aos poucos sendo questionadas nos documentários etnográficos.

A obra da cineasta vietnamita-americana Trinh T. Minh-há é um exemplo. Ela radicaliza de forma potente o sentido da reflexividade na relação entre

quem filma e quem é filmado (Coelho, 2012). No seu primeiro trabalho, *Reassemblage* (Remontagem), rodado no Senegal, em 1981, no qual ela retrata as habitações e a vida cotidiana do povo Sereer, sobretudo das mulheres da aldeia, Minh-há faz uso da narração em off e conversa com ela mesma e com quem está do outro lado da tela, numa atitude reflexiva sobre o seu fazer antropológico. Ela diz: “A realidade é delicada. Minha irrealidade e imaginação são de outra forma maçantes, o hábito de impor um significado a cada signo”, e segue ao longo do filme se perguntado sobre o que é o filme. “Um filme sobre o Senegal? Mas o que no Senegal?”. E a narrativa, ou o que ela busca conhecer, ou se relacionar no Senegal, vai se construindo através das imagens, som de sua voz e pensamentos sobre o que ela observa, escuta e sente na relação com as pessoas, os lugares, as comidas, os animais, a paisagem, e como as pessoas a recebem e a percebem como diferente e como ela faz o mesmo. É uma presença assumidamente reflexiva. Desse modo, Minh-há vai refletindo no interior do filme, como autora/diretora e personagem, sobre a postura de poder de quem filma e fala sobre os “outros” e seus lugares, propondo um movimento de “falar com”, “ao lado, próxima”, invés de “falar sobre” o Senegal e os/as senegaleses/as.

É com inspiração nessa abordagem que a premissa do “encontro etnográfico” na pesquisa e produção de *Do Outro Lado do Atlântico* se potencializa, seguindo os caminhos deixados pela filmografia de Trinh T. Minh-há, e as mudanças no campo dos filmes etnográficos, em que a diretora, além de criadora, é também personagem em seu próprio filme. Com uma escuta atenta, procurando muito mais falar com os/as estudantes, próxima deles/as, do que falar deles/as, sobre eles/as, idealizamos a polissemia de um encontro dialógico, que pudesse minimizar as assimetrias e tensões próprias do campo da pesquisa e produção fílmica. A ideia era romper com a posição de autoridade do/a diretor/a como único/a detentor/a do conhecimento, sem deixar também de assumir a autoria que não deixa de estar presente nas escolhas de planos que fazemos, nos cortes, nas falas que priorizamos na montagem e nas possíveis tensões que decorrem dessas escolhas.

A proposta ainda dialoga na Antropologia com o que é colocado por James Clifford (2008), quando o autor discute a “antropologia negociada”, comprometida com uma interação no campo, tomando a pesquisa como uma relação social, como forma de diminuir as discrepâncias/desigualdades entre pesquisadores e pesquisados. Assim, ao invés de falar por sobre os ombros de nossos/as interlocutores/as, propusemos uma figuração imagética e sonora voltada para o “falar com”, investindo em epistemologias que priorizassem a heteroglossia, ao considerar as diversas vozes sociais na compreensão das diferentes narrativas. Assumir a nossa presença (no caso a minha presença como diretora, pesquisadora e personagem) em *Do Outro Lado do Atlântico* foi uma forma de marcar/demarkar o meu envolvimento com o tema e engajamento em relação a desconstrução de estereótipos racistas e imaginários unilaterais presos a ideias fixas de tradição sobre o continente africano e os/as estudantes dos PALOP no Brasil. Fazer parte do filme (na tela) tem ainda o sentido de mostrar que vivenciamos sensações junto com os/as personagens, negociando temas, planos, conflitos, afetos e a nossa relação de proximidade com as pessoas, algumas delas grandes amigas.

O processo de montagem foi marcadamente importante e definiu muitas dessas estratégias de abordagem compromissadas com a desconstruções de “ideias únicas” de primitivismo, de África como lugar de pobreza e de guerras. Após as gravações, era então o momento da montagem, da escrita imagética e sonora, e uma das premissas do início até o final do filme foi não identificar com legendas ou narrações explicativas onde estávamos geograficamente⁶. As primeiras imagens do filme em *Redenção e Acarape*, com planos abertos e gerais, partem das imagens das montanhas, do campo, depois seguem planos mais fechados, já entrando na cidade com planos gerais das grandes chaminés e de locais altos da cidade que possibilitassem olhar sob os telhados das casas. Essas imagens buscaram contextualizar o lugar, a cidade, dentro de uma paisagem rural, e localizar a própria universidade

6. No ensaio visual *O Encontro Etnográfico em Do Outro Lado do Atlântico* (Mourão & Câmara, 2020), são discutidos pequenos trechos do filme referentes às reflexões aqui colocadas sobre os processos de subjetivação no documentário.

inserida nesse contexto, com pessoas de diversas origens, línguas e maneiras diferentes de falar o português, com diferentes sotaques, penteados de cabelos, estilos de vestir, etc.

Entretanto, embora, a ideia fosse de situar, ao mesmo tempo, ansiávamos confundir/borrar, misturar, lançando um “olhar decolonial” para as imagens e sons, com a escolha de não dizer (com legendas) onde estamos, especificamente. Podíamos estar em África, em Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde? Estaríamos no Brasil? Essa é a sensação sentida e que algumas vezes reverberou nos debates após as exibições. Com isso o filme criou diversos espelhamentos na construção de imaginários fixos dos dois lados do Atlântico, desconstruindo ideias pré-estabelecidas de África vista como pobre e rural. Pois não precisamos ir muito longe, o Brasil também é pobre e rural.

Vale destacar, que o contexto local em que eu, especialmente, me inseri como pesquisadora e depois professora da Unilab, uma universidade internacional com estudantes de países do continente africano, timorenses, brasileiros e também quilombolas e indígenas, fermentou ainda mais os debates em torno da questão racial, sobretudo em exibições na universidade. Na medida em que os/as estudantes internacionais passam a viver em um país como o Brasil que carrega a ambiguidade de ser um país negro e mestiço, mas que insiste em não se reconhecer como tal, a questão racial entra na vida deles/as de formas inimagináveis (Gusmão, 2008). Já que, antes de chegarem ao Brasil, eles/as não tinham que pensar se eram negros/as ou não, africanos/as ou não, e nem muito menos nas tensões e conflitos raciais e identitários que tais identificações poderiam produzir (Mourão & Abrantes, 2020).⁷

Desse modo, o filme também deveria estar engajado com as interpelações aos privilégios da branquitude, investindo em um “lugar de fala” não apenas compartilhado e restituído, mas que supusesse o que Cardoso (2010) definiu

7. Uma reflexão mais aprofundada sobre as relações estabelecidas entre os estudantes dos PALOP e a comunidade de Redenção, no Ceará, pode ser encontrada em Mourão & Abrantes (2020).

como “branquitude crítica”. Segundo o autor, uma atitude guiada pelo sentido da “branquitude crítica” deve estar sempre atenta aos privilégios. Assim, ao observar os conflitos que pessoas brancas antirracistas enfrentam por fazer parte do grupo opressor, ele recomenda que uma das primeiras tarefas para essas pessoas seria insistir cotidianamente na crítica e autocrítica quanto aos privilégios do próprio grupo (Cardoso, 2010, p. 624).

Então, se pensarmos que o cinema e os filmes etnográficos num determinado período histórico exerceram seu papel como dispositivo colonial de conhecimento e dominação, manipulando imagens com exotismo na construção de corpos, povos e culturas construídas como racialmente inferiores, destaco aqui a importância de produzirmos conhecimentos em audiovisual não só como forma de denunciar essas lógicas de poder, mas que possibilitem criar rupturas e novas histórias para o futuro, livres da episteme eurocêntrica e de narrativas coloniais racistas.

Considerações Finais

Se *Do Outro Lado do Atlântico* procurou trazer o sentido de uma busca de si, por meio de uma atitude que valoriza as múltiplas subjetividades em diálogo, da realizadora e dos/as interlocutores/as, ser personagem no filme também ganhou o sentido de refletir sobre uma busca de escolhas metodológicas, privilegiando a intersubjetividade na pesquisa e na realização audiovisual que rompesse com as lógicas ilusórias de neutralidade.

Outro ponto que deve ser destacado, é que como pesquisadora e realizadora branca no Brasil, num país que mantém diversos privilégios para as pessoas brancas e variadas formas de opressões para pessoas negras, trabalhar uma perspectiva de busca de si questiona uma tomada de posição. Foi preciso explicitar o meu “lugar” dentro do filme na relação de diálogo com as/os estudantes guineenses, angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos, são-tomenses, na tentativa de produzir uma obra que simbolizasse uma ação de antagonismo à supremacia da “branquitude” e à construção de estereótipos de subalternidade sobre o continente africano e os/as estudantes dos PALOP no Brasil.

Por fim, destaco que a recepção e apropriação do filme por parte dos/as interlocutores/as e de um público diverso, com o reconhecimento de prêmios nacionais e internacionais, com destaque para os prêmios de *Melhor Documentário* no II Plateau - Festival Internacional de Cinema da Praia, Santiago, Cabo Verde, *Melhor Som* do 10º Festival Cine Música e *Melhor Filme* do XXXI Black Internacional Cinema Berlin, têm contribuído para múltiplos debates sobre a sociedade brasileira e a relação ambígua, excludente, e por vezes violenta, que se estabelece no país com suas populações negras, quilombolas e indígenas. Seu percurso reflexivo possibilitou ainda olhar para a produção de conhecimento em filme etnográfico como veículo capaz de subverter lógicas de poder entre sujeitos e objetos do conhecimento. Dessa perspectiva, o filme foi desenhado, produzido, distribuído (restituído/devolvido), sendo exibido primeiramente nos lugares onde foi filmado para depois partir para lançamento comercial em festivais de cinema, e em outras plataformas de TV, Stream, universidades, centro culturais, associações, cineclubes, entre outros, alcançando diversos tipos de público.

Referências

- Appiah, K. A. (1997). *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Cardoso, L. (2018). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris Editora.
- Clifford, J. (2008). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Coelho, R. F. (2012). “Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico”. *Revista Comunicación, Piura*, v. 1, n. 10, pp. 755-766.
- Gusmão, N. (2008). “África e Brasil no mundo acadêmico: diálogos cruzados”. *Anais do Colóquio Saber e Poder*. Campinas, 2008.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias de Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.

- Lins, Consuelo (2007). “O ensaio no documentário e a questão da narração em off”. *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*, org. João Freire filho e Micael Herschmann, pp. 143-157. Rio de Janeiro: Mauad.
- Mama, A. (2010). “Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade”. *Epistemologias do Sul*, org. Boaventura Sousa Santos e Maria Paula Meneses, pp. 529-560. Coimbra: Edições Almedina.
- Macamo, E. (2002), “A constituição duma sociologia das sociedades africanas”. *Estudos Moçambicanos*, Maputo, n. 19, pp. 5-26.
- Mignolo, W. (2017). “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 32 n. 94, jun.
- Mourão, D. E. (2009). *Identidades em trânsito: África na Pasagem: identidades e nacionalidades guineenses e cabo-verdianas*. Campinas: Arte Escrita.
- Mourão, D. E. (2016). “Estudantes cabo-verdianos do ensino superior no Brasil e em Portugal: projeto de vida e elaboração de identidades”. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 20, v. 27, n. 1, pp. 155-186.
- Mourão, D. E. (2018). *Partir, permanecer, regressar: estudantes cabo-verdianos entre Brasil e Portugal*. Fortaleza: Edições UFC.
- Mourão, D. E. & Arantes, C. S. A. (2020). “Estudantes Africanos dos PALOP em Redenção, Ceará, Brasil: Representações, Identidades e Poder”. *MEDIAÇÕES*, Londrina, v. 25, n. 1, pp. 64-81, jan-abr.
- Mourão, D. E. & Câmara, M. (2020). “O Encontro Etnográfico em Do Outro Lado do Atlântico”. *Logos*, 55, v. 27 n. 03 - *Dossiê Decolonialidade e Política das Imagens*. PPGCOM UERJ, 2020.
- Mudimbe, V.-Y. (1988). *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press & James Currey.
- Quijano, A. (2007). “Colonialidad del poder y clasificación social”. In *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, org. S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana.

Rouch, J. (2011). “A Câmara e os Homens”. In Jean Rouch, org. José Manuel Costa & Luís Miguel Oliveira, pp. 61-80. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Festival Internacional de Cinema DocLisboa.

O CLUBE DO FILME DO ATALANTE: (RE)DESCOBRIR O CINEMA PORTUGUÊS DURANTE A PANDEMIA DO COVID-19 (2020-2021)

Giovanni Alencar Comodo¹

Resumo: O Clube do Filme do Atalante é um misto de cineclube e grupo de estudos totalmente independente em Curitiba, Brasil, e dedicou-se à apreciação e ao estudo do cinema português de 2020 a 2021. Distante do país objeto de análise, com pouco acesso às suas fontes, sem ligação com instituições acadêmicas, sem verbas financeiras e ainda atingido pela pandemia do COVID-19, o Clube do Filme buscou novos enfoques para explorar a história do cinema português por um público desconhecedor desta filmografia ao mesmo tempo em que se viu obrigado a adotar novos formatos de contato durante a pandemia que inviabilizou suas atividades presenciais. O presente artigo proveniente da comunicação realizada pretende apresentar as atividades desta iniciativa, compreender em perspectiva seu trajeto e trazer depoimentos de seus participantes para considerar a experiência compartilhada enquanto espectadores de uma filmografia até então desconhecida em meio ao período pandêmico.

Palavras-chave: Cineclube, Cineclubismo, Cinema Português, Pandemia, COVID-19.

O presente artigo visa detalhar a experiência do Clube do Filme do Atalante, um misto de cineclube e grupo de estudos fundado em 2018 em Curitiba, Brasil, o qual se dedicou à apreciação e ao estudo do cinema português de 2020 a 2021. Distante do país objeto de análise, com

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

pouco acesso às suas fontes materiais ou bibliográficas, sem ligação com instituições acadêmicas, sem verbas financeiras para seu funcionamento e ainda atingido pela pandemia do COVID-19, o Clube do Filme buscou novos enfoques para explorar a história do cinema português por um público desconhecedor desta filmografia ao mesmo tempo em que se viu obrigado a adotar novos formatos de contato durante a pandemia que inviabilizou suas atividades presenciais.

Desta forma, o presente artigo é dividido em três partes: na primeira, apresento o projeto do Clube do Filme e sua fundamentação na tradição cineclubista enquanto espaço de pesquisas, diálogos e comunidade. Na segunda parte, descrevo do ponto de vista do programador o percurso realizado pelo Clube do Filme na filmografia portuguesa, as escolhas em filmes e textos abordados e desdobramentos destes contatos. Por fim, na terceira e última parte, trago depoimentos dos participantes com o intuito de ilustrar melhor tanto o impacto dos filmes e dos textos selecionados como a visão da execução do projeto durante a pandemia do COVID-19. Espero que nosso trajeto possa servir de inspiração para novas experiências coletivas.

1. Ir além de um cineclubista, ir além de um grupo de estudos

Um cineclubista é muito mais do que uma reunião de pessoas para assistirem um filme: é um lugar de encontros, de debates, de trocas de informações e experiências que visam a construção de novas sensibilidades e conhecimentos, no que podemos chamar de uma elevação cultural e sensível transformadora de seus membros – o que pode ser corroborado na literatura do tema, desde a parca definição presente no dicionário para o verbete “cineclubista”² a autores como Giovanni Alves, que afirma:

Na medida em que a prática cineclubista souber ir além da mera exibição do filme, ela consegue tornar-se efetivamente um movimento cultural capaz de formar não apenas um “público”, mas sujeitos humanos com-

2. Segundo o dicionário Priberam, cineclubista é “Associação que tem como objetivo dar aos seus membros uma cultura cinematográfica.” (<https://dicionario.priberam.org/cineclubista>)

prometidos a transformação histórica da sociedade burguesa. Este é o sentido do cinema como experiência crítica, isto é, a utilização do filme como meio para a formação humana no sentido pleno da palavra. (Alves, 2010, p. 7)

Portanto, um cineclube é um espaço de atividade crítica de viés humanista e transformador, o que também é observado na experiência portuguesa e argentina. Já nos anos 1960, os frequentadores do Cineclube de Guimarães em Portugal viam no cinema “o principal impulsionador de uma elevação cultural como base segura na qual assenta uma tomada de consciência social e política. Essa elevação apenas pode desenvolver-se se estimulado o espírito crítico” (Cunha & Penafria, 2017, p. 113). Martín Iparraguirre, ao discorrer sobre a experiência cineclubista em Córdoba, defende o caráter pedagógico do cineclubismo, por compreender sua capacidade de aprendizagem do mundo, de sua sociedade e outras culturas, em processo de emancipação do olhar dos sujeitos envolvidos (Iparraguirre, 2004, pp. 222-224).

Não só isso, cumpre destacar um elemento ainda pouco falado até aqui do cineclubismo: ele se faz *com pessoas*, em um caráter social e comunitário, sempre em uma associação de pessoas detentoras de um grande interesse por cinema, no que chamamos de cinefilia. Uma comunidade de indivíduos que antes de tudo, gostam de ver filmes e conversar sobre estes filmes.

Portanto, trata-se de uma reunião aberta de pessoas apaixonadas por cinema e interessadas em ter uma experiência coletiva enquanto espectadores críticos de filmes. Sempre em caráter inclusivo. E tampouco necessariamente vinculada a um lugar determinado. Conforme afirma Paulo Cunha, “não é só um espaço, é uma prática cinematográfica, de ver e pensar filmes. (...) Para além dos filmes há todo o pensamento teórico, cultural, social, político, que acompanha os filmes” (Cunha, 2017).

O Clube do Filme do Atalante nasceu em 2018 da união da vontade de exercer a atividade cineclubista do ver juntos com a de ler e debater textos e filmes por mais tempo. Foi criado a partir dos pedidos dos frequentadores do Cineclube do Atalante, que ocupa quinzenalmente a Cinemateca de Curitiba

desde 2014, que então completaram um curso a respeito da Nouvelle Vague e tinham a vontade de permanecer em encontros regulares para debater esta produção, seus filmes e textos a respeito. Retomando a frase de Cunha do parágrafo anterior, havia o impulso de manter uma prática de abordar os pensamentos que acompanhavam estas produções.

O cerne permanecia em ver os filmes, porém os debates após uma exibição não mais se provavam a contento para os frequentadores por sua limitação de tempo. Assim, após alguns meses de tentar novos formatos – do modelo tradicional de cineclube de vermos juntos os filmes a aulas expositivas e leituras conjuntas, como um grupo de estudos – chegamos à ideia semelhante a um clube do livro: os integrantes teriam acesso prévio ao filme (ou filmes) e textos selecionados e os encontros seriam para compartilhar seus entendimentos, sensações, dúvidas e aprendizagens advindas deste contato. Por certo, na partilha destas impressões, novos significados eram trazidos à tona e novas compreensões eram formadas, em comunidade. Permanecia a fundação de um cineclube, porém com um caráter remoto incluído – muito antes desta ser uma normalidade exigida em nossos tempos pandêmicos –, o que acabou por nos permitir uma continuidade quase natural das atividades durante o isolamento social posterior.

O Clube do Filme – já denominado assim tanto para diferenciar o Cineclube do Atalante em andamento na Cinemateca como para evitar a impressão imediata de que o filme em questão seria exibido na data do encontro – começa suas atividades no final de 2018, intensificando-as em 2019, voltado aos filmes e textos da Nouvelle Vague.

Assim, tal como em um cineclube, cuja estrutura é horizontalizada e não-hierárquica, a tomada de decisões e programação do Clube do Filme passava pelos seus frequentadores. Sentindo necessidade de mudar o recorte temático das atividades no final de 2019, foi escolhido abordar a filmografia de Portugal para as atividades de 2020.

2. O ciclo português: 2020-2021

Apesar das irmandades entre Brasil e Portugal, o cinema português ainda é pouco visto pelo público brasileiro em geral. São poucos títulos portugueses que chegam anualmente no circuito comercial, seja em salas de cinema, em distribuição doméstica (DVD e Blu-Ray) ou mesmo disponibilidade em serviços de streaming.

Escolha inusitada para pessoas de fora dos nossos encontros, a opção pelo cinema português foi fruto de um acúmulo de eventos de anos anteriores na cidade de Curitiba. Assim, quando os membros do Clube do Filme estavam reunidos no final de 2019 para decidir por uma nova filmografia para análises, o cinema português veio de forma muito orgânica, praticamente um resultado de iniciativas de anos de exibições e debates sobre o cinema português – como nas mostras “Ficção Viva Pedro Costa & Víctor Erice” (2017), “Perspectivas do Cinema Português” (2019) e exibições do próprio Cineclube do Atalante na Cinemateca de Curitiba. É necessário destacar que todos os eventos mencionados acima aconteceram fora de um âmbito acadêmico e sempre com debates após as sessões, por isto o caráter constante de partilha comunitária e sem hierarquias formais, em conversas sobre os filmes que sempre se provaram importantes para a melhor compreensão e assimilação deste cinema pelo público, em um trabalho de remediar distâncias culturais e provocar identificações e descobertas³.

O filme escolhido para abrir o ciclo português em fevereiro de 2020 foi *Casa de Lava* (1994, Pedro Costa) – a escolha por um trabalho do realizador veio em razão de ser um dos principais nomes da cinematografia mundial e popular entre os cinéfilos locais. Já a escolha por *Casa de Lava* vem por entendermos ali um filme-matriz para o qual Costa sempre retornou: temas, pessoas, o contato com os cabo-verdianos, a música local, as cartas, o uso de não-atores e muito mais.

3. Devido a uma limitação de espaço, não será possível nomear todos os textos utilizados em nossas atividades. Contudo, e também dentro do intuito de compartilhamento de conhecimento em nossas atividades, todos os textos indicados como materiais de apoio podem ser acessados no blog do Coletivo Atalante, <<https://coletivoatalante.blogspot.com/>>, e também através da pasta de arquivo do Clube do Filme, em constante atualização: <<https://abre.ai/clubedofilme-cicloportugues>>.

Poucos dias após a realização do primeiro Clube do Filme dedicado à filmografia portuguesa, no início de março de 2020, o inevitável: a pandemia de COVID-19 era considerada como disseminada no Brasil, com número de casos e de contágios em avanço. De forma imediata e em comum acordo entre organizadores e frequentadores, as atividades do Clube do Filme e do Cineclubes do Atalante foram suspensas sem data para retorno, ainda que então se esperasse que em um intervalo de três meses estaríamos de volta. Muitas atividades foram suspensas enquanto as pessoas buscavam mais informações e as esferas de governos federal, estadual e municipal começavam disputas ideológicas e eleitoreiras em detrimento da saúde pública. Era então uma hipótese muito distante que a situação se agravaria com tanta intensidade no Brasil e por tão longo período.

Passados dois meses e observando que uma solução ainda estaria distante, propus retomar o Clube do Filme do Atalante, de forma virtual e remota – o que foi prontamente aceito pelos participantes. No centro desta decisão estavam as vontades de retomar as atividades possíveis de maneira segura, de manter os laços que o distanciamento social esgarçava e de continuar a ver, pensar e debater o cinema que nos é tão caro. Como os encontros do Clube do Filme são essencialmente de conversas, não haveria grande prejuízo em uma atividade remota. Após pesquisa, optamos pelo encontro através da plataforma gratuita Jitsi.

A dinâmica até então não seria muito alterada, uma vez que envolvia o compartilhamento de um arquivo com o filme ou indicação de um link em que estava disponível – grande parte dos filmes selecionados estavam no YouTube, por exemplo – além dos arquivos com os textos. E, para além das redes sociais do Coletivo Atalante que ajudavam a promover os eventos, intensificou-se o uso de uma lista de e-mails dos frequentadores mais fiéis. Esta lista servia para a entrega direta dos arquivos com os filmes e textos (quando necessário) e como canal frequente de conversas e trocas de impressões e outras referências sobre os filmes para além dos encontros mensais. A medida em que a pandemia se agravava, mais frequentes e longas ficaram as mensagens trocadas entre os participantes, que também

passaram a fazer pesquisas de iniciativa própria sobre os filmes e realizadores e mesmo textos autorais para serem compartilhados com o público em geral – tornando a atividade cineclubista também produtora de conteúdo sobre cinema.

Para o primeiro encontro remoto do Clube do Filme, fomos para Manoel de Oliveira e o seu *Non, ou a vã glória de mandar* (1990). Guiados por um norte de pesquisa de tentar compreender que país é Portugal e como ele se vê na sétima arte – ou, melhor, como se desdobra – e como nós, brasileiros, nos relacionamos com seu passado, presente e cinema, o filme de Oliveira revelou-se uma escolha certa. A investigação ao mesmo tempo épica e intimista dos supostos fracassos da nação pelo seu mais consagrado realizador foi abraçada pelos participantes, muitos ainda reticentes em seus primeiros contatos com o cinema português.

Para o mês seguinte, julho, o filme escolhido foi *Trás-os-Montes* (1976), de Margarida Cordeiro e António Reis. As dificuldades técnicas da cópia disponível online não resultaram em um problema maior para os membros do Clube do Filme: o debate foi estimulante e enérgico e muitos foram depois assistir aos outros filmes dos realizadores. Por semanas, mais e mais textos sobre o filme, entre críticas de outros títulos da dupla e mesmo poesias de Reis, foram compartilhados entre os e-mails dos espectadores – em tese, pessoas muito distantes das encostas e campos de Trás-os-Montes, porém tornadas “vizinhas” desta terra graças ao filme de Cordeiro e Reis.

Em agosto, o filme do mês foi *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha – o filme-estopim do Novo Cinema Português não poderia ser esquecido. Em setembro, em um passo natural, fomos para Fernando Lopes e o seu *Belarmino* (1964). O diálogo destes dois realizadores – que incluiu a leitura de textos deles mesmos sobre a vida e o trabalho um do outro –, repletos de admirações e melancolias do passar do tempo, trouxe a nós novas dimensões para compreender o Novo Cinema Português.

Outubro foi a vez de encararmos o cinema de João César Monteiro. Contudo, optei por *Silvestre* (1981) e não os célebres filmes da série dedicada ao João

de Deus – aqui entra a discricionariedade imponderável do programador: *Silvestre* dialogava melhor com o nosso percurso. Foi possível perceber as admirações de Monteiro ao cinema de Reis e Cordeiro, bem como o quanto inspiraria realizadores como Rita Azevedo Gomes. Em nossas conversas que se estenderam para além da data do Clube do Filme, descobrimos uma irmandade inesperada: o romance guerreiro *A donzela que foi à guerra* – uma das inspirações para *Silvestre* – era popular no cancionário oral do nordeste brasileiro, a tal ponto que Ariano Suassuna o declamava em palestras e aulas – e é possível tecer semelhanças entre a donzela guerreira conhecida apenas por seu capitão e a personagem Diadorim de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa.

Em novembro, abordamos *O Movimento das Coisas* (1985) de Manuela Serra, em uma das nossas maiores descobertas, comparável apenas com *Trás-os-Montes* na profusão de trocas por mensagens semanas depois.

Na retomada em 2021 das atividades, ainda em formato virtual, remoto e síncrono, abrimos o ano em fevereiro com *Os Mutantes* (1998, Teresa Villaverde). As leituras indicadas incluíram ainda um artigo de Ana Barroso – o primeiro texto originário da academia incluído nas nossas leituras, o qual foi lido com entusiasmo pelos participantes, provando não apenas uma aproximação possível com a academia, mas uma vontade por pensar e discutir o cinema em profundidade em nossos encontros.

Em março: dois títulos de Manuel Mozos, *Xavier* (1991-2003) e *Ruínas* (2009). Como *Ruínas* tem aproximadamente uma hora de duração, acreditei que seria uma boa oportunidade para programar *Xavier*, filme ainda muito menos conhecido do que deveria – e que, com seus jovens errantes, conseguiria uma ligação interessante tanto com o mês anterior como com *Os Verdes Anos*. Já não era sem tempo que havia o desejo de exhibir os trabalhos daquele que é um dos maiores e mais inquietos realizadores portugueses em atividade e a indicação de dois de seus trabalhos, uma ficção e um documentário, permitiu pensar seu cinema como um todo contínuo. Novamente, a má (e única) cópia disponível online trouxe dificuldades para a apreciação

total do filme e inclusive reacendeu um debate sobre a preservação da memória fílmica em Portugal e no Brasil.

Ainda contagiado por certo espírito juvenil que se mostra na narrativa e no caráter de primeira realização, o filme seguinte foi *Uma Rapariga no verão* (1986), de Vítor Gonçalves – muito da vontade de ver em grupo este título veio da sua folha da sessão por João Bénard da Costa. Novamente um filme que, segundo registros, foi pouco visto pelo público em seu lançamento e nos oferece muitos mistérios: sobre os motivos de sua pouca difusão no próprio país, sobre seu retrato de uma juventude ainda saída há pouco de uma ditadura e sobre os rumos de Portugal e seu cinema nos próximos anos.

Em maio, *Mistérios de Lisboa* (2010) de Raúl Ruiz, o primeiro filme português realizado por um estrangeiro em nosso percurso. Cabe aqui minha defesa pela escolha por Ruiz: seu trabalho em Portugal está entre os momentos mais inspirados de sua filmografia, bem como sua proximidade com figuras-chaves do cinema português, legitimou-nos a olhar com atenção sua produção.

No mês seguinte, junho, *A Portuguesa* (2018) de Rita Azevedo Gomes – obra que possui inclusive algumas locações em comum com *Mistérios de Lisboa*. Praticamente um ponto de chegada, o filme nos remeteu a realizadores anteriores como Oliveira, Monteiro e colegas de geração como Gonçalves, Mozos e Costa.

Encerramos nosso ciclo com *Wolfram, a saliva do lobo* (2010), de Joana Torgal e Rodolfo Pimenta. O filme independente, um poema telúrico saído das entranhas das minas da Panasqueira, apontou-nos novas possibilidades para o cinema em Portugal e além.

Cumpramos destacar que sempre que possível foi realizado contato com os realizadores ou produtores dos filmes abordados, no que sempre foram muito favoráveis aos nossos trabalhos – sempre realizados de maneira voluntária e de ingresso gratuito. As descobertas proporcionadas pelos filmes, textos e, principalmente, conversas, foram instrumentais para a construção

coletiva de um entendimento do cinema português e como nos relacionamos com ele, em uma progressão de intimidade com estes filmes, seus lugares e suas pessoas.

3. A experiência compartilhada

Ao final do ciclo, em 2021, perguntei a alguns dos frequentadores como foi a experiência pela filmografia portuguesa, quais relações estabelece com a cinematografia brasileira e como avalia a manutenção das atividades em formato remoto durante a pandemia. Reproduzo algumas de suas respostas a seguir, comentando quando necessário. Primeiramente, sobre o grau de conhecimento com o cinema português anteriormente e hoje:

Um absoluto desconhecido – o cinema português. A cultura portuguesa já era conhecida, por raízes familiares; e o país, por diversas visitas e permanências. Mas a Lisboa de Pedro Costa foi uma surpresa chocante.
Vera Lúcia, 72 anos, médica

Eu tinha conhecimento de alguns nomes do cinema português (Manoel de Oliveira, Pedro Costa, Miguel Gomes), mas os encontros do Clube foram muito além. Quanto à cultura e a visão sobre Portugal, foi bastante curioso ver a relação construída pelos realizadores com os lugares filmados – de Lisboa a Trás-os-Montes. Penso nisso porque algo a que me apeguei em vários filmes foi uma tentativa de compreender o “interior” de Portugal, tanto quando filmado mais “diretamente” (como no próprio *Trás-os-Montes*), ou quando isso se constrói pela oposição de alguns personagens com os centros urbanos (como em *Os Verdes Anos*), de onde me pareceu ser possível entender algo do que é Portugal-visto-por-portugueses.

Frederico Romaniszen, 27 anos, servidor da Justiça Federal do Paraná

Com certeza o itinerário percorrido ampliou meu conhecimento sobre a produção e o modo de viver, pensar e representar o mundo dos portugueses. Na tela com Manoel de Oliveira à Rita Azevedo Gomes compreendi

um pouco melhor hábitos e costumes vigentes no país, na singularidade da cultura, história e construção identitária: por meio de um profícuo diálogo filme por filme, encontramos características comuns do humano e de aspectos particulares do ser português.

Katia T. P. da Silva, 61 anos, socióloga e funcionária pública retirada

Antes de participar dos encontros do Clube do Filme ao longo de 2020 e 2021 eu não conhecia a filmografia do cinema português. Tenho a impressão que ao longo dessa trajetória de encontros do Clube do Filme para discutir os filmes de diretores portugueses (ou realizados em Portugal) foi possível começar a compreender uma possível história do cinema português, conhecer alguns de seus atores e atrizes, as questões envolvidas no financiamento e possibilidades de se fazer filmes em Portugal, o trabalho de crítica cinematográfica produzida em Portugal, entre tantas outras questões que fizeram parte das nossas conversas. A minha visão sobre o país mudou pois percebo que por meio dos filmes consegui conhecer algumas de suas cidades, histórias, literatura, costumes, modos de viver e, principalmente, o que esses realizadores acharam importante de ser filmado e eternizado em suas películas.

Isadora Mattioli, 27 anos, professora universitária

O Clube do Filme foi minha primeira inserção no cinema português. Antes de ver *Casa de Lava*, não havia visto nenhum filme português, e sabia muito pouco de sua cultura além da literatura que nos é exposta durante o Ensino Médio. Ao fim de um ano de reuniões estou encantado com o país, sua cultura e seu cinema. Portugal em muitos aspectos parece ser um lugar fora do tempo, onde o medieval e o hodierno, o campo e a cidade podem ser encontrados no mesmo espaço, em uma espécie de bucolismo que permeia tanto a terra quanto seus habitantes. Ao mesmo tempo, o cinema português apresenta questões profundas social e emocionalmente, que só se tornam visíveis por meio do olhar à uma Portugal pouco vista.

Felipe Melink Maestri, 20 anos, estudante

Cumpre destacar, primeiramente, a pluralidade de idades e profissões dos frequentadores: um cineclubista enquanto espaço aberto, acolhedor e democrático para seu ingresso e exercício ali do livre pensamento. Também chama a atenção o desconhecimento inicial da filmografia portuguesa e a desenvoltura com a qual, depois de cerca de uma dúzia de encontros mensais, os participantes tecem com autonomia comentários repletos de sentimentos e interconexões pelo cinema português. Há hoje uma relação de intimidade com um cinema e um país até recentemente estranho a si, sem quaisquer traços de um conhecimento construído de forma embrutecedora, mas advinda da experiência (Vasconcelos, 2018, p. 79). Aproveitei para perguntar se enxergam relações possíveis entre o cinema português e o brasileiro:

Acho sim. Não exatamente na narrativa ou enredo das histórias, mas eu senti que parte da estética é muito similar e isso reflete na mise-en-scène dos filmes. Também me parece que as dificuldades de produção são muito parecidas.

Tamara Fernanda Carneiro Evangelista, 30 anos, museóloga

Se considerarmos que Portugal se constituiu em um país “periférico” na economia europeia e Brasil na economia mundial, percebi em alguns filmes temas relacionados a essa condição. Em *Mutantes* e *Xavier*, por exemplo, onde a juventude à deriva produzida por sociedades de “mal-estar social” é excluída. Em filmes brasileiros esse tema também está presente retratando, principalmente, a juventude favelada como por exemplo os filmes *Pixote* e *Cidade de Deus*. Não quero ser simplista e atribuir esse abandono somente a questões econômicas. Mesmo em economias fortes nem todos usufruem igualmente dessa condição. A desigualdade social oriunda da concentração de dinheiro, falta de oportunidades de trabalho, falta de programas públicos de educação e cultura está presente em diferenciadas organizações sociais restringindo o acesso a toda a população. Outra questão que poderia ser apontada como similar em relação aos dois países, e a questão da dificuldade que os produtores e diretores de cinema encontram para o financiamento.

Thaís Kornin, 64 anos, pesquisadora de temas urbanos e metropolitanos

O paralelo que constantemente me veio à mente é, na verdade, uma oposição. Me chamou atenção em praticamente todos os filmes sobre os quais conversamos no Clube o apreço pela riqueza formal das imagens como uma necessidade para o cinema, que não cai nem em uma fetichização de uma imagem bonita por si só, mas que não as deixa de lado em prol da narrativa ou de alguma tese política. Esse apreço parece estar fora de moda no cinema brasileiro (ou, pelo menos, nos filmes brasileiros que tenho visto). Um dos primeiros filmes selecionados para essa temporada do Clube foi *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro – um filme sobre o qual ainda não consegui parar de pensar. A capacidade do filme de fugir da fetichização e de um olhar exploratório sobre a realidade dos retratados, e do impacto de humanização daquele lugar que os realizadores conseguiram transmitir é fascinante.

Frederico

Ao longo das discussões sobre os filmes, fui percebendo que muitos dos realizadores tiveram dificuldades de apoio financeiro e institucional para realizarem os seus projetos, situação que infelizmente também vivemos no Brasil. Ao mesmo tempo, consigo perceber que há um interesse nos dois cinemas em contar as histórias dos vencidos, não apenas as dos heróis. Observo que tanto na cinematografia brasileira quanto na portuguesa os diretores e diretoras fazem um exercício de resgatar histórias que ainda não foram muito bem contadas pelas “narrativas oficiais” e, por isso, se debruçam sobre essas imagens.

Isadora

Ao avistar o modo de produção dos filmes, em Portugal como no Brasil, constata-se as mesmas dificuldades de financiamento, distribuição e recepção do público. Identifica-se a intercalação de períodos curtos de otimismo com períodos maiores de pessimismo, quanto a viabilidade da produção local. Aqui como alhures, a criação de diversos marcos legais, implantação de arranjos institucionais, no âmbito estatal e privado ou híbrido, com o intuito de garantir recursos produção cinematográfica:

mecanismos de financiamento frequentemente objetos de críticas e protestos dos produtores e cineastas, quanto a sua eficácia. (...) A produção cinematográfica lusitana desenvolveu um estilo autêntico com filmes que chamam a atenção da crítica e do espectador, pela inventividade, potência narrativa e experimentação. Enquanto em nosso território prevalece um cinema caracterizado por certo mimetismo estético da cinematografia europeia ou norte-americana. Outra característica do cinema feito aqui, nos tempos atuais, grande parte dos filmes se aproxima de uma linguagem visual e narrativa utilizada nos produtos culturais televisivos ou peças publicitárias.

Kátia

Como dentro das nossas intenções ao olhar para o cinema português estava manter a consciência de onde estamos, nota-se uma reflexão sobre os contrastes e aproximações entre os dois países, social e culturalmente, advinda do embate com os filmes escolhidos. As dificuldades do fazer cinematográfico e sua manutenção também foram objeto de sensibilização dos participantes, reflexo não apenas dos debates, mas também do contato com as cópias disponíveis, muito vezes deterioradas pelo tempo, sem restauro, com áudio e imagens danificadas. Percebe-se um espírito crítico questionador da nossa sociedade (Thaís, Frederico e Isadora) e inclusive sua produção cultural (Tamara, Frederico e Kátia), em um trabalho de apropriação e ressignificação dos filmes (Alves, 2010, pp. 13-14; Iparraguirre, 2004, p. 222).

Finalmente, sobre o andamento das atividades do Clube do Filme durante a pandemia do COVID-19:

Minha interação com as pessoas é profundamente veiculada pela palavra – falada e escrita – que fica integralmente preservada no encontro virtual. Não achei cansativo – adorei não ter que sair de casa – foi muito prazeroso.

Vera Lúcia

Estamos há quase dois anos sem entrar numa sala de cinema, espaço que nos possibilita um compartilhamento coletivo da experiência de ver um filme, e que o Clube do Filme resgata de alguma maneira para os seus participantes. Formamos uma rede bastante afetiva nesse grupo e os debates seguem ressoando em nós ao longo dos dias (e continuamos trocando e-mails e mensagens sobre os filmes entre um encontro e outro, que acontecem sempre uma vez por mês).

Isadora

A manutenção das atividades para mim foi um fator de conforto durante a pandemia.

Thaís

Acho as reuniões presenciais muito boas pois a discussão flui de uma maneira muito boa, porém à falta delas, penso que o meio virtual funcionou de forma satisfatória e as discussões foram muito proveitosas. O ambiente de discussão em si também era muito saudável, e sinto que todos os presentes tinham espaço para falar, e suas opiniões e comentários eram ouvidos e enriqueciam a discussão.

Felipe

A continuidade do Clube do Filme, em formato virtual, nestes tempos sombrios, foi um raio de luz em dias mais nublados. Desta forma, penso que contribuiu para a manutenção de um pouco de sanidade mental. Nas quartas feiras de clube [eu] era transportada para outro lugar e a realidade pandêmica era suspensa por um par de horas. Estou certa de que intercâmbio de ideias e visões de mundo com base na filmografia portuguesa representou um avanço na minha percepção de mundo e do cinema. Registro no formato virtual, senti um pouco de falta do debate com base nas cenas os filmes, que revíamos juntos nos encontros presenciais. No entanto, avalio que esta lacuna foi, em parte, suprida com a intensificação do debate. A participação e compromisso de todos deve ser ressaltada, como um dos aspectos positivos e de bom funcionamento dos nossos encontros.

Kátia

A minha condição de participante do Clube do Filme é um pouco peculiar. Ao contrário dos demais, eu não sou de Curitiba, e, portanto, a realização das atividades de forma virtual foi justamente aquilo que me permitiu conhecer e frequentar os encontros. E, assim, foi uma oportunidade muito preciosa que surgiu nessas condições e que continua a ser um ponto alto das semanas em que é realizado.

Frederico

Em um momento de grave crise sanitária e institucional no país, a manutenção de um espaço para o questionamento e debate da arte mostrou-se valiosa para os seus frequentadores. Se durante a necessidade de distanciamento social a prática cineclubista precisou reinventar-se de modo online, afastadas das salas de cinema ou espaços alternativos de exibição, provou-se com isto que ela não necessita exercer em ou originar-se de um espaço, mas de uma comunidade (Cunha, 2017). E, ao mesmo tempo, o Clube do Filme transformou-se em uma rede de acolhimento às pessoas durante os meses de notícias dramáticas para além do cinema, trazendo prazer, conforto e o sentimento de realização e pertencimento aos frequentadores. Tudo isto, ainda aprendendo juntos sobre uma filmografia até ali desconhecida.

Considerações finais

Repensar e explorar a história do cinema português para o público brasileiro tornou-se um processo mais produtivo ao ser realizado em conjunto, coletivamente. Através da cinefilia e do cineclubismo, foi possível construir uma comunidade crítica e questionadora que adotou para si a apreciação do cinema português, até ali estranho às suas experiências. Apesar da distância com a cultura portuguesa, da quase completa falta de acesso a boas cópias dos filmes ou do pouco conhecimento de bases teóricas tradicionais para a abordagem deste cinema, os participantes teceram novas relações com a filmografia e novas histórias possíveis, buscaram novos significados a partir de suas vivências, aprenderam sobre diferentes aspectos da cultura e história portuguesas para além do cinema e criaram

um grupo de apoio e resistência durante a pandemia do Coronavírus. Tudo graças às trocas e diálogos constantes, promovendo novos encontros e descobertas. Observa-se na prática que as pessoas saem de uma atividade cineclubista transformadas.

Referências

- Alves, G. (2010). “O Cinema Como Experiência Crítica - Tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI”. In *Cineclube, Cinema e Educação*, ed. Giovanni Alves & Felipe Macedo, pp. 7-25. Londrina: Práxis.
- Cunha, P. & Penafria, M. (2017). “A crítica dos cineclubes em Portugal: o caso do boletim do Cineclube de Guimarães (1959-60)”. In *Crítica do Cinema: reflexões sobre um discurso*, ed. Paulo Cunha & Manuela Penafria, pp. 103-122. Covilhã: Editora LabCom.IFP.
- Cunha, P. (2017). “Masterclass de Cineclubismo”. Palestra, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 15 de dezembro de 2017. <https://www.facebook.com/ubicinema/videos/10155726720435211>. [Consultado em 13-07-21].
- Iparraguirre, M. (2014). “El cineclubismo como una forma de pedagogia”. *TOMA UNO*, n.3 (octubre). pp. 221-32. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9305>.
- Leites, B.; Baggio, E.; Carvalho, M. (2020). “Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria”. *Intexto*, jan., pp. 6-21. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>.
- Penafria, M.; Baggio, E.; Graça, A.; Araujo, D. (2017). “Observações sobre a ‘Teoria dos Cineastas’ – Nota Dos Editores”. In *Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas Vol.3*, pp. 29-38. Covilhã: UBI.
- Vasconcelos, B. A. (2018). “Uma delicadeza intrínseca que permeava o ambiente”: experiência e emancipação na recepção de Rocco e seus irmãos, de Luchino Visconti. *Revista Científica da FAP*, v.18 n.1, pp. 65-88. <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2308>.

VINTE ANOS DA ANCINE: DESAFIOS PARA O DESENVOLVIMENTO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Marcelo Ikeda¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as características das políticas públicas visando ao desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro promovidas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), que completou seu aniversário de 20 anos de atividade em setembro de 2021. Após analisar os percalços de sua implementação e os limites da lei de criação do órgão (a Medida Provisória 2.228-1/2001), o artigo se concentra na gestão de Manoel Rangel à frente do órgão, e na importância da aprovação de três leis que ampliaram o escopo de atuação da agência (Leis 11.437/2006, 12.485/2011 e 12.599/2012). A seguir, analisa-se a reversão do então equilíbrio sistêmico até então alcançado, com a retomada da ênfase industrialista, os conflitos com o Tribunal de Contas da União e as ameaças das políticas liberal e conservadora com o governo Bolsonaro.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Políticas Públicas Culturais; Ancine.

Introdução: a criação da Ancine e seus primeiros anos de implantação

O objetivo deste artigo é analisar as características das políticas públicas visando ao desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro promovidas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), que completou seu aniversário de 20 anos de atividade em setembro de 2021.

1. Professor Adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil.

Criada pela Medida Provisória nº 2.228-1/2001, trata-se da principal instituição a nível federal responsável pelo audiovisual brasileiro, por meio de uma atuação abrangente, que engloba toda a cadeia produtiva e os segmentos de mercado, com ações em torno das atividades de regulação, fomento e fiscalização (Ikeda, 2012).

Alguns breves dados nos indicam como o cinema brasileiro se transformou nas últimas duas décadas. Em 2001, o Brasil possuía 1.620 salas de cinema, com o lançamento de 30 filmes brasileiros, com uma participação de mercado de 9%. Em 2019, último ano antes da pandemia, foram lançados 153 longas-metragens brasileiros, o que correspondeu a 13,7% de um mercado que totalizava 3.496 salas de exibição (Ancine, 2022). Dessa forma, o mercado audiovisual brasileiro não só cresceu, mas se diversificou nesse período, e parte considerável dessas transformações devem-se à atuação da Ancine.

A Agência Nacional do Cinema (Ancine) foi criada em setembro de 2001 como uma agência reguladora. Inspirada no modelo de regulação norteamericano, as agências reguladoras foram mais tipicamente utilizadas no país em setores administrados pelo poder público que sofreram o processo de privatização a partir de meados dos anos 1990, como os casos da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) e da Agência Nacional de Energia Elétrica (Aneel). Trata-se de setores industriais de utilidade pública (SIUP), cuja gestão foi transferida para o setor privado, mas que sofrem a atuação do Estado no sentido de prover os serviços para atender à sua finalidade pública de bens essenciais à população (Aragão, 2013).

Nesses casos, as agências reguladoras desenvolvem políticas de Estado, e não de governo, ao prover um equilíbrio sistêmico entre o setor privado e o governo, visando o interesse do consumidor-cidadão, ou seja, o interesse público. Para tanto, é fundamental que as agências reguladoras tenham mecanismos de autonomia em relação tanto ao governo quanto ao mercado, para que não sejam “capturadas” por esses respectivos entes, e desviem de sua atuação na busca do interesse público. Segundo Barroso (2002), entre os elementos de autonomia das agências, destaca-se a autonomia

administrativa (as decisões são tomadas por uma Diretoria-Colegiada, com mandatos fixos, ou seja, cujos dirigentes não podem ser livremente exonerados pelo Chefe do Poder Executivo) e a autonomia financeira (o órgão deve ter uma fonte de receitas própria, advinda de uma contribuição cujo fato gerador é a própria atividade econômica do setor regulado, de modo que a agência não dependa exclusivamente do orçamento do governo).

Adaptada ao contexto do cinema brasileiro dos anos 2000, o órgão gestor cinematográfico foi criado como uma agência reguladora, tendo como base uma visão fortemente industrialista do cinema brasileiro. É preciso considerar para tanto os antecedentes de sua criação, uma vez que, no início dos anos 1990, o cinema brasileiro, em decorrência dos atos do governo neoliberal de Fernando Collor de Mello (1990-1992), definhava, com uma participação de mercado inferior a 1%, com avassalador domínio dos filmes em escala global distribuídos pelas *majors* (Marson, 2009).

O primeiro Diretor-Presidente da Ancine foi o cineasta Gustavo Dahl, com uma longa tradição no campo da política pública audiovisual brasileira, tendo sua origem como parte do grupo de cineastas do Cinema Novo e já exercendo cargos em órgãos anteriores como a Embrafilme e o Concine. A lei de criação da Ancine (a Medida Provisória nº 2.228-1/01) apresenta objetivos bastante ambiciosos, como a ampla ocupação do produto brasileiro em todos os elos da cadeia produtiva e nos diversos segmentos de mercado, em torno da busca pela autossustentabilidade. Ou seja, o objetivo último da agência é que o mercado audiovisual brasileiro se desenvolva a tal ponto que, a médio ou longo prazo, não sejam mais necessários recursos públicos para a realização das obras, que seriam financiadas pelos próprios agentes de mercado.

No entanto, a lei de criação não conferia instrumentos à Ancine para que ela pudesse atender à sua ambiciosa missão de autossustentabilidade. Ou seja, não havia correspondência entre os meios disponíveis para a agência atingir os fins estipulados pela Lei, criando um grande hiato ou impasse de atuação para a agência. Desse modo, a Ancine sob a gestão de Gustavo

Dahl se concentrou em administrar o modelo de financiamento público ao cinema brasileiro então vigente – as leis de incentivo fiscais – com pequenos aperfeiçoamentos. Tornava-se, portanto, uma agência regulamentadora e não propriamente reguladora (Ikeda, 2021).

Havia, ainda, uma dificuldade adicional: a agência iniciou suas atividades em 2002, no ano seguinte à sua criação, e tratava-se do último ano do mandato do então Presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Mas já no ano seguinte, a partir da posse do governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), houve uma proposta de reavaliação do papel das agências reguladoras, e também da Ancine. O governo Lula apresentava uma tendência em que o viés industrialista (ocupação de mercado e geração de emprego e renda) para as políticas para o cinema brasileiro perdia importância relativa para assumir contornos mais voltados aos aspectos socioculturais, incorporando critérios de diversidade, regionalização e inovação de linguagem. A atuação do Ministério da Cultura (MinC) foi fortalecida, com a gestão do Ministro Gilberto Gil, e os conflitos entre a Ancine e o MinC se acirraram (Ikeda, 2015).

Nesse sentido, a principal proposta do primeiro governo Lula foi a ampliação da atuação da Ancine, transformando-a numa nova agência reguladora, a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav). O projeto previa a ampliação do escopo de atuação da agência, abrangendo também o setor de comunicações, por meio da televisão aberta. Com isso, o projeto gerou atritos tanto no campo industrialista do cinema brasileiro (produtores de filmes comerciais, distribuidores e exibidores) quanto na radiodifusão, que liderou uma campanha midiática para atacar o projeto, beneficiando-se de algumas de suas fragilidades técnicas, como, por exemplo, na proposta de ampla sobretaxação do setor (Fernandes, 2017). Como resultado das inúmeras tensões políticas que se sucederam, o projeto Ancinav acabou arquivado pelo governo, e só restou ao representante do MinC (Manoel Rangel) ocupar a Ancine por dentro, tornando-se Diretor-Presidente apenas após o fim do mandato de Dahl, em janeiro de 2007.

A gestão de Rangel

Rangel teve como desafio implementar a “Ancinav possível”, mediante todas as pressões dos campos de poder do cinema brasileiro. O Governo Lula recuou na proposição de uma reforma mais ampla nos setores da televisão e das telecomunicações. Como Rangel era um homem de confiança do governo, oriundo dos quadros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e tendo composto a equipe do Ministério da Cultura da gestão Gilberto Gil, havia uma proximidade política do governo que permitiu a proposição de novos marcos legais que, uma vez aprovados, ampliaram a atuação da Ancine (Ikeda, 2021). Assim, no período entre 2006² e 2012, houve a aprovação de três novas leis no Congresso Nacional que permitiram contornar alguns dos limites de atuação da Ancine conforme estipulados em sua lei de criação (a MP 2.228-1/2001).

A primeira lei (Lei 11.437/2006) atuou na esfera do fomento. Essa lei manteve o financiamento de obras audiovisuais brasileiras por meio do fomento indireto³, por meio das leis de incentivo baseada em renúncia fiscal, como os Arts. 1º e 3º da Lei do Audiovisual (Lei 8.685/1993), e outros mecanismos dispostos na MP 2.228-1/2001, como os Funcines e o Art. 39, X. Além disso, a Lei 11.437/2006 ampliou os recursos disponíveis para esse modelo, criando dois outros mecanismos de fomento (os Arts.1º-A e 3º-A da Lei do Audiovisual), além de estender e prolongar os benefícios dos Funcines.

Mas o principal impacto dessa lei foi a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que se tornou a principal fonte de investimentos do audiovisual brasileiro. O FSA reverteu a lógica de financiamento na produção audiovisual por se basear em “fomento direto”. Ou seja, em vez de

2. Apesar de Rangel só ter se tornado Diretor-Presidente da Ancine em janeiro de 2007, ele já ocupava um cargo de Diretor na Ancine desde 2005. Assim, sua transição foi feita de forma mais suave, de modo que Rangel teve direta atuação na aprovação da Lei 11.437/2006, ainda que Dahl estivesse na presidência.

3. Até a aprovação do Fundo Setorial do Audiovisual, a principal forma de financiamento aos filmes brasileiros ocorria por meio de leis de incentivo fiscal, em que incentivadores (em geral, empresas privadas ou até mesmo públicas, dos mais diversos setores econômicos) aportavam recursos em projetos previamente autorizados pelo órgão competente (MinC ou Ancine), e abatiam, parcial ou integralmente, os valores em suas respectivas declarações de imposto de renda, segundo limites de dedução legais. Para mais detalhes sobre o funcionamento das leis de incentivo e suas deduções fiscais, ver Ikeda (2012).

simplesmente autorizar a captação de recursos, cujos aportes de recursos ocorriam por empresas privadas ou públicas, mediante abatimento no imposto de renda atual, como nas leis de incentivo, com a aprovação do FSA, a Ancine aportava diretamente recursos nos projetos, engendrando metodologias de seleção própria para a análise de mérito dos projetos inscritos em seus editais públicos.

Além disso, o FSA se baseia prioritariamente em “investimentos retornáveis”, ou seja, o Fundo possuía uma participação nas receitas líquidas do produtor, de modo que parte das receitas de exploração de obras possam realimentar financeiramente o fundo.

Além da participação na receita a partir de seus investimentos, a principal fonte de recursos do fundo é a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), um tributo pago pelos agentes do próprio setor audiovisual, conforme a exploração econômica de obras audiovisuais, publicitárias e não publicitárias, ao longo dos diversos segmentos de mercado. Dessa forma, o FSA é alimentado não por recursos diretos do Tesouro Nacional, mas por uma contribuição específica cujo fato gerador é a própria atividade econômica do setor regulado, provendo um mecanismo de retroalimentação.

A partir do FSA, o Estado brasileiro retomou a condução direta de investimentos na política audiovisual. As leis de incentivo fiscal eram basicamente uma “política de empresa”, uma vez que os investidores, empresas do setor público e privado, é que detinham a decisão de escolha de que projetos deveriam investir. O somatório desses investimentos, que seguiam a lógica privada de patrocínio ou investimento de suas respectivas empresas, não necessariamente produziam bons resultados em termos das necessidades do audiovisual brasileiro como setor produtivo, deixando lacunas ou gargalos a descoberto. Já o FSA poderia abrir linhas de financiamento específicas para suprir determinadas carências, como, por exemplo, investimentos em distribuição, descentralização de recursos para outras regiões geográficas do país ou projetos para produtores ou cineastas estreantes, entre outros

tipos de projetos, de modo que os investimentos em audiovisual passaram a ser conduzidos segundo um planejamento estratégico que visava não apenas um conjunto de projetos individuais mas uma lógica sistêmica de desenvolvimento setorial, conforme metas e indicadores traçados pelo Estado.

A segunda lei aprovada (a Lei 12.485/2011) disciplinou o setor de TV por assinatura, independentemente da tecnologia adotada (DTH, MMDS ou Cabo), arbitrando conflitos entre os radiodifusores nacionais, já estabelecidos, e o desejo de ingresso no país dos grupos estrangeiros transnacionais de telecomunicações (Lima, 2015).

Um aspecto fundamental da lei foi o estabelecimento de obrigatoriedade de veiculação de conteúdo nacional e de produção independente nas grades e pacotes da TV por assinatura. A Lei prevê dois tipos de obrigatoriedade:

A primeira, conhecida como “cota de canal”, estipula que cada canal de espaço qualificado deve exibir pelo menos 3h30min por semana de conteúdo brasileiro em sua grade de programação no horário nobre (entre 18h e 22h, com a exceção dos canais infantis, entre 11h e 14h e entre 17h e 21h), sendo que metade (1h45min) deve ser produzido por empresa brasileira de produção independente (ou seja, sem vínculo com canais ou distribuidoras).

A legislação define como espaço qualificado basicamente documentários, filmes, séries ou programas de televisão de alto valor agregado, ou seja, considerando “conteúdos de estoque” e excluindo conteúdos de fluxo, tomando como base a clássica categorização proposta por Flichy (1980). Conteúdos de estoque são aqueles cujo potencial econômico não se exaurem primordialmente logo após a sua primeira veiculação na grade de programação da televisão, o que é o caso com conteúdos jornalísticos, eventos esportivos ou publicidade, entre outros. Ou seja, são considerados para o cômputo das cotas os conteúdos com maior nível de geração de emprego e renda, com potencial de receitas para as empresas produtoras mesmo após a exibição nos canais de programação, podendo ser futuramente negociados em outros territórios e segmentos de mercado.

O segundo tipo (as chamadas “cotas de pacote”) insere a obrigatoriedade de que canais cujo conteúdo majoritário é de programação brasileira de espaço qualificado (chamados de Canais Brasileiros de Espaço Qualificado – CBEQ) sejam incluídos nos pacotes comercializados pelas distribuidoras de TV por assinatura para o público. Ou seja, como os assinantes não compram canais avulsos de programação, mas em geral adquirem pacotes de programação (com canais previamente definidos) ofertados pelas empresas de TV por assinatura, a lei considerou importante que os canais brasileiros fossem incluídos nesses pacotes. Assim, para cada três canais de espaço qualificado (CEQ, isto é, cuja maior parte da programação no horário nobre é composta de conteúdo de espaço qualificado), deve ser incluído no pacote pelo menos um CBEQ. Essa lei teve como antecedente a formação do Canal Brasil, um canal exclusivo de veiculação de filmes brasileiros, mas que estava disponível apenas nos pacotes mais caros, devido a acordos de exclusividade entre empacotadores e programadores. A lei, portanto, tornava possível que canais com as características do Canal Brasil pudessem sobreviver, visto que precisariam ser carregados como parte de um maior número de pacotes ofertados aos assinantes. Um conjunto de obrigatoriedades complementares prevê que cada pacote contenha a presença de pelo menos 2 canais (oferecendo uma competição mínima entre o setor) chamados de “super brasileiros”, ou seja, cuja majoritariedade de toda a programação (mais de 12h diárias, isto é, não apenas no horário nobre) seja brasileiro, sendo que pelo menos metade de produção independente.

As cotas de canal e de pacote permitiram um inédito mercado para a produção audiovisual brasileira independente para os canais de televisão, provocando um grande impacto na produção brasileira (Morais, 2020). É preciso perceber que a televisão aberta brasileira é calcada na produção própria, com pouco diálogo com a produção independente. Já a televisão por assinatura é dominada ou por grupos estrangeiros (HBO, Discovery, Turner), cuja programação é montada fora do país, ou por um grupo nacional hegemônico (Globosat), que, por sua relação direta com a radiodifusão (TV Globo), replica o modelo de produção própria.

Para atender a essa grande demanda por programação inédita por parte dos canais, o FSA passou a contemplar a produção de obras seriadas e demais conteúdos para televisão. Para isso, houve uma notável transformação da CONDECINE, que, a partir da Lei 12.485/11, passou a abranger as empresas de telecomunicações como contribuintes do Fundo. Houve simplesmente um remanejamento de recursos: parte dos tributos que já eram pagos por essas empresas, por meio de rubricas como o Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel) e o Fundo de Universalização dos Serviços de Telecomunicações (Fust), foi reduzido na mesma proporção que a arrecadação da nova modalidade da CONDECINE, de modo que não houve sobretaxação dessas empresas. Com essa inteligente manobra contábil, a arrecadação da CONDECINE, até então por volta de R\$35 a 50 milhões por ano, saltou para um patamar entre R\$800 milhões a R\$1 bilhão por ano, aumentando em cerca de 20 vezes.

Esses recursos adicionais tornaram finalmente possível a criação de linhas de financiamento mais abrangentes para o FSA, envolvendo, a partir de então, toda a cadeia produtiva do audiovisual (desenvolvimento, produção, coprodução internacional, distribuição, exibição) e os diversos segmentos de mercado (não apenas cinema, mas também obras para televisão). Com isso, foram aprovadas linhas de financiamento mais inovadoras, como os laboratórios de desenvolvimento de projetos (os “núcleos criativos”), a complementação dos editais de entes federativos dos estados e municípios, prevendo uma abertura para a regionalização dos investimentos (os “arranjos regionais”), ou os editais temáticos para exibição de obras nos canais públicos de televisão, com recursos e chamadas disponibilizadas regionalmente (“editais das TVs públicas”) (Ikeda, 2021).

Por fim, a Lei 12.599/2012 direcionou medidas para a expansão do parque exibidor. O Programa Cinema Perto de Você (PCPV) prevê a construção ou reforma de salas de cinema, proposta por grupos exibidores nacionais, concedendo condições de financiamento diferenciadas conforme grupos de cidades, compostos segundo seu contingente populacional e o número de salas de cinema preexistentes na região. Dessa forma, o projeto privilegiava

cidades médias (entre 500 mil e 1 milhão de habitantes) que não contavam com salas de cinema, ou ainda, a construção de cinemas em bairros da periferia das grandes cidades⁴, oferecendo novas opções de lazer e entretenimento para a chamada “nova classe C”⁵. De outro lado, o Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine) previa a isenção de diversos tributos relativos à reforma de salas e aquisição de equipamentos importados sem similares nacionais, sendo importante estímulo para a aceleração do processo de digitalização do circuito exibidor brasileiro.

Com essas medidas, a Ancine, sob a gestão de Rangel, contribuiu para não apenas aumentar o volume de obras audiovisuais produzidas, mas para de fato diversificar a produção, permitindo a entrada e fortalecimento de agentes e empresas estreantes, fora do principal eixo econômico do país (Rio de Janeiro-São Paulo), com obras de vários sotaques e modos de produção, acenando para a diversidade cultural de um país continental como o Brasil.

Ou seja, apenas a partir de então, a Ancine acenou para uma possibilidade de distribuição mais equilibrada de recursos, visando não apenas os grupos hegemônicos já consolidados dentro do campo de privilégios do cinema brasileiro, mas prevendo que a política pública tenha parâmetros não primordialmente econômicos (a geração de emprego e renda) mas também aspectos sociais e culturais (diversidade, regionalização, novos entrantes, etc.)

A reversão do equilíbrio sistêmico

No entanto, o *impeachment* da Presidente Dilma Rousseff (2011-2016) e a posse do então vice-presidente Michel Temer (2016-2018) provocaram a reversão desse ciclo virtuoso. As disputas pelo poder se acentuaram com o

4. Para mais detalhes sobre os programas da Ancine voltados ao mercado exibidor, ver Ikeda (2021). É preciso observar que essa política de construção de novas salas adotou os padrões mercadológicos seguidos pelo circuito comercial exibidor. Carvalho (2015) apresenta um conjunto de ressalvas em relação aos pressupostos desse modelo.

5. Como consequência das políticas sociais do governo Lula, houve uma forte ascensão de trabalhadores das classes D e E para a classe C, formando o que ficou conhecida como a “nova classe C”. Essa classe, que vivia na periferia dos grandes centros, passou a gartar parte dos seus rendimentos com opções de lazer e entretenimento, o que não era possível nas inferiores classes de renda. A esse respeito, ver Lamounier e Souza (2010).

fim do mandato de Manoel Rangel, que permaneceu três gestões à frente da Ancine. Sua saída abriu espaço para uma intensa disputa para assumir o comando da agência. A então diretora Débora Ivanov, experiente produtora paulistana por seu trabalho anterior na Gullane Filmes, assumiu a presidência do órgão interinamente, apoiada pelo então Ministro da Cultura, João Batista de Andrade. No entanto, a substituição do Ministro, com a posse de Sérgio Sá Leitão, mudou esse quadro, com a indicação de Christian de Castro, produtor carioca, para o mais alto posto da Ancine.

A posse de Castro como Diretor-Presidente da Ancine com Leitão no comando do MinC retomou uma vertente industrialista para o audiovisual brasileiro. O ápice desse processo foi a criação de uma nova versão do FSA (chamada de FSA 2.0) em que os projetos passaram a ser escolhidos segundo a performance comercial das obras previamente lançadas pela empresa produtora e pela distribuidora. Não havia análise de mérito do projeto submetido, de modo que sequer era preciso submeter o roteiro da obra à apreciação da Ancine. Os critérios de seleção dos projetos eram meramente quantitativos, relacionados à performance dos projetos anteriores. Assim, a política pública tomou o caminho do mercado. Os agentes com melhor desempenho econômico prévio eram os principais beneficiados, enquanto projetos de maior risco e estreadores tinham maiores dificuldades de serem contemplados. Nesse modelo de tendência economicista e concentracionista, em vez de a política pública corrigir as assimetrias do mercado visando ao interesse público, ela simplesmente aprofundava essas distorções, utilizando como parâmetro de premiação os mesmos critérios do mercado (Ikeda, 2021).

Essas questões se agravaram ainda mais no governo Jair Bolsonaro (2019-2022), devido ao seu perfil simultaneamente conservador e liberal, acenando seja para o fechamento da Ancine seja para a implementação de filtros ideológicos na aprovação de projetos (condenando recursos públicos para projetos LGBTQIA+ e defendendo a aprovação de projetos sobre os “heróis nacionais”). O governo Bolsonaro travou uma verdadeira cruzada

contra a diversidade cultural, buscando inserir parâmetros ideológicos na aprovação dos projetos, sem qualquer relação com critérios técnicos intrínsecos ao bom funcionamento do setor (Ikeda, 2022).

Já no governo Bolsonaro, o Tribunal de Contas da União (TCU), órgão responsável pela fiscalização do uso de recursos públicos dos órgãos e entidades públicas do Governo Federal, emitiu um parecer condenando o processo de prestação de contas das obras financiadas pela Ancine. No entanto, em vez de promover um termo de ajuste de conduta, fazendo os necessários ajustes no modelo então em vigor, Castro simplesmente paralisou o processo de contratação e movimentação de recursos dos projetos audiovisuais administrados pela agência. De todo modo, o ato de Castro manifestava seu progressivo isolamento no interior da agência. Castro, bem como alguns de seus assessores diretos, já estava sendo investigado judicialmente, fato tornado público pela ação da Polícia Federal no escritório central da Ancine em dezembro de 2018. Em agosto de 2019, Castro foi afastado do cargo, atendendo a uma decisão judicial. Segundo a denúncia, Castro teria atuado por meios fraudulentos para obter vantagem pessoal, de modo a favorecer a sua indicação ao posto máximo da Ancine. Castro tentou defender-se judicialmente para retornar ao cargo. Mas, após outras duas denúncias do Ministério Público Federal (MPF), Castro renunciou ao cargo de diretor da Ancine em novembro de 2019 (Ikeda, 2022).

No lugar de Castro, o então diretor-substituto Alex Braga tornou-se Diretor-Presidente da Ancine. Braga, um Procurador Federal lotado na Ancine desde a criação do órgão, acabou prolongando o impasse causado pelo TCU. Ou seja, a Ancine utilizou como pretexto o parecer do TCU sobre a prestação de contas dos recursos administrados pela Ancine para simplesmente paralisar o financiamento aos filmes brasileiros. Em 2019 e 2020, praticamente não houve novos editais lançados pela Ancine para produção e distribuição de obras audiovisuais. Essa situação foi ainda mais agravada pela pandemia COVID-19, provocando uma grande crise no setor audiovisual.

A gestão de Braga à frente da Ancine assumiu uma instância ambígua: se, por um lado, Braga preservou o órgão, defendendo-o das ameaças seja de sua plena extinção, seja da implantação de filtros ideológicos explícitos na aprovação de projetos, o que transformaria a Ancine numa “financiadora de filmes evangélicos e de heróis nacionais”, por outro lado, surgiram vários indícios de uma gestão implicitamente aderente aos princípios do governo Bolsonaro. Mesmo com sua ampla formação jurídica, Braga não atuou para dirimir mais agilmente as pendências com o TCU mas pareceu prolongar indefinidamente o impasse, uma vez que não era de interesse do governo que a Ancine retomasse seu fluxo de financiamento e pudesse investir em projetos com valores críticos ao atual governo (Ikeda, 2022). Apesar de as agências reguladoras serem criadas com mecanismos de autonomia em relação ao governo, Braga, em fim de mandato e em posição de interinidade, acabou acenando positivamente para o governo, talvez ganhando tempo para proteger o órgão das ameaças mais diretas, ou talvez simplesmente buscando sua recondução ao cargo de presidente do órgão por mais uma gestão.

Considerações finais

A paralisação não atingiu apenas as atividades de fomento, mas também a esfera da regulação, dadas as tendências liberais do atual governo. Um dos mais fortes exemplos foi a não publicação do decreto de Cota de Tela a partir de 2019. A Cota de Tela é um tradicional mecanismo de salvaguarda à proteção nacional, existente no país desde o governo de Getúlio Vargas em 1932⁶, que, na sua versão atual, estipula a obrigatoriedade que as salas de cinema comerciais exibam longas-metragens brasileiros por um número mínimo de dias.

Sem Cota de Tela, *Vingadores-Ultimato* (2019), filme da franquia Marvel distribuído pela Disney em escala global, estreou em abril de 2019 em 2.950 salas no país, o que correspondia a 88% das 3.352 salas de cinema comerciais

6. Para mais detalhes sobre o surgimento e o histórico da lei de obrigatoriedade de conteúdo nacional nas salas de cinema brasileiras, ver Simis (2015).

então em funcionamento. O brasileiro *De pernas pro ar 3* (2019), mesmo com uma bilheteria bem acima da média das salas de cinema, teve que ser retirado de cartaz, inclusive com sessões canceladas, para o lançamento do *blockbuster* global, causando revolta na classe cinematográfica brasileira (O Globo, 2019). Sem regulação, os filmes lançados pelas distribuidoras transnacionais (as *majors*) ocuparam de forma avassaladora o mercado brasileiro, sem qualquer atuação da Ancine. É preciso perceber que não se trata de um caso isolado, mas repetido continuamente, com filmes como *Homem-Aranha* ou *Batman*, citando exemplos mais recentes do ano de 2022 (Cruz, 2022). As novas tecnologias da informação intensificaram a lógica de lançamentos simultâneos em escala global, de forma a otimizar os recursos de *marketing* na divulgação das obras, que atingem montantes quase equivalentes aos investimentos em produção (Wasko & McDonald, 2008). Nesse sentido, a regulação por parte dos Estados nacionais revela-se fundamental para refrear a ânsia imperialista das empresas transnacionais, oferecendo condições mínimas de competitividade e sobrevivência ao produto nacional em seu mercado interno (Iosifidis, 2011).

A situação se agrava pois não há qualquer regulação para o setor de vídeo sob demanda (VOD) e para as plataformas de *streaming*, causando uma assimetria regulatória em relação ao setor de TV por assinatura, regulado pela já citada Lei 12.485/11. Plataformas como o Netflix, que já faturam mais do que a Band, terceira maior emissora de TV aberta, não possuem requisitos regulatórios como cotas de conteúdo brasileiro e investimento mínimo em produção independente brasileira, e inclusive pagam menos impostos que as programadoras e distribuidoras de TV por assinatura.

A participação de mercado do cinema brasileiro em 2021, após a reabertura dos cinemas com o abrandamento das medidas sanitárias em decorrência da COVID-19, foi de míseros 1,3% (Ancine, 2022). Se a Ancine não foi extinta nem se transformou numa produtora de filmes evangélicos, ela acabou entrando em uma espécie de regime inercial.

De todo modo, não seria mais possível manter indefinidamente a paralisação das atividades da agência, acumulando-se insistentes denúncias do Ministério Público Federal (MPF). Assim, o presidente Bolsonaro acabou por efetivar a recondução de Alex Braga para a presidência da Ancine por mais cinco anos a partir de 2021, após a devida sabatina e aprovação no Senado Federal. Além de Braga, também assumiram como diretores da Ancine dois servidores de carreira do próprio órgão: Vinícius Clay e Tiago Mafra, que antes eram apenas diretores-substitutos.

Com a posse dos novos diretores em condição não mais temporária ou interina, a partir do final de 2021, Braga apontou, enfim, para o destravamento da Ancine, voltando a operacionalizar o FSA. As primeiras linhas de ação começaram a ser lançadas já no final de 2021, ampliadas em 2022, envolvendo produção cinematográfica, com categoria de novos realizadores (estreantes) e de séries de televisão. No entanto, permanecem em aberto e com certa desconfiança por parte do setor em relação aos critérios de aprovação dos projetos e de formação da comissão de seleção.

Deve-se ressaltar que os três diretores foram empossados para mandatos fixos de cinco anos e que, segundo a lei das agências reguladoras, não podem ser livremente exonerados pelo Presidente da República. No entanto, com a posse do ex-Presidente Lula em 2023, a tendência nos próximos anos é a de fortalecimento do papel da Ancine, uma vez que foi durante a sua gestão, em especial em seu segundo mandato, quando a agência atingiu seu período áureo, sob a gestão de Manoel Rangel.

Referências

- Aragão, A. S. (2013). *Agências Reguladoras e a evolução do Direito Administrativo Econômico*. Rio de Janeiro: Forense.
- Barroso, L. R. (2002). “Agências Reguladoras: constituição, transformações do Estado e legitimidade democrática”. *Revista de Direito Administrativo*, v. 229, pp. 285-312.

- Camargos, C. G. S. (2011). *Produção audiovisual independente e televisão: a luta pelo espaço de exibição*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade de Brasília.
- Carvalho, M. T. (2015). *Políticas culturais de acesso ao cinema no Brasil: os desafios do programa Cinema Perto de Você*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade de Brasília.
- Cruz, F. B. (2021). “Homem-Aranha bate recorde de bilheteria nos cinemas brasileiros”. *Veja* (online), 20 dez. www.veja.abril.com.br/cultura/homem-aranha-bate-recorde-de-bilheteria-nos-cinemas-brasileiros/
- Fernandes, M. R. (2017). *Políticas públicas para o audiovisual: o caso Ancinav*. São Paulo: Alameda.
- Flichy, P. (1980). *Les industries de l’imaginaire: pour une analyse économique des médias*. Fontaine: Presses Universitaires de Grenoble, Institut National de l’Audiovisuel.
- Ikeda, M. (2012). *Lei da Ancine comentada: Medida Provisória nº 2.228-1/01*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus.
- Ikeda, M. (2021). *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Sulina, 2021.
- Ikeda, M. (2022). “As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro”. *Eptic*, vol. 24, n. 1, jan-abr., pp. 22-41.
- Iosifidis, P. (2011). *Global media and communication policy: An International Perspective*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Lamounier, B. & Souza, A. (2010). *A classe média brasileira: ambições, valores e projetos de sociedade*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Lima, H. S. (2015). *A Lei da TV paga: impactos no mercado audiovisual*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo.
- Marson, M. I. (2009). *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras.

- Morais, K. (2020). *Audiovisual independente: política de fomento e organização das produtoras no Brasil*. Salvador: EdUneb.
- Observatório do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema, 2022, www.oca.ancine.gov.br.
- O Globo. (2019). “Como ‘De pernas pro ar 3’ vs ‘Vingadores’ ilustra a disputa pelas salas de cinema no Brasil”. *O Globo*, 07 mai., www.oglobo.globo.com/cultura/filmes/como-de-pernas-pro-ar-3-vs-vingadores-ilustra-disputa-pelas-salas-de-cinema-no-brasil-23647373.
- Simis, A. (2015). *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: EdUnesp.
- Wasko, J. & McDonald, Paul (orgs.) (2008). *The contemporary Hollywood film industry*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell.

A DIVERSIDADE CULTURAL NAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA NO BRASIL

Cláudio Bezerra¹

Resumo: A noção de diversidade cultural envolve um conjunto de questões relacionadas ao respeito, a proteção e a promoção das diferenças na sociedade. Para a Unesco, a diversidade cultural é um direito humano e um patrimônio comum da humanidade, fundamental para a cooperação e a solidariedade entre os povos. Como signatário das Convenções da Unesco, o Brasil assumiu a promoção da diversidade cultural como um dos princípios de seu Plano Nacional de Cultura (Lei Nº 12.343/2010). No âmbito cinematográfico, uma série de iniciativas foram implementadas por meio de editais e chamadas públicas direcionadas aos povos negros, indígenas, às mulheres e à comunidade LGBTQIA+, bem como para reduzir as desigualdades regionais em termos de produção e ampliar o acesso às obras produzidas. Este trabalho apresenta um breve panorama das políticas públicas voltadas para a diversidade cultural no cinema brasileiro e cometa sobre alguns dos resultados obtidos com a implementação dessas políticas.

Palavras-chave: Diversidade cultural; Cinema brasileiro; Políticas públicas.

A diversidade cultural nas políticas públicas para o cinema brasileiro

A noção de diversidade cultural envolve um conjunto de questões relacionadas ao respeito, a proteção e a promoção das diferenças na sociedade de modo amplo,

1. Professor permanente e pesquisador do Mestrado Profissional em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco

inclusive no ambiente competitivo do mercado. Do ponto de vista normativo e de princípios, a discussão sobre a diversidade tem início na Carta das Nações Unidas (1945) que originou a ONU, na qual há a defesa explícita das diversas formas de ser e existir no mundo. A diversidade cultural está também na Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, em particular, no Artigo 27, sobre os direitos culturais.

Ao longo dos anos, o tema da diversidade foi objeto de discussão em vários foros internacionais, inclusive na Organização Mundial do Comércio (OMC). O assunto também esteve em pauta na Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas de Comunicação, criada pela Unesco, em 1979, cujo relatório escrito por Sean McBride foi publicado em diversas línguas, na década de 1980². Mas é sobretudo no século XXI que a diversidade cultural adquire o *status* de interesse público e, como tal, passa a ser objeto de políticas públicas. Um passo importante nessa direção foi dado em 2001, quando a Unesco lança a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, reconhecendo pela primeira vez a relevância de salvaguardar a diversidade cultural como direito humano, e defende políticas culturais com essa finalidade, como aponta o artigo 9:

As políticas culturais, enquanto assegurem a livre circulação das ideias e das obras, devem criar condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados, por meio de indústrias culturais que disponham de meios para desenvolver-se nos planos local e mundial. Cada Estado deve, respeitando suas obrigações internacionais, definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando-se dos meios de ação que julgue mais adequados, seja na forma de apoios concretos ou de marcos reguladores apropriados.

Em 2005, um novo passo é dado pela Unesco com a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais³. O documento é bastante amplo e detalhado. Entre outras coisas, contém princípios,

2. No Brasil, o texto foi publicado em 1983, sob o título *Um mundo e muitas vozes*.

3. O Brasil foi um dos países signatários que assinou a Convenção realizada em Paris.

definições, direitos e obrigações e medidas para promover e proteger a diversidade cultural. Para a Unesco, a diversidade é um direito humano e um patrimônio comum da humanidade, fundamental para a cooperação e a solidariedade entre os povos e um requisito para medir o grau de liberdade e a qualidade da democracia de cada país. Envolve, portanto, aspectos relacionados à democratização da produção e da circulação, as diferentes formas de expressão cultural, a democratização dos espaços e recursos, os aspectos regionais e uma série de outras questões.

A diversidade cultural nas normativas brasileiras

O Congresso brasileiro aprovou o texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Unesco, em 20 de dezembro de 2006, por meio do Decreto Legislativo nº 485. No ano seguinte, em 16 de janeiro, o Brasil comunicou oficialmente a ratificação da convenção à Unesco, e em 1º de agosto de 2007, o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em seu segundo mandato, promulgou a convenção com o Decreto nº 6.177. O decreto presidencial reproduz na íntegra o texto original da Unesco com os 35 artigos e um anexo. Trata-se da primeira lei voltada especificamente para a diversidade cultural no Brasil, em que o Estado assume o compromisso de garantir e promover a diversidade em suas políticas culturais.

Cabe ressaltar que, no caso específico do Brasil, falar em diversidade cultural envolve, sobretudo, falar das minorias étnicas, etárias, de gênero, os povos indígenas, as comunidades pretas e quilombolas, as mulheres, os jovens, as comunidades de orientações sexuais não convencionais, representadas pelos movimentos LGBTQIA+ e as comunidades de periferia, entre outros. Um universo amplo e heterogêneo que expressa o tamanho do desafio de construir políticas culturais que possam garantir, na prática, a Convenção da Unesco.

Mas é a partir da instituição do Plano Nacional de Cultura (PNC)⁴, pela Lei Nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010, que o estado brasileiro assume de modo mais efetivo a diversidade cultural como princípio norteador (Artigo 1º, Inciso II) das políticas públicas para o setor, colocando-a como o principal objetivo do PNC: “reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira” (Artigo 2º, Inciso I). Cabe destacar também o Artigo 3º sobre atribuições do poder público em relação à cultura, em particular os Inciso IV e V sobre a proteção, promoção e circulação das mais diversas criações artísticas:

Art. 3 - Compete ao poder público, nos termos desta Lei:

IV - proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações;

V - promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e o intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;

De modo geral, o PNC e o documento anexo que acompanha a Lei Nº 12.343 de sua criação estabelecem diretrizes e ações claras para a construção de políticas que possam garantir a diversidade cultural nos termos defendidos pela Unesco. Entre outras coisas, o PNC indica que o Estado deve promover políticas, programas e ações direcionadas às mulheres, relações de gênero e LGBT, combatendo a homofobia, reduzindo as desigualdades de gênero, criando mecanismos de participação e representação das comunidades tradicionais, indígenas e quilombolas.

4. O PNC foi concebido após a realização de diversas atividades junto a sociedade civil, entre fóruns, consultas públicas, etc., sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). De acordo com a Lei Nº 12.343, o PNC deveria embasar o poder público a formular as políticas culturais durante um período de dez anos (2010-2020), com revisões e adequações periódicas, mas nenhuma articulação nesse sentido foi efetuada pelo atual governo federal. No dia 1º de dezembro de 2020, o presidente Jair Bolsonaro expediu medida provisória ampliando o prazo de validade do PNC até o final de 2022. A MP foi aprovada pelo Congresso transformando-se na Lei 14.156/21.

Vejam agora um pouco das normativas direcionadas ao cinema que estão em sintonia com os princípios do PNC. Embora não abordem especificamente a questão da diversidade cultural, e sejam anteriores à criação do PNC, tanto a MP nº 2.228-1/0, que estabelece o tripé institucional de apoio ao cinema brasileiro – Conselho Superior de Cinema (CSC), Agência Nacional do Cinema (Ancine) e Secretaria do Audiovisual (SAv) – como a Lei nº 11.437/06, que cria o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) são legislações que propõem ações integradas para o desenvolvimento da cadeia produtiva do cinema brasileiro, e são importantes para o planejamento e a execução de uma série de ações que visam a diversidade cultural, sobretudo, após a criação do Plano de Diretrizes e Metas, em 2013, que abordaremos mais a frente.

A MP nº 2.228-1, por exemplo, estabeleceu os mecanismos de fomento para as atividades cinematográficas e audiovisuais do país: o Prodecine (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro), o Prodav (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro), e o Proinfra (Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual). O Prodecine é destinado ao fomento de projetos cinematográficos de produção independente e contempla também a distribuição, comercialização e exibição. O Prodav fomenta projetos de produção, programação, distribuição, comercialização e exibição de obras audiovisuais brasileiras independentes. Já o Proinfra é voltado ao fomento de projetos de infraestrutura técnica para a atividade cinematográfica e audiovisual bem como o desenvolvimento, ampliação e modernização tecnológica dos serviços.

Por sua vez, o FSA, como principal instrumento de financiamento direto do Estado aos diversos segmentos da cadeia produtiva, procura equacionar gargalos no mercado ou atender a segmentos considerados prioritários pelo Estado. Os financiamentos e apoios do FSA se dão justamente por meio do Prodecine, do Prodav e do Proinfra. Para o segmento de exibição foi criado o Programa Cinema Perto de Você, instituído pela Lei 12.599/2012. Gerido pela Ancine em parceria com o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), esse programa tem como objetivo ampliar e

modernizar o parque exibidor brasileiro em cidades de médio porte ou nas periferias dos grandes centros urbanos. Cabe ainda ressaltar que, a partir de 2015, os editais do FSA passaram a adotar o importante mecanismo das cotas regionais tanto para chamadas específicas como de fluxo contínuo, com o intuito de reduzir a elevada concentração da produção, distribuição e circulação cinematográfica na região Sudeste, em particular, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

No entanto, o primeiro e ambicioso plano brasileiro com diretrizes e metas a serem executadas pelas políticas públicas para o cinema e o audiovisual, com vistas à inclusão de outras formas de criação e público, centrado na diversidade, surge apenas em 2013. Lançado pela então presidente Dilma Rousseff (PT), o Plano de Diretrizes e Metas (PDM) possui uma diretriz geral e doze diretrizes específicas. A diretriz geral estabelece as bases para o desenvolvimento da atividade cinematográfica e audiovisual em seu conjunto, “baseada na produção e circulação de conteúdos brasileiros, como economia sustentável, competitiva, inovadora e acessível à população, e como ambiente de liberdade de criação e diversidade cultural” (PDM, 2013, p. 81).

No que diz respeito à diversidade cultural, interessa aqui destacar, sobretudo, três diretrizes específicas. A diretriz número 1 determina a ampliação e diversificação da oferta de serviços de exibição, “para facilitar o acesso da população ao cinema” (PDM, 2013, p. 82). A diretriz número 6, voltada para a construção de políticas públicas que garantam a diversidade cultural, enfatiza a necessidade de:

construir um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a proteção às minorias, aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes, a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural (PDM, 2013, p. 90).

E a diretriz número 11, dos arranjos regionais, que aponta a necessidade de: “desenvolver centros e arranjos regionais de produção e circulação de

conteúdo audiovisual e fortalecer suas capacidades, organização e diversidade” (PDM, 2013, p. 96). No geral, a diversidade cultural é citada nominalmente oito vezes no PDM, duas delas nos anexos que relacionam os indicadores e metas previstas para 2015 e 2020.

Outra normativa importante foi lançada em 2014, o Programa Brasil de Todas as Telas, apresentado “como uma ampla ação governamental que visa transformar o País em um centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais” (Ancine, 2014). A pretensão era transformar o Brasil em um dos cinco maiores centros produtores e programadores de conteúdos audiovisuais do mundo. Para tentar alcançar os seus imensos desafios, o programa foi estruturado em quatro eixos de articulações: desenvolvimento de projetos e formatos de obras brasileiras; produção e difusão de conteúdos brasileiros no cinema e na televisão; capacitação e formação profissional; implantação e modernização de salas de cinema. Por meio do Programa Brasil de Todas as Telas foram planejadas ainda ações junto com a Secretaria do Audiovisual (SAv), como editais de Longa-Metragem de Baixo Orçamento (BO) e de Documentários de Longa-Metragem (Longa Doc), entre outros.

Em 2015, foi lançada uma nova edição, o Programa Brasil de Todas as Telas – Ano 2. Entre outras coisas, o programa continuou investindo na regionalização, na qualificação da capacidade instalada para cumprimento das metas, na ampliação de espaços para circulação de conteúdos independentes e no fortalecimento da programação das TVs Públicas. Mas foram também previstas ações por meio de chamadas e editais para a diversidade cultural, administradas pela Secretaria do Audiovisual do então Ministério da Cultura – SAv/MinC, como o Edital de Seleção de Projetos para filmes de Longa Metragem de Baixo Orçamento e o Programa DOCTV Brasil. E novos editais com temáticas infanto-juvenil e afro-brasileira, bem como de apoio à produção audiovisual indígena.

Por fim, em fevereiro de 2018, já no governo de Michel Temer, a SAv/MinC lançou o Programa Audiovisual Gera Futuro. Segundo o material de divulgação, “o maior conjunto de editais da história da Secretaria do

Audiovisual”. Entre os objetivos do programa, estavam: inserir novos talentos no mercado audiovisual; gerar produtos de qualidade para o público infantil; estimular a participação de mulheres, negros e indígenas; e estimular a descentralização do setor audiovisual.

Como ressalta Ikeda (2021, p. 180), a maioria dos editais do Gera Futuro 2018 foram para projetos direcionados aos público infantil ou infanto-juvenil. Mas inseriram também “várias categorias relativas à inclusão de agentes em posições não hegemônicas ou periféricas”, por meio de cotas regionais (30% para as regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste e 10% para a região Sul e os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, conforme os preceitos do FSA), cotas identitárias (para mulheres, negros, trans e indígenas) e estreadores. O edital 4, por exemplo, previa 10 documentários a partir de 52 minutos com temáticas voltadas à cultura afro-brasileira e indígena.

Breve avaliação das políticas para a diversidade cultural no cinema brasileiro

Avaliar a execução das políticas públicas brasileiras voltadas para a diversidade cultural no cinema não é uma tarefa fácil. Infelizmente, não há no Observatório do Cinema e Audiovisual (OCA) dados gerais e continuamente atualizados, gerados a partir da implementação dos editais e investimentos voltados para segmentos sociais como mulheres, negros, indígenas, LGBTQIA+, das comunidades periféricas e dos jovens. Portanto, os exemplos a serem comentados a seguir dizem respeito a números e informações pontuais disponíveis que, apesar de restritas, já sinalizam um quadro geral dos efeitos das políticas e permitem uma breve reflexão crítica a respeito delas.

Na Convenção da Unesco de 2005 são indicados basicamente três princípios norteadores para as políticas culturais voltadas para a diversidade: apoio à produção de cultural que retrate a diversidade estética, opinativa, étnica e religiosa; implementação de meios para distribuir e veicular essa produção; e participação da sociedade na gestão das políticas públicas de promoção à

diversidade cultural. Mesmo que de modo muito restrito, vamos focar nos dois primeiros princípios. Começamos pelo fator da diversidade da produção cinematográfica nas regiões brasileiras, para comparar os percentuais de produção antes e depois do estabelecimento das cotas.

A partir da adoção do sistema de cotas regionais, nas chamadas públicas de 2015 até 2019 do FSA, houve um aumento na participação de todas as regiões brasileiras (de 20% para 44%) e uma redução no percentual de projetos contemplados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (ou seja, caiu de 80% para 56%), como se vê na Figura 1. O Rio de Janeiro (RJ) teve uma queda mais significativa de 19%. Mas São Paulo (SP) caiu apenas 5%. Por outro lado, o somatório da região Sudeste (incluindo os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, além de São Paulo e Rio de Janeiro) antes da cota era de 82% e após a cota caiu para 60%. Mesmo considerando que houve um avanço em termos de projetos contemplados nas diferentes regiões do país, sobretudo, no Nordeste, o desequilíbrio regional no quesito produção de filmes ainda é grande.

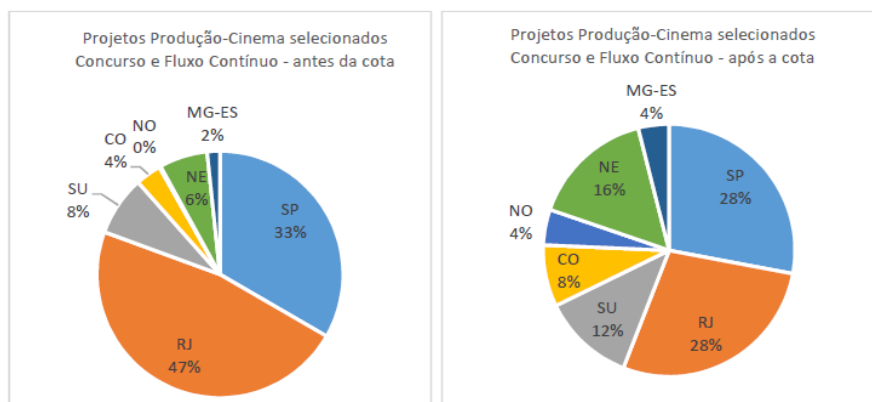


Figura 1 – Percentuais de Regionalização da Produção. Fonte: Análise dos investimentos do FSA em produção de obras audiovisuais destinadas ao mercado inicial de salas de exibição - 2019

Em relação aos espaços tradicionais de exibição dos conteúdos cinematográficos produzidos, em 2019, a região Nordeste foi a que apresentou o maior

crescimento proporcional no número de salas de exibição, com 586 salas, 7% a mais do que em 2018. De 2010 a 2019, o número de salas na região aumentou 117% (Figura 2). Por sua vez, mesmo com um crescimento menor em 2019 (3%), a região Norte apresentou o maior crescimento nos últimos dez anos, com aumento de 139%.

Região	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	Evolução 2010 a 2019
Centro-Oeste	198	203	213	239	245	258	274	279	285	286	44,4%
Nordeste	270	284	307	351	403	446	490	513	548	586	117,0%
Norte	98	113	125	136	156	194	198	212	228	235	139,8%
Sudeste	1.270	1.353	1.440	1.497	1.574	1.660	1.728	1.718	1.761	1.846	45,4%
Sul	370	399	432	455	455	447	470	501	525	554	49,7%
Total	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	3.507	59%

Figura 2 - Quantidade de salas por região 2010-2019. Fonte: Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019 - Ancine

Ainda em relação à regionalização, quando observamos os percentuais de cada região em relação a totalidade das salas de cinemas existentes no país, em 2019, percebemos que, mesmo com um crescimento expressivo do número de salas nas demais regiões, permanece uma enorme concentração de salas no Sudeste, que detém mais da metade do circuito exibidor do país (52,64%), enquanto a região Norte responde por apenas 6,70% das 3.507 salas existentes, em 2019 (Figura 3). Ou seja, os dados apontam que há uma disparidade de acesso ao consumo das obras cinematográficas em território nacional, sobretudo, se levarmos em consideração que essas salas estão majoritariamente localizadas em grandes centros urbanos. Dados da Ancine apontam que mais de 50% das salas do país se concentram em cidades com mais de 500 mil habitantes. Os estados do Rio de Janeiro e São Paulo são aqueles em que a maior parte da população vive em cidades com salas de cinema, enquanto Maranhão e Rio Grande do Norte são os mais deficitários nesse quesito.

Região	Número de salas	Percentual 2019
Sudeste	1.846	52,64%
Nordeste	586	16,70%
Sul	554	15,8%
Centro Oeste	286	8,15%
Norte	235	6,70%
TOTAL	3.507	100%

Figura 3 - Percentual de salas por região em 2019. Fonte: elaborada pelo autor com dados da Ancine

Não há dados gerais e atualizados sobre gênero e raça na produção cinematográfica brasileira no portal do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA). No entanto, um levantamento restrito, de apenas um ano e de recorte heteronormativo, publicado pela Ancine a partir dos lançamentos brasileiros de 2016, aponta um domínio de homens e mulheres brancas nas funções de Direção, Roteiro, Produção Executiva e Elenco principal. Os números do estudo revelaram a presença majoritária na direção de longas-metragens daquele ano por homens brancos (75%), seguido de mulheres brancas (20%), enquanto os homens negros representavam apenas 2% e não houve registro da presença de mulheres negras como diretoras (Figura 4). As mulheres negras só aparecem na função de produção executiva quando dividem esta função com mulheres brancas (1%), ou em equipe, com gênero e raça mistos. Somados os percentuais das três principais funções, os homens e as mulheres brancas responderam por 95% da direção, 76% dos roteiros e 63% da produção executiva de 142 longas metragens brasileiros lançados no circuito comercial em 2016.

Mesmo com todas as limitações o estudo espelha um profundo e histórico desequilíbrio de gênero e raça no cinema brasileiro. Cabe ressaltar que, em 2015, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) indicava que a população brasileira era composta em sua maioria por mulheres (51,5%) e pessoas negras (54%). Ampliar a inserção de mulheres negras e de homens negros no setor

cinematográfico brasileiro, para garantir um maior equilíbrio e representatividade na produção nacional, ainda é um desafio e não vai ocorrer de uma hora para outra. É preciso, portanto, ampliar as políticas públicas com essa finalidade, como também para as populações indígenas e LGBTQIA+.

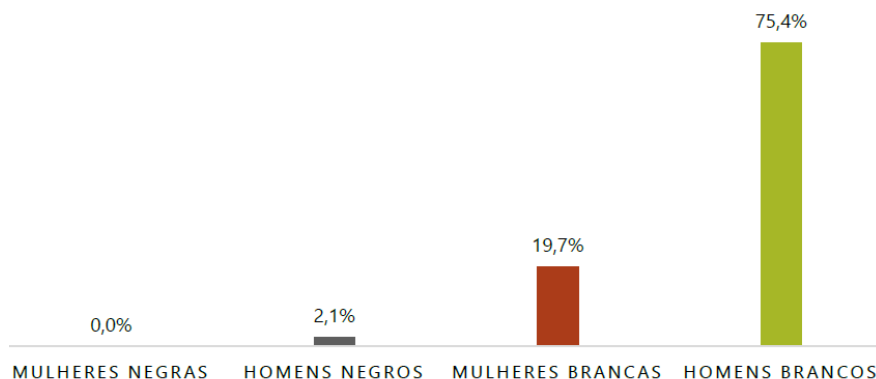


Figura 4 - Direção com recorte de gênero e cor/raça. Fonte: Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016

Ainda sobre gênero, estudo publicado pela Ancine (2018) baseado nos filmes brasileiros de ficção lançados no circuito comercial, de 2014 a 2018, mapeou o percentual de mulheres em cinco funções: direção, roteiro, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte. O ano de 2018 foi o de maior participação feminina na função de direção dos filmes lançados comercialmente (22%). Também em 2018, pela primeira vez houve uma queda significativa (9%) na participação masculina na função de direção (Figura 5). No entanto, continua muito desproporcional a participação de gênero na produção de longas-metragens brasileiros. Os números mostram ainda que a participação feminina é maior que a masculina apenas na função de produção executiva desde 2015 (Figura 5). Mas é preciso considerar que o levantamento é heteronormativo, não contempla, por exemplo, mulheres e homens trans, o que gera invisibilidade e dificulta averiguar o quanto essas comunidades são atendidas pelas políticas públicas.

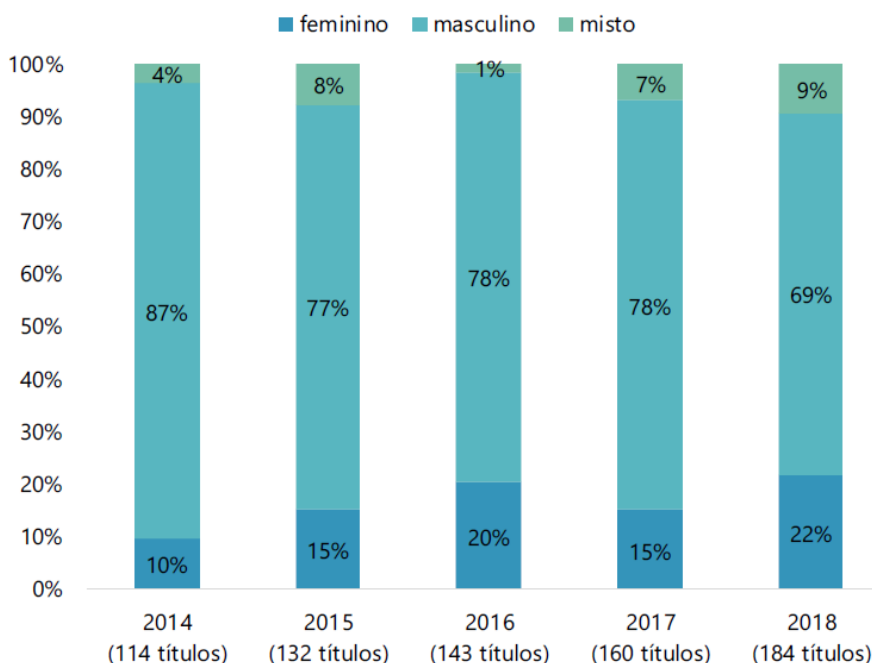


Figura 5 – Percentual de Títulos Lançados por Gênero – Direção. Fonte: Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira 2018, Ancine

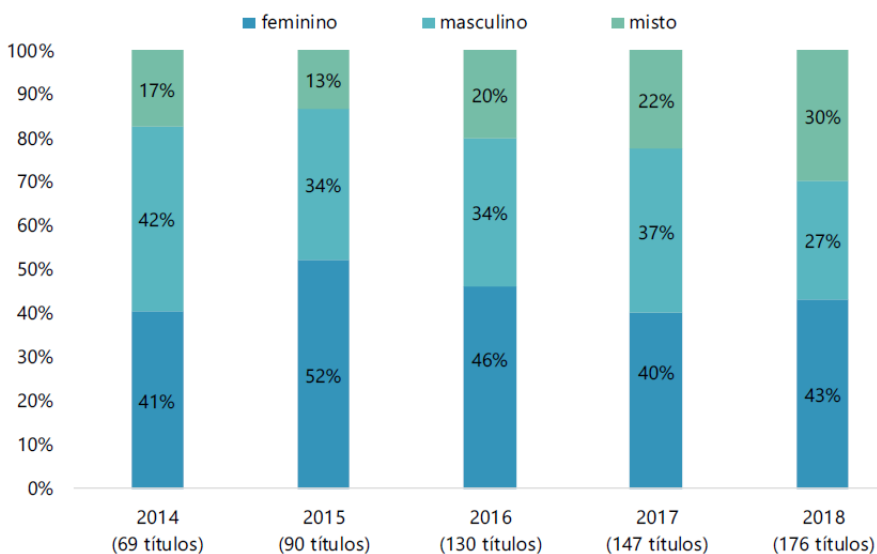


Figura 5 – Percentual de Títulos Lançados por Gênero – Produção Executiva. Fonte: Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira 2018, Ancine

Considerações finais

É inegável que as políticas públicas implementadas desde a construção do tripé institucional de apoio ao cinema brasileiro, a partir da MP nº 2.228-1, ampliaram a produção, a distribuição e o consumo do cinema no país, e que também foi criado todo um conjunto de proposições e metas para incentivar a pluralidade, expandir as oportunidades e espaços criativos, visando a inclusão de novos agentes e atores sociais, sobretudo, no âmbito da produção. O programa Brasil de Todas as Telas ampliou a oferta e modernizou as salas de cinema. No entanto, pelos dados apresentados o aumento de salas se deu mais nos grandes centros urbanos, não representando uma ampliação efetiva e descentralizada do número de brasileiros com acesso ao cinema. Por outro lado, os conteúdos exibidos permanecem majoritariamente ditados por critérios de mercado, não possibilitam uma circulação mais ampla das obras nacionais incentivadas, muitas delas sequer chegam a ser lançadas, o que torna a eficácia do programa em relação à diversidade cultural bastante comprometida.

Em relação ao que estava previsto no Plano de Diretrizes e Metas, a maioria das ações implementadas viabilizaram uma expansão do mercado interno. Mas o Brasil ainda está longe de ser um dos grandes centros produtores do mundo. Além disso, sua eficácia foi maior para fortalecer e expandir a visão industrialista do cinema do que contemplar as ações voltadas para a diversidade cultural. Entre as ações mais efetivas das políticas públicas para o cinema está o Fundo Setorial do Audiovisual que teve aumentos crescentes de valores investidos e do alcance de seus apoios. No entanto, aqui também os investimentos efetuados e os resultados obtidos atenderam majoritariamente aos interesses do mercado cinematográfico.

Em suma, considerando esses poucos dados aqui apresentados é possível considerar que, de modo geral o Brasil possui políticas públicas para o cinema que procuram contemplar a diversidade cultural e que a implantação dessas políticas tem proporcionado uma ampliação da produção, distribuição e consumo de obras cinematográficas. No entanto, grande parte

desse crescimento beneficia as culturas já consolidadas no mercado, pouco contempla as diferentes culturas do país, dos povos indígenas, das comunidades pretas e quilombolas, das mulheres, dos jovens, das comunidades de orientações sexuais não convencionais e das comunidades de periferia, comprometendo assim o florescimento e a interação livre entre as culturas como propõe a convenção da diversidade cultural da Unesco.

Referências bibliográficas

- Ancine (s.d.). *Análise dos investimentos do FSA em produção de obras audiovisuais destinadas ao mercado inicial de salas de exibição*. <http://oca.ancine.gov.br>.
- Ancine (2019). *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019*. <http://oca.ancine.gov.br>.
- Ancine (2016). *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*. <http://oca.ancine.gov.br>.
- Ancine (2018). *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)*. <http://oca.ancine.gov.br>.
- Ancine (2013). *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas*. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema.
- Ibornoz, L. & Leiva, M. (Eds.) (2017). *Diversidad e industria audiovisual. El desafío cultural del siglo XXI*. Ciudad do México: Fondo de Cultura Económica.
- Ikeda, M. (2021). *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Porto Alegre: Sulina.
- Unesco (2001). *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_pt.pdf
- Unesco (2005). *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. https://unescoportugal.mne.gov.pt/images/Comunica%C3%A7%C3%A3o/convencao_sobre_a_protecao_e_a_promocao_da_diversidade_das_expressoes_culturais.pdf.

A ESTRUTURA E O FUNCIONAMENTO DA COMISSÃO DE CENSURA AOS ESPETÁCULOS (1952-1957). CONTINUIDADES E MUDANÇAS¹

Cristina Batista Lopes²

Resumo: Esta comunicação surge no seguimento do trabalho apresentado nas XIV Jornadas Cinema Português intitulado “A Comissão de Censura (1945-1952). Constituição, funcionamento e critérios”, o objetivo é dar continuidade à análise dos organismos que antecederam a CECE. A minha proposta visa apresentar os dados recolhidos relativamente aos censores e ao funcionamento da Comissão de Classificação de Espetáculos (1952-1957), à semelhança do que fiz na edição anterior da Jornadas Cinema em Português com a apresentação da Comissão de Censura (1945-1952). Desta forma, partindo da análise das atas da CCE procurarei caracterizar esta Comissão, o seu funcionamento e os elementos que a integravam. Simultaneamente será estabelecida uma comparação entre as duas Comissões, CC (1945-1952) e a CCE (1952-1957), na tentativa de perceber as semelhanças e as diferenças entre as duas Comissões.

Palavras-chave: Censores; Comissão de Censura aos Espetáculos; Critérios de Censura; Censura Cinematográfica; Estado Novo.

1. Texto produzido no âmbito do projeto de doutoramento referência nº UI/BD/151440/2021, com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) proveniente do Orçamento de Estado e do orçamento comunitário através do Fundo Social Europeu (FSE) e do Programa Por Centro e da União Europeia (EU).

2. Doutoranda em Estudos Contemporâneos, CEIS20, Universidade de Coimbra.

Comissão de Censura aos Espetáculos (CCE) 1952-1957

A Comissão de Censura (CC) foi oficialmente constituída a 11 de maio de 1945 com a publicação do decreto 34.590. O organismo era composto por uma equipa fixa de censores, remunerados pelas suas funções e que reuniam semanalmente. Em outubro de 1952, o decreto 38964 atribui nova designação ao órgão que passou a denominar-se Comissão de Censura aos Espetáculos e assim permaneceu até 1957. Mantiveram-se as reuniões semanais, mas os censores foram substituídos e foi introduzida a obrigatoriedade de censura prévia. Anteriormente, as diretrizes definiam que a censura aconteceria no dia da estreia, competindo às empresas fazer o pedido de censura dos filmes “com o prazo mínimo de quinze dias antes da data marcada para a sua primeira exibição” (Comissão de Censura, Ata n.º 7, 17 de abril de 1945). No entanto, a censura prévia já existia, mas era opcional e justificada como forma “de se evitarem às empresas cinematográficas transtornos de natureza técnica e financeira” (Diário do Governo, decreto 11459, art. 5º, 20 fevereiro de 1926). A Inspeção também podia recorrer à censura prévia das fitas e mandar suspender a sua exibição sempre que fossem praticados abusos ou infrações à lei (Ibidem, art. 6º). Além das películas, “os cartazes, prospectos e outros meios de publicidade relativos a todos os espetáculos [...] [estavam] sujeitos a visto prévio da Inspeção dos Espetáculos e suas delegações” (Diário do Governo, decreto-lei 38964, art. 6º, 27 de outubro de 1952).

Outra modificação de relevo foi a criação da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (CLEM) responsável pela censura e classificação dos espetáculos para menores. O diploma que atribuiu nova constituição à CCE foi o mesmo que designou a criação da CLEM e procurou resolver “o problema da regulamentação da assistência de menores a espetáculos públicos [que] não [tinha] ainda [...] solução conveniente” (Ibidem, preâmbulo, ponto1). O diploma refere as dificuldades encontradas na aplicação da lei n.º 1974 de fevereiro de 1939 que legislava a assistência de menores a espetáculos públicos. A lei de 1939 determinava que as crianças entre os 6 e os 12 anos só podiam assistir a espetáculos para menores durante o dia, os menores de 15 podia assistir a espetáculos para menores durante o dia ou

noite e aos espetáculos para adultos quando acompanhados pelos pais ou responsáveis pela educação (Diário do Governo, lei nº 1974, base I, 2), 16 de fevereiro de 1939).

O diploma de 1952 excluiu a possibilidade dos menores de 15 anos assistirem a espetáculos para adultos se acompanhados pelos encarregados de educação, por considerar que não se podia esperar “da formação de grande número de pessoas com aquelas responsabilidades um uso de tal faculdade que não redunde em inutilização de grande parte dos fins da lei, e na criação de graves embaraços à já de si difícil fiscalização do seu cumprimento” (Diário do Governo, decreto-lei 38964, preâmbulo, ponto 4,4º, 27 de outubro de 1952). Com esta medida, o Estado assumiu um papel paternalista e exerceu uma função pedagógica no sentido de garantir a transmissão da sua ideologia, desprezando e anulando a ação os pais que perderam legitimidade na educação dos próprios filhos. O objetivo era moldar o pensamento dos jovens conforme os padrões morais do regime e assim, construir os alicerces necessários para uma longevidade governativa estável com o apoio das gerações futuras. As novas medidas introduzidas pelo diploma que constitui a CCE, permitiram melhorar a eficácia da censura e garantir um controlo mais alargado dos conteúdos dos espetáculos públicos.

Composição da CCE (1952-1957)

O artigo 16º do decreto 38.964 de 1952 determinou que a Comissão de Censura aos Espetáculos (CCE) seria formada por um Presidente, cargo ocupado pelo Secretário Nacional da Informação, um vice-presidente, função exercida pelo Inspetor dos Espetáculos e um secretário. O corpo de vogais era constituído por quatro membros designados pela Presidência do Conselho, dois deles provenientes da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores. Ao Ministro da Justiça competia nomear dois vogais e a mesma competência era atribuída ao Ministro da Educação, também encarregue da nomeação de dois vogais. Segundo a legislação, a CCE seria constituída por um total de 11 elementos.

A diversidade das origens dos censores possibilitava um controlo diversificado. A Comissão contava agora com a participação de elementos da área da Justiça e da recém criada Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, para além do Ministério da Educação Nacional e do SNI que já estavam presentes na composição da CC. “Ou seja, mantem-se a vigilância moral proveniente da área da educação, mas [...] reforçada com a comissão especializada para menores, o controlo político da informação através do SNI e da Inspeção dos Espetáculos, acrescida agora do olhar da lei, multiplicação de óticas que, no seu conjunto, deverão ser entendidas como forma de limitar ainda mais a possibilidade de veiculação de informação ou ideias que fossem contrárias ao poder instituído” (Seabra, 2016, pp. 135). Segundo as atas das reuniões da CCE o número de membros da Comissão variou entre 8 e os 11 elementos. Em 1953, registaram-se diversas mudanças na constituição da CCE devido a substituições e pedidos de demissão. Mas a partir de 1954, com a entrada de 3 novos membros, o número fixou-se nos 11 elementos tal como determinava a lei.

Comissão de Censura aos Espetáculos 1953-1957						
	Decreto	Atas				
Funções	N.º 38.964	1953				1954-1957
Presidente	1	1	1	1	1	1
Vice-Presidente	1	1	1	1	1	1
Vogais	8	7	8	6	5	8
Secretário	1	1	1	1	1	1
Total	11	10	11	9	8	11

O mesmo não se verificou com a primeira Comissão de Censura (CC), em funções entre 1945 e 1952. Segundo as atas, a constituição do primeiro

organismo nunca atingiu os 15 elementos referidos no decreto 34.590 que o instituiu. As reuniões realizadas pela primeira Comissão registaram um máximo de 12 elementos.

Comissão de Censura (1945-1952)			
	Decreto	Atas	
Funções	N.º 34.590	1945 até 1949	1950 até 1952
Presidente	1	1	1
Vice-Presidente	1	1	1
Vogais	12	9	8
Secretário	1	1	1
Total	15	12	11

Mesmo não sendo possível determinar os motivos desta discrepância no número de censores, as ausências registadas eram justificadas por motivos de missões no estrangeiro ou exercício de funções institucionais. Podemos, por isso, supor que por se encontrarem envolvidos com outras atividades governamentais, podia existir uma falta de disponibilidade de indivíduos da confiança do Governo para integrar a Comissão, daí os 15 elementos do decreto nunca terem sido atingidos pela CC.

Apesar do crescente avolumar de trabalho, a legislação diminuiu o número de elementos para 11 durante o funcionamento da CCE. Mesmo com uma equipa reduzida de censores, a organização e a experiência possibilitaram responder ao número crescente de pedidos de censura, o que demonstra uma otimização dos serviços. Desde 1945 que as funções exercidas pelos censores eram remuneradas, um fator que remete para um estatuto

profissional do exercício da censura. No entanto, essas funções, apesar de remuneradas, eram exercidas por indivíduos que na sua maioria, não tinham qualquer experiência profissional nas áreas que censuravam (Teatro e Cinema).

A reduzida presença de elementos com formação teatral e cinematográfica deixa dúvidas sobre as competências desta Comissão no desempenho das funções para as quais fora designada, e permite-nos inferir que o critério fundamental na escolha dos censores era o seu enquadramento com Estado Novo e não os conhecimentos nos campos teatral e cinematográfico.

Todos os elementos da CC ou da CCE possuíam formação superior e como seria expectável tinham vínculo institucional com o regime. A tarefa elementar deste organismo era retirar à sociedade qualquer possibilidade de pensamento plural e crítico, limitando os espetáculos aos conteúdos determinados pelo regime e que concordavam com a sua ideologia, salvaguardando, deste modo, os interesses políticos, morais e sociais do poder vigente.

Os censores

Apenas dois elementos da anterior Comissão transitaram para a CCE, Óscar de Freitas manteve o cargo de vice-presidente e Francisco Martins Lage que era vogal na CC continuou na equipa como secretário, substituindo Olimpo José V. Em 1954, Francisco Martins Lage abandonou o organismo e foi Bernardo A. de Calheiros e Menezes quem ficou com o lugar de secretário até 1957. O cargo de presidente foi entregue a José Manuel da Costa, substituído em 1956 por Eduardo Brasão. A participação de José Manuel da Costa nas reuniões da CCE ficou marcada por múltiplas ausências justificadas por motivos de serviço oficial, nesse caso, era o vice-presidente Óscar de Freitas quem presidia as sessões. Muitas vezes, José Manuel da Costa comparecia às sessões apenas para tratar casos urgentes que exigiam a sua presença, mas abandonava a reunião antes do seu término. Quando em 1954, Francisco Martins Lage saiu da CCE, o organismo ficou sem qualquer

elemento profissionalmente ligado ao teatro e ao cinema até à entrada do advogado e ator Eduardo Brasão para o cargo de presidente em 1956.

Breves notas biográficas da Comissão de Censura aos Espetáculos (1953-1957)

José Manuel da Costa (Presidente: 1953-1956): Nasceu a 11 de abril de 1904 em Marvão; Licenciou-se em Direito e em Filologia Românica; Diplomado pela Escola Normal Superior; Professor; Eleito deputado da Assembleia Nacional; Membro dos Serviços de Formação Nacional da Mocidade Portuguesa; Chefe de gabinete de Carneiro Pacheco, quando Ministro da Educação Nacional; Diretor Geral do Ensino Liceal (1944); Secretário Nacional da Informação (1951-1955); Chefe de Gabinete da Presidência do Conselho (1955); Diretor do *Diário da Manhã* (1956-1959); Administrador por parte do Estado na Companhia Portuguesa Rádio Marconi; Condecorado com a Ordem de Santiago de Espada, com a Comenda da Ordem de Instrução Pública e com o oficialato da Legião de Honra (Arquivo Histórico Parlamentar, Arquivo José Manuel da Costa).

Eduardo Brasão (Presidente: 1956-1957): Nasceu a 1 de fevereiro de 1907 em Lisboa; Formado em Direito; Advogado; Ator; Escritor; Cavaleiro de Santiago; Comendador de S. Lázaro de Jerusalém da Cruz da 1ª Classe da Galileia; Sócio da Academia Portuguesa de História (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, volume V, p. 52); Trabalhou no Arquivo Secreto do Vaticano; 2º Secretário para a Embaixada de Portugal junto da Santa Sé; Encarregado de negócios em Dublin (1951-1955); Secretário Nacional da Informação (1956-1958); Ministro de 1ª classe com credenciais de embaixador em Roma (*Dicionário de Historiadores Portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo*); Apesar de tentar arejar o Palácio Foz, libertando peças de teatro proibidas, a política ativa não o seduzia, “Desejava intimamente sair daquele vespeiro para onde entrara inadvertidamente, sem máscara e sem luvas” (Memorial, p. 90).

Óscar de Freitas (Vice-presidente: 1945-1957): Tenente-Coronel de Artilharia; Inspetor Geral dos Espetáculos.

Francisco Martins Lage (Secretário: 1953-1954): Nasceu a 19 de dezembro de 1988; Autor dramático e ator; Funcionário no Secretariado da Propaganda Nacional, onde se dedicou ao estudo de assuntos etnográficos e folclóricos (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, volume XIV, p. 579); Diretor do Museu Nacional de Arte Popular, em Belém (1957); influenciou na criação do Teatro do Povo e do Teatro Nacional Popular (Volume. XXXIX, p. 913).

Bernardo Albizu de Calheiros e Menezes (Secretário: 1954-1957).

Afonso José Leite de Sampaio (Vogal: 1953): Nasceu a 31 de janeiro de 1912 em Portalegre; Licenciou-se em Direito pela Faculdade de Direito de Lisboa; Advogado; Escritor; Delegado do INTP (Instituto Nacional do Trabalho e Previdência) de Portalegre; Presidente da Comissão Administrativa do Grémio dos Retalhistas de Mercaria do Sul; Adjunto do Presidente da Comissão de Coordenação Económica; Presidente da Câmara Municipal de Portalegre; Governador Civil de Portalegre; Presidente da Comissão Administrativa dos Armazenistas e Exportadores de Azeite (Castilho, 2009).

Álvaro Dias Saraiva (Vogal: 1953-1957).

Américo Cortês Pinto (Vogal: 1953-1957): Nasceu a 14 de março de 1896 em Leiria; Licenciado em Medicina; Médico, escritor; Vice-presidente da Associação dos Médicos Católicos; Vice-presidente da Comissão Distrital de Leiria da União Nacional; Inspetor de Saúde Escolar; Vogal da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (Castilho, 2009).

António Carlos Pinho Leónidas (Vogal: 1954-1957): Nasceu a 6 de maio de 1916; Licenciou-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Dirigente do Centro Académico de Democracia Cristã (CACD); Redator da revista “Estudos”; Diretor da Escola do Magistério Primário de Viseu; Diretor dos Serviços de Educação da casa Pia de Lisboa; Chefe de repartição da Direção-Geral do Ensino Primário; Inspetor-Geral da Junta Nacional

de Educação; Presidente da Direção do Instituto de Tecnologia educativa; Presidente do conselho geral da Caixa de Previdência do Ministério de Educação; Presidente da Comissão de Televisão Escolar e Educativa; Fundador e presidente do Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino; Diretor do Teatro Nacional D. Maria II; Presidente da Comissão de Televisão Escolar e Educativa; Liderou o grupo de trabalho responsável pela criação da Telescola (Ferreira, 2020).

António Rodrigues Cavalheiro (Vogal: 1953): Nasceu a 26 de janeiro de 1902 em Lisboa; Licenciou-se em Ciências Históricas e Geográficas; Professor; Chefe da Secção de Bibliotecas e do Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa; Sócio da Academia Portuguesa de História; Diretor dos Serviços Culturais da Mocidade Portuguesa; Deputado da Assembleia Nacional; Procurador da Câmara Corporativa; A PIDE considerava-o “um dos mais entusiastas e fervorosos nacionalistas de todos os tempos” (Castilho, 2009).

Bento Garcia Domingues (Vogal: 1953-1957): Nasceu em 1921; Licenciado em Direito, 1945, Lisboa (Gomes, 2014, p. 32); Depois da censura aos espetáculos passou a desempenhar funções na censura à imprensa (p. 13); Inspetor adjunto da polícia Judiciária (1972) (Gomes, 2019, p. 40).

Caetano Maria de Melo Beirão (Vogal: 1954-1957): Nasceu a 18 de dezembro de 1923 em Lisboa; Arqueólogo (Archeevo, em linha).

Carlos Alberto de Sousa Lobo de Oliveira (Vogal: 1953): Nasceu a 22 de janeiro de 1895 em Santa Marta de Portuzelo (“Por Santa Maria de Portuzelo”, 2011); Licenciou-se em Direito pela Universidade de Lisboa; Frequentou o curso de Administração Militar da Escola do Exército; Chefe de secretaria na Comarca de Beja e no Supremo Tribunal Administrativo; Magistrado; Poeta e ensaísta (Escritas.org, em linha).

Eurico Simões Serra (Vogal: 1953-1957): Nasceu em 1902 no Entroncamento; Advogado; Vogal da Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais; Adjunto do Diretor da Polícia de Investigação Criminal (1934-1939); Conservador do Registo Civil; Diretor Geral dos Serviços Jurisdicionais de Menores Vogal

do Conselho Superior dos Serviços Criminais; Comandante de Terço da Legião Portuguesa; Colaborou no Diário da Manhã, Vitória, Acção, Noite e na revista de poesia Távola Redonda. ; Foi diretor do Sport Lisboa e Benfica e das Federações Portuguesas de Futebol (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, volume XXVIII, p. 483).

Manuel Francisco Alambre dos Santos (Vogal: 1953-1957).

Simão Lopes Gonçalves (Vogal: 1954-1957): Nasceu em 1908; Licenciado em Medicina; Presidente da Comissão Distrital de Lisboa da União Nacional (Gomes, 2014, p. 33); Depois da censura aos espetáculos vai incorporar as equipas de censura à imprensa (p. 13).

A profissão mais comum entre os membros da Comissão era a de advogado, com 6 elementos licenciados em direito, mas que exerciam também outras atividades. Existiam ainda outros profissionais como médicos, professores e arqueólogos. A vocação artística estava sobretudo presente na tendência de alguns censores para conjuntamente com as suas profissões, se dedicarem à escrita e à poesia. Todos os elementos da Comissão eram indivíduos com formação superior, é notória e evidente a colaboração com as instituições do regime.

A cooperação com o regime era um requisito essencial para exercer o cargo de censor, além da atividade profissional e das funções na CCE, os censores tinham outros encargos em diferentes instituições ligadas ao poder o que limitava a sua disponibilidade. Este poderia ser um dos motivos para a diminuição de 15 para 11 do número de elementos da Comissão indicados na lei, garantindo deste modo o cumprimento do decreto no que diz respeito à constituição da Comissão.

O processo de censura ao cinema

Quando a Comissão foi criada em 1945, os critérios de censura existiam desde 1927. O trabalho do organismo era garantir o cumprimento da lei que proibia

a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorante e designadamente as que apresentarem cenas que [contivessem]: Maus tratos a mulheres. Torturas a homens e animais. Personagens nuas. Bailes lascivos. Operações cirúrgicas. Execuções capitais. Casas de prostituição. Assassínios. Roubo com arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito. A glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos (Diário do Governo, decreto nº 13564. 1927. Art. 133°).

Até 1948 as atas das reuniões da Comissão referem sobretudo peças de teatro, o número de filmes citados era bastante reduzido e os censores deliberavam individualmente. A partir de 1948 devido à discrepância de opiniões e no sentido de otimizar o processo de censura foram criados grupos de trabalho constituídos por dois censores. Esta alteração coincidiu com um enorme aumento no número de filmes classificados e passamos das dezenas para as centenas de filmes avaliados por ano.

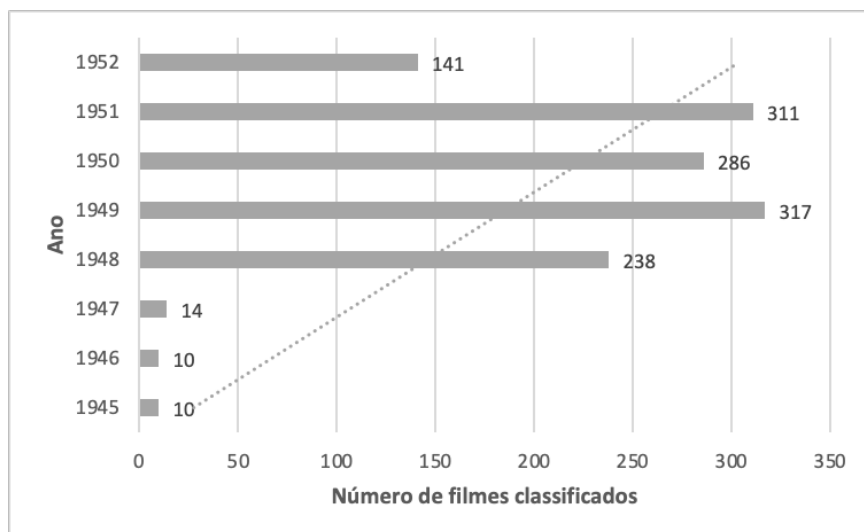


Figura 1 - Classificação de filmes por ano. Comissão de Censura (1945-1952)

A tendência crescente de filmes continuou durante a vigência da CCE. Nos 8 anos de vigência as atas da CC registam 1327 filmes, enquanto em 6 anos as atas da CCE mencionam 2486 películas. Estes números são reveladores da imensa capacidade de trabalho desta equipa e da importância que o regime atribuía ao controlo dos conteúdos dos filmes.

O funcionamento por grupos de dois censores, adotado em 1948, manteve-se durante a vigência da CCE, a mudança reside na inclusão de elementos da CLEM nos grupos de trabalho. A legislação determinava que nenhum filme podia ser integrado nas categorias destinadas aos menores sem o voto positivo dos representantes da CLEM.

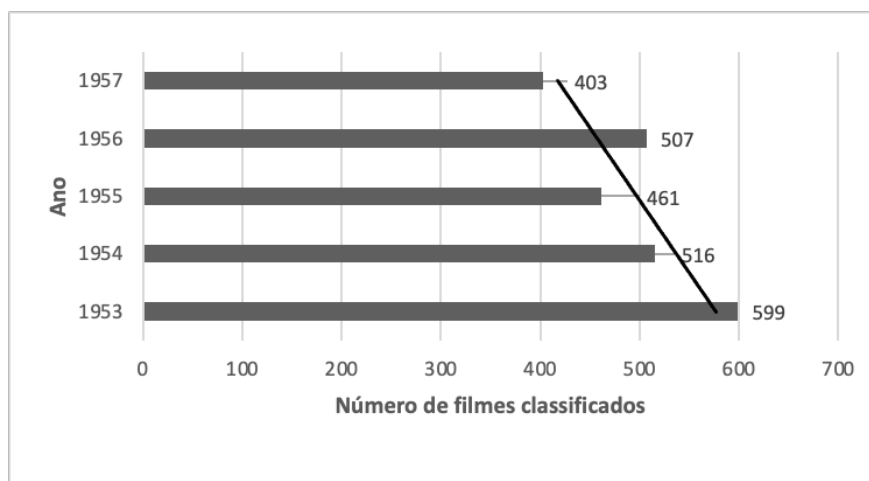


Figura 2 – Classificação de filmes por ano. Comissão de Censura aos Espetáculos (1953-1957)

Nota comparativa sobre a distribuição de filmes durante a vigência da CC (1945-1952) e da CCE (1952-1957)

Durante a vigência da CC as atas referem 1707 títulos de filmes distribuídos sem indicação de autoria, nacionalidade ou data. Os filmes eram distribuídos numa sessão e as deliberações apresentadas nas reuniões seguintes, o

que dificultou a sua contagem. Alguns processos de censura foram longos e nem todas as classificações ficaram decididas até à data da última reunião. No que diz respeito à CCE, a distribuição dos filmes era acompanhada da deliberação, os filmes tinham sido distribuídos anteriormente pelos grupos, mas quando eram transcritos para a ata vinham acompanhados da decisão, embora continuassem sem referência à nacionalidade, ao autor ou à data. No entanto, a classificação de certos filmes continuou a ser demorada e algumas películas ficavam a aguardar decisão que, em alguns casos, não ficou decidida até ao término de funções da CCE. Nas atas era ainda referida a análise do relatório do filme, mas os seus conteúdos não são revelados.

Na tabela e nos gráficos que se seguem podemos observar como evolui a distribuição e a classificação dos filmes durante a vigência da CC e da CCE.

Deliberações	Números Absolutos		%	
	CC (1945-1952)	CCE (1953-1957)	CC (1945-1952)	CCE (1953-1957)
Filmes aprovados	1196	1944	70%	78%
Filmes reprovados	36	127	2%	5%
Filmes aprovados com cortes	251	306	15%	12%
Filmes sem deliberação	224	109	13,6%	4%
Total de filmes distribuídos	1707	2486		

Figura 3

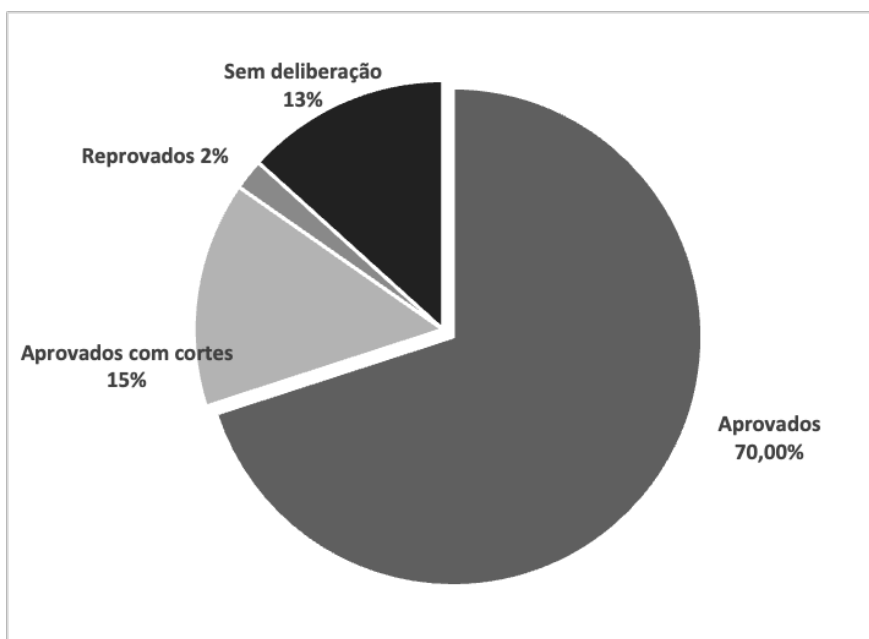


Figura 4 – Deliberações acerca de filmes. Comissão de Censura (1945-1952)

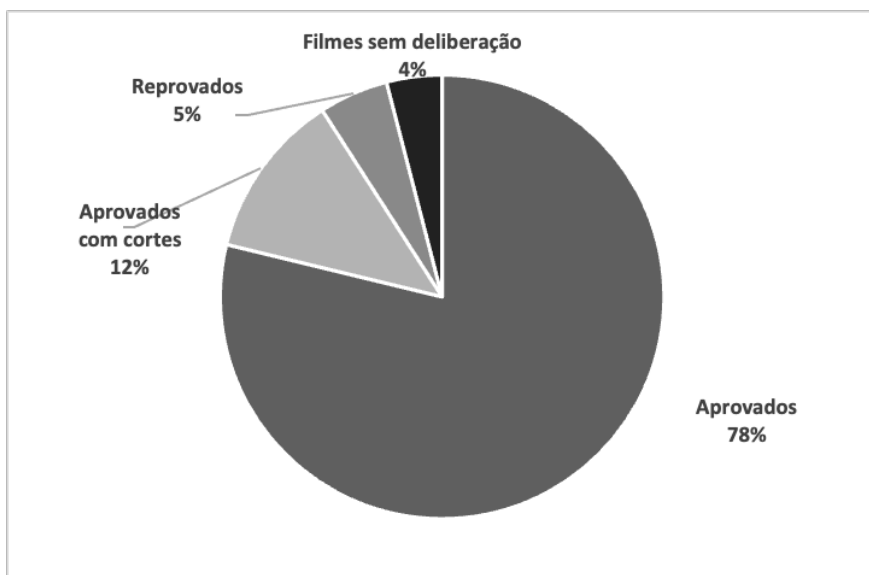


Figura 4 – Deliberações acerca de filmes. Comissão de Censura aos Espetáculos (1952-1957)

Em 6 anos de atividade, as atas da CCE registam mais 779 filmes censurados mais 779 filmes que a CC em 8 anos. Durante a vigência da CCE houve um ligeiro aumento da percentagem de filmes reprovados e uma diminuição dos filmes aprovados com cortes. A mutilação das películas era um processo que afetava a compreensão das obras, se a qualidade do filme ficasse demasiado afetada pelos cortes, a Comissão optava pela sua proibição. O maior aumento registou-se nos filmes aprovados, as baixas taxas de reprovação e o elevado número de filmes aprovados, são o reflexo da eficácia da autocensura. As empresas sabiam perfeitamente em que filmes investir para evitar problemas com a censura, por vezes eram as próprias empresas a efetuar cortes nas películas antes de as enviarem à Comissão.

Considerando que as atas para este período são manuscritas, o que dificultou a sua compreensão e que os filmes foram contados manualmente um a um por tendo em conta a quantidade de filmes, poderá haver uma ligeira margem de erro nos valores apresentados. No entanto, esta margem é reduzida e não afeta a credibilidade dos resultados, nem as principais conclusões que podemos tirar da sua análise que demonstram uma diminuta taxa de reprovação, uma elevada taxa de aprovação e um aumento progressivo no número de filmes analisados pelo organismo

Considerações finais

A análise do funcionamento da CC e da CCE, a partir das 628 atas produzidas pelas duas Comissões entre 1945 e 1957, permite constatar um grande volume trabalho, uma intensa atividade e uma distribuição crescente de filmes. A frequência semanal das reuniões e o aumento do trabalho é uma evidência da acentuada preocupação do regime com o controlo dos conteúdos dos filmes exibidos publicamente. O órgão censório garantiu a proibição de filmes que refletissem ou condenassem o sistema político em vigor, que incentivassem a agitação popular, ou que exibissem imagens consideradas atentatórias da moral religiosa e católica.

Os censores referiam constantemente a necessidade de informar as empresas dos critérios para evitar a produção de filmes contrários à norma instituída, o que facilitava o intenso e difícil trabalho do organismo e promovia a autocensura. Os dados apresentados permitem verificar uma maioria de filmes aprovados, reflexo de uma eficaz autocensura praticada pelas empresas, familiarizadas com os critérios de censura existentes desde 1927. Os importadores e produtores sabiam perfeitamente o tipo de filmes ou temas suscetíveis de reprovação e apostavam nas películas com maior probabilidade de aprovação contribuindo, assim, para a diminuta percentagem de filmes reprovados.

A CC e a CCE são a evolução de um mesmo organismo, apesar da introdução da obrigatoriedade de censura prévia, das mudanças no nome e na constituição, manteve idêntico modo de funcionamento. Não houve alterações, na essência, na organização e no conteúdo das reuniões. Os censores continuaram a ser remunerados pelas suas funções e a reunir semanalmente. A diferença verificou-se na substituição dos censores, no processo de classificação de filmes para menores e no enorme aumento de filmes citados nas atas. As primeiras atas das reuniões da CC mencionam um número reduzido de filmes e observou-se uma preocupação com o domínio dos critérios de censura por parte dos censores. As mudanças introduzidas depois da criação da CCE – obrigatoriedade da censura prévia, a classificação de filmes para crianças e a inclusão de elementos da CLEM – permitiram melhorar a eficácia do processo censório.

O complexo ato de censurar filmes nem sempre era consensual, foi a divergência de opiniões que motivou a criação de grupos de dois censores em 1948, o que permitiu agilizar o trabalho verificando-se, a partir de então, um grande aumento do número de filmes citados nas atas anualmente que passou das dezenas para as centenas. Depois da criação da CCE, a organização por grupos de dois censores manteve-se, continuando a verificar-se um aumento significativo de filmes distribuídos nas atas, com números a ultrapassar os 400 filmes analisados anualmente.

Os vogais de ambas as Comissões tinham em comum a formação superior e a ligação institucional com o regime. Os elementos da CC foram todos substituídos na formação da CCE, com a exceção do vice-presidente, Óscar de Freitas e do vogal Francisco Martins Lage, que passou a exercer a função de secretário, mas abandonou a CCE em 1954. Durante a vigência da CC o número de censores variou entre os 11 e os 12 e nunca atingiu os 15 elementos indicados no decreto-lei 34.590 de 1945. O novo decreto 38.964 de 1952 determinou uma redução do número de censores da CCE, que foi atualizado para 11 elementos. Tendo em conta os registos das atas, os 11 elementos correspondem exatamente ao número de censores em atividade a partir de 1954. Ao contrário do que aconteceu na CC deixa, assim, de haver discrepância entre o número de elementos do decreto e número de elementos registados nas atas das reuniões. A CC tinha unicamente dois elementos com atividade profissional ligada ao teatro e ao cinema, apenas um deles (Francisco Martins Lage) continuou em funções na constituição da nova Comissão. Quando Francisco Martins Lage abandonou o organismo, em 1954, a CCE deixou de ter qualquer elemento ligado ao teatro e ao cinema até à entrada do ator Eduardo Brasão, que veio ocupar o cargo de presidente em 1956. Podemos, deste modo, questionar as capacidades e competências artísticas da equipa de censores para avaliar e tomar decisões sobre as imagens em movimento. A competência necessária era a defesa dos valores do Estado, os pareceres dos censores e o seu comportamento demonstram que a missão da censura não era de ordem artística, mas sim moral e política.

Referências

- Archeevo (em linha). “BEIRÃO, Caetano Maria de Melo. 1923-1991, arqueólogo”. <https://archeevo.amap.pt/details?id=78413>
- Arquivo Histórico Parlamentar. Assembleia da República. <https://ahpweb.parlamento.pt/Default.aspx>
- Atas das sessões da Comissão de Censura*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

- Castilho, T. J. M. (2009). *Os deputados à Assembleia Nacional (1935-1974), biografia e carreira parlamentar*. Lisboa: Assembleia da República.
- Diário da República Eletrónico*. Assembleia da República. <https://dre.pt/>
- Dicionário de Historiadores Portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo (em linha). <https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/brazaopdf>
- Escritas.org (em linha). “Carlos Lobo de Oliveira”. <https://www.escritas.org/pt/bio/carlos-lobo-de-oliveira>
- Ferreira, C. (2020). *Aveirenses notáveis, António e Vasco Leónidas na “primavera” Marcelista*. Aveiro: Comissão Diocesana da Cultura.
- Gomes, J. C. (2014). “Os censores do 25 de abril: o pessoal político da censura à imprensa”. *Jornalismo & Jornalistas*, n.º 57, jan./jun., pp. 5-35.
- Gomes, J. C. (2019). “Gravações de telefonemas de censores – uma questão política no marcelismo”. *Media & Jornalismo*, n.º 35, vol. 19, n.º 2. https://doi.org/10.14195/2183-5462_35_3
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (1945). Lisboa: Editorial Enciclopédia Ilimitada.
- Lopes, B. C. (2021). “A censura ao cinema em Portugal. Filmes proibidos e cortado pela Comissão de Censura”. *Avança Cinema Journal*, n.º 12, pp. 523-535.
- Morais, A. B. (2021). “Censura ao cinema nas ditaduras ibéricas: introdução”. *Ler História*, n.º 79, pp. 9-15.
- “Por Santa Maria de Portuzelo” [Blogue] (2011). “Carlos Lobo de Oliveira - Digníssimo Santamartense”. <http://porsantamartadeportuzelo.blogspot.com/2011/12/carlos-lobo-de-oliveira-dignissimo.html>
- Seabra, J. (2016). *O cinema no discurso do poder*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

“QUEM NÃO REAGE, RASTEJA!”: A POÉTICA REVOLUCIONÁRIA DE CLÁUDIO ASSIS SOB A ÓTICA DA TEORIA DOS CINEASTAS

Camilo Cavalcante¹

Resumo: A partir da abordagem sugerida pela Teoria dos Cineastas, esta comunicação busca evidenciar características estilísticas recorrentes na obra do realizador brasileiro Cláudio Assis ao abordar aspectos visuais, narrativos, poéticos, políticos e dramaturgicos presentes nas longas-metragens *Amarelo Manga* (2001), *Baixio das Bestas* (2007) e *Febre do Rato* (2011), que aqui vamos conceituar como a *Trilogia da distopia*. Pretendemos suscitar reflexões diante da análise destes filmes levando em consideração os discursos e os questionamentos verbalizados pelo próprio realizador ao longo de sua trajetória artística que em certos pontos conectam-se ao texto-manifesto *Hacia un Tercer Cine* (1969), de Octavio Getino e Fernando “Pino” Solanas.

Palavras-chave: Cláudio Assis; Cinema brasileiro; Cinema latino-americano; *Hacia un Tercer Cine*; Teoria dos Cineastas.

Introdução

Diante da dinâmica proposta pela Teoria dos Cineastas, pretendemos apontar características relevantes na obra do realizador brasileiro Cláudio Assis levando em consideração de que forma ele compreende o seu cinema tomando como base o seu próprio discurso como realizador para evidenciar os conceitos, procedimentos estilísticos e de linguagem que estão presentes em seus filmes.

1. Doutorando em Media Artes, investigador bolsheiro da FCT pelo Labcom e Mestre em Cinema pela UBI. Também trabalha como realizador, guionista e produtor audiovisual com uma carreira multipremiada.

Vamos, desta forma, seguir as orientações sugeridas por Manuela Penafria, André Rui Graça e Eduardo Tulio Baggio nas quais preconizam:

Essa dinâmica é composta por uma constante interação entre o cineasta que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador e o investigador que não sendo apenas espectador é, também, um criador já que na sua relação com uma obra, também colabora para a sua construção. E enquanto investigador encontra-se munido de procedimentos que se confrontam com um discurso que não se sente comprometido com a academia (Penafria et al., 2015, p. 22).

É possível perceber no discurso e na prática de Assis, o nítido encontro ideológico com os ideais revolucionários indicados no texto-manifesto *Hacia un tercer cine* (Solanas & Getino, 1969), ao qual vamos recorrer durante este ensaio para construir a analogia entre o significado estabelecido pela produção do realizador contemporâneo e as considerações acerca do cinema como ato político almejadas pelo manifesto:

O artista do terceiro cinema opõe ao cinema industrial, o cinema artesanal; ao cinema de indivíduos, o cinema de massas; ao cinema de autor, um cinema de grupos operativos; ao cinema de desinformação neocolonial, um cinema de informação; a um cinema de evasão, um cinema que resgate a verdade; a um cinema passivo, um cinema agressivo; ao cinema institucionalizado, o cinema de guerrilhas; ao cinema espetáculo, o cine-ato, o cine-ação; a um cinema de destruição, um cinema simultaneamente de destruição e de construção, ao cinema feito para o homem velho, para eles um cinema na medida no homem novo: a possibilidade que somos cada um de nós² (Solanas & Getino, 1969, pp. 19-20).

2. Tradução do autor. No original: "El hombre del tercer cine opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros".

Ao longo deste artigo, buscaremos detectar pontos de interseção entre obra e discurso de Assis com o texto revolucionário redigido no final dos anos 1960, que foi pensado em um contexto histórico de Guerra Fria e de lutas contra as ditaduras que oprimiam a maior parte da América Latina naquele momento. A partir de uma premissa revolucionária que tem como meta o paradigma cubano (tratado como único território livre das Américas), o manifesto incita a criação de uma produção cinematográfica descolonizada, ou seja, um cinema de causas e não de efeitos, a questionar o modelo imposto pela indústria do entretenimento e a buscar o enfrentamento aos donos da indústria audiovisual que, através dos padrões estabelecidos por interesses no lucro mercadológico, reduzem a sétima arte a sinônimo de divertimento ou objeto de consumo, situação que está atrelada aos cânones do capitalismo e acaba por ditar uma visão de mundo pelo viés de uma hegemonia ideológica fincada na produção e difusão audiovisual com a nítida intenção de moldar as audiências conforme os interesses do mercado, fruto dos anseios da classe detentora do capital.

“Trilogia da distopia”

Os longas-metragens *Amarelo Manga* (2001), *Baixio das Bestas* (2007) e *Febre do Rato* (2011) dialogam entre si e despertam polêmicas pelo alto teor de crítica social representada em uma linguagem alegórica e hiperbólica focada em tecer uma radiografia das camadas periféricas da sociedade através de um recorte que escancara as mazelas do comportamento humano na região nordeste do Brasil. Ao mesmo tempo, estes três filmes de Cláudio Assis, podem até ser enxergados como um manifesto grotesco ou obsceno por uma parcela conservadora da audiência, porém se fazem extremamente necessários como um grito honesto de subversão que estremece o status quo. Daí a importância do urro cinematográfico de Assis, que reverbera no título desse artigo: “Quem não reage, rasteja!”, frase proferida quando o realizador participou como ator no filme *Crime Delicado* (2005), de Beto Brant, e teve a liberdade de dizer o que quisesse, já que não havia nenhum diálogo

previsto no guião. O realizador instiga nos seus filmes e no seu discurso um sentimento de subversão, mudança e, também, de possibilidades de romper com o *establishment*.

Eu acho que o ser humano tem que reagir a tudo. Seja ao desemprego, seja a desumanidade, seja onde for. Em todo momento da sua vida no qual você esteja, tem que reagir. Por que você vai morrer, vai se acabar. E quem rasteja é cobra. Então, essa frase me dá vontade de ser, me dá vontade de criar, de andar para frente. Anda, levanta! (Assis, 2011e).

Nos três filmes analisados, as personagens libertam-se das suas situações de opressão de forma distópica sem conseguirem concretizar suas pequenas utopias e/ou revoluções; sejam movidas por um ideal coletivo ou por uma atitude de vingança, as personagens libertam-se através da morte, de um corte de cabelo ou de sexo, projetando essa pseudoliberalidade em um novo momento de opressão. As utopias nunca são previstas na confecção dramaturgica desses filmes que espelham a classe proletária, subalterna a uma elite que não está representada explicitamente, mas cujo sistema de controle e manutenção da ordem se revela pelo enquadramento de personagens desoladas com o intuito de construir um painel de uma população marginalizada e oprimida, à margem dos seus direitos civis, escanteada a uma vida sem dignidade, como descreve Ângela Prysthon (2014) em relação à *Amarelo Manga* ao estabelecer que o filme acentua a estetização, trazendo à tona do modo ainda mais agudo a caracterização dos subalternos excêntricos e da feiura interessante da cidade do Recife.

No filme, Kika (Dira Paes) liberta-se da opressão religiosa após descobrir que está a ser traída pelo marido, possuída pela fúria, que a faz arrancar a dentadas a orelha da amante do cônjuge (Chico Diaz). Adiante, ela, antes evangélica recatada, explode seu lado animal em sexo selvagem com Isaac (Jonas Bloch), um judeu machista e fetichista. Na cena final, ela escolhe um corte de cabelo curto e pintado na cor amarela, como a “blusa amarela de três metros de entardecer” nos versos do poeta russo Vladimir Maiakovski, que foi uma influência para Cláudio Assis na adolescência como veremos mais adiante.

Em *Baixio das Bestas*, Auxiliadora (Mariah Teixeira), liberta-se da exploração sexual que sofre do avô, que a exhibe nua na frente de uma igreja abandonada para caminhoneiros em troca de dinheiro. Após a morte do velho, ela termina por trabalhar como prostituta em um bar na beira de estrada, mergulhando em outra situação de opressão pela sociedade machista, sem esperança de sair desse universo.

Em *Febre do Rato*, o poeta Zizo (Irândhir Santos), liberta-se da situação de marginalidade com sua morte, jogado ao rio pelos policiais, onde se afoga ao mesmo tempo em que tem sua poesia amordaçada pelo sistema. Não há vencedores nessa trilogia. Mesmo a se libertarem do domínio de uma força opressora, as personagens nunca estão livres de fato, nem de direito, pois o estado das coisas leva imediatamente a uma nova circunstância que silencia os seus desejos genuínos a serem condicionados ou encaixotados dentro do que determina a condição socioeconômica que lhes foi imposta por um sistema perverso.

Desta forma, conceituamos a “Trilogia da distopia” pela impossibilidade de redenção na dramaturgia destes filmes, que conduzem o espectador a refletir sobre o mundo de contradições e abismos sociais em que vivemos por meio de um olhar cético e sem esperança. Assim, paradoxalmente, a transformação das consciências pelo cinema, poderia colaborar para a construção do homem livre, proposto pelo manifesto *Hacia um tercer cine*.

Infância em Caruaru: Cinema, poesia e violência.

Nascido em Caruaru, no Agreste de Pernambuco, em 1959, Assis costumava colecionar fotografamas, restos de película, que sobravam dos três cinemas que frequentava na cidade. Sempre ia às sessões e assistia a todo tipo de filme, mesmo com a classificação indicativa superior à sua idade. Certamente, o acesso frequente ao cinema, teve uma repercussão cabal na formação do seu imaginário criativo.

Quando era criança, em Caruaru, tinha um cinema que levava o nome da cidade, todo dia ia assistir aos filmes e aproveitava para colecionar fotografamas que o maquinista vendia pra gente ou trocava por gibis. Aí,

fiz amizade com o lanterninha, que também era cabo da polícia, o cabo Rodrigues. E, em troca de livros didáticos já usados por meus irmãos, ele deixava eu entrar no Cine Caruaru de graça. Não tinha esse negócio de idade, de censura. Assistia a qualquer filme. Quando a luz se apagava, eu entrava escondido. Via de tudo (Assis, 2015).

A Princesa do Agreste, apesar de grande importância cultural e econômica para a região, apresenta índices alarmantes de violência e exclusão social. O cenário desolador de miséria e brutalidade que permeou a infância e adolescência do realizador certamente tem reverberações intensas na sua artística. De um lado, Assis conviveu com a poesia, que despertou o seu interesse pelas artes através da aproximação com o artista Manoel Galdino de Freitas (1929-1996), o Mestre Galdino, ceramista, artesão, cantor de viola e poeta de cordel que vivia no Alto do Moura, bairro periférico de Caruaru, considerado pela UNESCO como o maior centro de arte figurativa das Américas. Do outro, o contacto com a miséria e suas sequelas sociais potencializou em Assis o desenvolvimento de uma consciência revolucionária na elaboração de uma crítica política em busca de justiça e igualdade.

Ainda sobre a influência da poesia na sua vida, o cineasta conta: “quando era jovem em Caruaru, eu tinha cabelo grande e me espelhava muito em Maiakovski, eu queria ser Maiakovski. Andava com uma camisa rendada amarela e fiz algumas poesias até. A poesia sempre me interessou” (Assis, 2011e). A presença da poesia na *Trilogia da distopia* é marcante a níveis imagético, sonoro e performativo. Em *Amarelo Manga*, temos *Tempo Amarelo*, de Renato Carneiro Campos, recitada por um dos frequentadores do Bar Avenida, interpretado por Carlos Carvalho que, de certa forma, traduz o tônus dramático do filme.

Amarelo é a cor das mesas,
dos bancos, dos tamboretas,
dos cabos das peixeiras,
da enxada e da estrovenga.
Do carro de boi, das cangas,

dos chapéus envelhecidos,
da charque.
Amarelo das doenças,
das remelas dos olhos dos meninos,
das feridas purulentas,
dos escarros,
das verminoses,
das hepatites, das diarreias,
dos dentes apodrecidos...

Tempo interior amarelo.
Velho, desbotado, doente
(Campos, 1980, p. 12).

Baixio das Bestas começa com uma sequência em preto-e-branco que percorre um engenho abandonado, decadente ruína em meio aos canaviais, enquanto escutamos a narração de um trecho do poema *O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão*, de Carlos Penna Filho (1929-1960), poeta ao qual Assis já tinha visitado a obra na curta-metragem *Soneto do Desmantelo Blues* (1993): “outrora aqui os engenhos recortavam a campina. Veio o tempo e os engoliu, e ao tempo engoliu a usina. Um e outro ainda há quem diga que o tempo vence no fim. Um dia ele engole a usina, como engole a ti e a mim” (narração retirada do filme *Baixio das Bestas*). Após o prólogo, Assis constrói, na Zona da Mata pernambucana, um retrato do machismo, do folclore do maracatu, da vida vazia dos agrobóys, da burguesia rural e misógina. O baixio é o lugar símbolo e a arena de combate em meio aos plantios de cana-de-açúcar, palco para as relações humanas, afetivas e telúricas daquela região.

Febre do Rato traz a poesia personificada no próprio protagonista, Zizo, um poeta marginal que espalha sua arte com obstinação pelo subúrbio do Recife como um Don Quixote que luta contra os moinhos de vento. Todas as poesias foram escritas por Hilton Lacerda, parceiro artístico de Assis de longa data e que também é guionista dos três filmes. Assis relata sua intenção poética aplicada à estética do filme:

Por meio da poesia podemos falar de igualdade. Que não há diferença de sexo, cor, de nada. A gente tem uma luta, uma questão que é humana. E só um poeta pode falar disso. Por isso o filme é preto e branco, traz um poeta anarquista, que cria seu mundo como quer. O ponto de partida é este: dar às pessoas a possibilidade de elas serem o que são. Serem simples, honestas (Assis, 2011c).

Utopia e Revolução

Assis não fez escola de cinema. Estudou economia por dois anos e depois abandonou o curso na UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) para trabalhar em audiovisual. Participou ativamente de três cineclubes, na década de 1980, que ajudou a organizar em Caruaru e em Recife. Em entrevista ao *Correio Brasiliense* enfatiza que ajudou a criar inúmeros cineclubes e chegou a ser candidato à vice-presidência do Conselho Nacional de Cineclubes: “naquela época em que todos os movimentos de esquerda estavam envolvidos no cineclubismo. Um movimento de resistência pura.” (Assis, 2015).

Além disso, ia de comboio com o equipamento de projeção para exibir filmes na rua e em escolas de bairros periféricos da região metropolitana. Sempre focado no projeto de exibir e realizar o cinema no qual acredita, Assis assume como realizador que tem uma tendência a tratar as questões de frente, provocando questionamentos:

Não é que eu goste de ser polêmico. É que as pessoas não assumem o que fazem ou pensam de verdade. Não têm respeito por si, pela obra, pelo que compreendem com o cinema. Quero provocar o diálogo, fazer com que as pessoas saiam do cinema e pensem: “Por que as coisas não mudam?”. Estudei Economia, fui do Partido Comunista Revolucionário, mas faço cinema porque quero contribuir de uma maneira poética. Mudar o pensamento das pessoas é mais importante do que chegar com armas. Isso não leva a nada. O cinema pode provocar a mudança nas pessoas de maneira mais elegante, construtiva, de modo que você tenha lazer, prazer. Mas não gosto do rótulo de ser polêmico (Assis, 2011c).

Neste período de descobertas, que incluem experiências étlicas e sexuais, o realizador afirma sua personalidade e introjeta suas inquietações, que podem ser resumidas no pentágono “cinema-etílico-poético-revolucionário-sexual”.

A participação nos movimentos estudantil, cineclubista e a ação no Partido Comunista Revolucionário³, estão expressas na obra e na atitude do cineasta, que sempre usa o boné característico, remetendo ao icônico visual de Che Guevara e Fidel Castro, corroborando com seu compromisso artístico-revolucionário.

Cinema é uma arte burguesa. Muitos fazem cinema sem compromisso com nada, por puro diletantismo. Muitos também não têm compromisso com as próprias ideias, fazem testes para saber se a montagem do filme está correta, mudam o filme em função disso. Quando é que eu vou fazer um filme desse jeito? Você tem que fazer um filme em que você acredite. Se você se respeitar, você vai encontrar mil pessoas que vão gostar de você (Assis, 2007).

As influências estéticas revolucionárias podem ser observadas na cena da matança do boi em um abatedouro no filme *Amarelo Manga*. É uma cena crua, documental, na qual a câmera acompanha de perto um magarefe apunhalando o boi na medula até o animal cair no chão e ser arrastado violentamente deixando um rastro de sangue pelo ambiente. Analogamente, no filme *La Hora de Los Hornos* (1968), de Octavio Getino e Fernando Solanas, obra seminal do Terceiro Cinema, há uma sequência na qual vários bois e ovelhas são abatidos em série, entrecortada por imagens rápidas de propagandas de carros, refrigerantes e cigarros, resultando em uma feroz crítica aos valores da sociedade burguesa.

3. Partido político brasileiro de esquerda, baseado ideologicamente nos princípios do marxismo-leninismo com expressão nacional e forte penetração nos meios sindicais e estudantis. Seu símbolo é uma foice e um martelo cruzados com uma estrela vermelha na parte superior do martelo (símbolo soviético), simbolizando a aliança operário-camponesa, sobre um retângulo vermelho onde está escrito a sigla “PCR”. Foi fundado em maio de 1966, em Recife a partir de uma ruptura do PCdoB. Ao longo da Ditadura militar no Brasil (1964-1985), a maior parte dos militantes do PCR foi perseguida e morta.

É sintomático que sua primeira curta-metragem, *Henrique – Um Assassinato Político* (1989), tenha o caráter de denúncia ao retratar o brutal assassinato do padre, que defendia ideais humanistas em plena ditadura militar, e apontar para a violência do regime opressor. Essa curta, apesar das deficiências técnicas por causa da inexperiência da equipe, foi muito importante por reunir jovens estudantes de comunicação que tiveram naquele momento o primeiro contato prático com a produção e a logística de rolagem em película 16mm e, uma década depois, revelar-se-iam nomes expressivos do audiovisual brasileiro como Lírio Ferreira (*Baile Perfumado*, 1997; *Sangue Azul*, 2014), Valéria Ferro (importante diretora de som direto) e Adelina Pontual (*O Pedido*, 1999; *Rio Doce/CDU*, 2013).

Rumo ao Terceiro Cinema

Para Getino e Solanas (1969), o Terceiro Cinema é aquele que reconhece na luta anti-imperialista a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística, como também, a grande possibilidade de construir, a partir de cada povo, uma personalidade liberta com sua cultura descolonizada. Para impor seus valores, o neocolonialismo precisa convencer o povo do país dependente de sua inferioridade. “Se queres ser homem”, diz o opressor, “tens que ser como eu, falar a minha mesma linguagem, alienar-se a mim”. Assim os padrões culturais do pensamento moldam os países subdesenvolvidos à sua imagem e semelhança, anulando qualquer traço da cultura dos povos originários. Do mesmo modo que não é dono da terra onde pisa, o povo neocolonizado também não é dono das suas próprias ideias.

Para o neocolonialismo os meios de comunicação de massa são mais efetivos que o napalm bombardeando a formação de novas consciências com fórmulas narrativas e estéticas convenientes aos interesses do sistema opressor.

O poeta pode tudo. Se o cinema pode, o poeta pode mais ainda. Por isso escolhi um poeta. É uma homenagem aos poetas marginais de Recife, principalmente dos anos 70, 80. É também uma forma de mostrar para a juventude que você pode fazer o cinema que você quer. Você não tem

que seguir regras. *Febre do Rato* vem para cumprir essa necessidade, essa lacuna. Assim como Hollywood tem uma fórmula de argumento, uma fórmula de cinema, no Brasil temos a fórmula das telenovelas – o triângulo amoroso, o nordestino que está f*... (risos). Por que você não inventa? Você tem que ter essa liberdade. Não pode existir fórmula na criação para o cinema. Eles inventam fórmulas para se dar bem, para ganhar dinheiro. Só para isso. E para doutrinar as pessoas. É uma questão de doutrina, de ideologia, mercadológica. É uma forma de vender guerra (Assis, 2012).

Em entrevista concedida para a série *Olhar*, Assis compara seu cinema ao jogador de futebol Garrinha⁴. Quando afirma que “meu cinema é Garrinha, é dos perdedores, que são a maioria. E não tem melhor que Garrinha” (Assis, 2011e), o cineasta atesta sua condição terceiro-mundista ao aliar-se com o futebolista que foi considerado um gênio dentro de campo, mas acabou consumido pelo alcoolismo. Para compreender o que podemos definir como Cinema-Garrinha é fundamental mergulhar nas condições de vida da classe subalterna, que está sempre numa posição de conflito ou submissão ao esquema montado pela elite dominante. *Trilogia da distopia* comunga diretamente com o texto de Getino e Solanas quando nega o modelo da obra de arte perfeita, do filme redondo, articulado seguindo a métrica imposta pela cultura dominante, seus teóricos e críticos, que funciona para inibir os cineastas nos países dependentes, sobretudo quando se tenta seguir modelos semelhantes ao do primeiro cinema (o cinema industrial norte-americano) em uma realidade que não lhe oferece nem a cultura, nem a técnica, nem os elementos primários para realizá-lo.

Desde o primeiro longa-metragem, *Amarelo Manga*, a representação da subalternidade na periferia brasileira se instala como mote do cinema de Assis, que retrata a condição miserável de suas personagens sem transformá-las em heróis ou vítimas. O visual amarelo hepático é obra do aclamado

4. Manuel Francisco dos Santos, o Mané Garrinha ou simplesmente Garrinha foi um futebolista brasileiro que se notabilizou por seus dribles desconcertantes apesar do fato de ter suas pernas tortas. Morreu em 1983, aos 49 anos, em decorrência do alcoolismo.

diretor de fotografia Walter Carvalho, que parece metabolizar o conceito imagético do filme através do poema *Tempo Amarelo*, de Renato Carneiro Campos. Ao final da trama, Assis deixa finais abertos como feridas, pois intui que a reflexão do espectador é mais importante quando o filme termina, quando o impacto acalma, e o entendimento sobre a realidade vivenciada na tela pode fermentar, nas convicções e na alma, um embate sobre suas próprias ideias e (pre)conceitos.

Ao oscilar entre a hipóbole *freak* e o naturalismo etnográfico, ao confrontar personagens verossímeis (a crente, a bicha, o cafuçu, a dona do bar, o dono do hotel, o açougueiro) e inverossímeis (o necrófilo, a gorda, o padre, os índios que assistem televisão no lobby do Texas Hotel), o filme aponta simultaneamente para a impossibilidade e para a urgência da representação apropriada da subalternidade, da discussão sobre as instâncias periféricas da sociedade brasileira. Ultrapassando o anedótico e estendendo os limites do grotesco, mas ao mesmo tempo evitando qualquer paternalismo ou pieguice em relação à pobreza e à miséria retratadas, o filme de certa forma anula as possibilidades do sensacionalismo. Pois aqui não é o “estilo alternativo de revista” que está propriamente em jogo (embora ele apareça aqui e ali), mas as tensões de uma urbanidade periférica em carne viva (Prysthon, 2014, p. 446).

Uma das sequências finais de *Amarelo Manga*, recorre ao documental para registrar homens, mulheres e crianças em *portraits* da miséria que assola a população periférica na América Latina, como afirma o cineasta:

O que gerou a sequência dos rostos, no final, é a impotência e um chamado. É como se aqueles rostos dissessem: ‘Olhem para mim, eu sou esse tipo na miséria, tenho algo a dizer, quero comer, tenho tesão, quero me divertir’. É um grito em silêncio para chamar atenção (Assis, 2013).

Zenitais e Coletividade

Uma das marcas visuais que impregnam as realizações de Assis são os planos zenitais, nos quais, a partir desse ponto de vista superior, temos uma

planta baixa da ação, uma visão acima do bem e do mal a espiar os simples mortais. Esse tipo de plano (com a câmera suspensa a 90 graus da ação) é inserido na gramática visual dos filmes analisados em momentos marcantes na narrativa: em *Amarelo Manga* temos um *travelling* zenital de um matadouro de gado; em *Baixio das Bestas* o mesmo *travelling* zenital em um cinema abandonado e, em outro momento, um zenital fixo de Maninho (Iranthir Santos) a cavar um buraco para a construção de uma fossa, simbolicamente onde é depositado o excremento do mundo; em *Febre do Rato*, além de *travellings* zenitais pelo galpão onde mora o quarteto de amigos que socializam a vida, temos o emblemático plano zenital fixo (que se repete várias vezes ao longo do filme) do tonel onde Zizo satisfaz sexualmente as sexagenárias da vizinhança. Essa característica estilística recorrente é fruto de um trabalho artístico coletivo, no qual se repetem os mesmos colaboradores, além do guionista Hilton Lacerda e do fotógrafo Walter Carvalho, também, Renata Pinheiro como diretora de arte, Júlia Moraes como assistente de direção e produtora, e, no elenco, a presença obrigatória de Matheus Nachtergaele, Conceição Camaroti, Jones Melo, entre outros.

Eu só acredito em coisas que você faz juntando amigos, pessoas que confiam, que acreditam, que fazem com que esse cinema seja delas também. Isso é um processo meu que sempre preservei, que sempre lutei e que conquistei. É uma conquista ter um Walter Carvalho, ter uma Júlia Moraes, ter um Mateus Nachtergaele, um Iranthir (Santos), ter uma Renata Pinheiro, ter um Hilton Lacerda, ter Wilsão, que é um grande maquinista que luta pelo plano. Todos têm que saber que o filme é deles (Assis, 2010).

Febre do Rato conta a história de Zizo, artista que espalha sua poesia e suas verdades pelas ruas e subúrbios do Recife a personificar em carne, osso e alma o manifesto do terceiro cinema na medida em que encarna os ideais subversivos propostos pelo texto de Getino e Solanas e (re)vive a utopia revolucionária. Na narrativa do filme, o artista marginal é a representação simbólica do homem livre e insere a sua obra poética no processo de libertação, colocando-a, antes que em função da arte, em função da própria vida

em si, assim como Assis que, enquanto artista, se opõe de forma estética e ética aos padrões impostos pela indústria cinematográfica. O realizador expressa a cultura daqueles que vivem à margem de maneira intrínseca, sem concessões, e faz uma radiografia das camadas excluídas da sociedade ao mesmo tempo em que defende uma posição libertária em relação à política, à arte, à vida e ao amor.

A vida é assim, dura, áspera. Meus filmes não são violentos, são fortes. Eu não sou um bicho papão dos cinemas, mostro a verdade. Ninguém se choca com a violência que o noticiário televisivo mostra o dia inteiro. O problema é que as pessoas estão acostumadas com as fantasias das novelas bonitinhas da Globo. Tenho na cabeça a imagem daqueles pais que estão com seus filhos vendo TV na sala e quando chega uma cena de sexo, de violência, eles mandam os filhos para o quarto, mudam de canal. A gente não pode mudar o canal da vida e ela é assim, a realidade crua tem violência, tem sexo, tem tudo isso (Assis, 2011d).

Febre do Rato foi filmado em preto-e-branco contrastado e essencialmente com a câmera na mão, o que remete de imediato à fotografia de *La Hora de Los Hornos* (1968), de Getino e Solanas; *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *Memórias del Desarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. Podemos destacar, também, a aproximação com o gênero documentário na sequência na qual Zizo e sua trupe fazem um manifesto anarco-artístico durante o desfile militar de 7 de setembro, data que marca a independência do Brasil, onde soldados e veículos de guerra exibem o seu potencial bélico para a população no centro da cidade do Recife. A equipe de produção mobilizou-se como em uma operação de cine-guerrilha a intervir na realidade e transformar a filmagem em um cine-ato e/ou a vida em um enorme cenário a céu aberto, no qual técnicos e artistas, que comungavam um mesmo ideal revolucionário-cinematográfico, participaram efetivamente deste momento documental (que integra uma obra de ficção) em uma cidade viva, a converter-se em algo indigesto para o sistema, levando parte do público que estava presente ao evento a intervir coletivamente na obra de forma catártica, mesmo sob a repressão militar.

Estávamos filmando nas ruas do bairro Boa Vista, no Recife. Era uma sequência em que o Zizo incita as pessoas a tirarem as roupas para se despirem de sua simbologia social. Era 7 de setembro, Dia da Independência. A cidade em geral fica vazia. E nós fechamos todas as ruas ao redor. Pagamos por isso. A prefeitura não só não deu um tostão para o filme como ainda nos obrigou a pagar para poder fechar as ruas e filmar. Alguém, no entanto, ligou para a polícia e fez uma denúncia. E a Polícia Militar apareceu. Eram uns dez carros e outras motos. Quiseram levar o Irandhir preso, uma das atrizes... Foi uma correria danada. A produção tentando tirar os atores de lá... E as câmeras filmando tudo. A nossa sorte foi que o comandante da corporação sabia quem eu era, tinha visto *Amarelo Manga*, e apaziguou os ânimos dos subordinados. Isto não é violência?! (Assis, 2010).

À luz da dramaturgia, no seu terceiro ato, *Febre do Rato* faz uma crítica direta à opressão policial e militar quando Zizo, ao realizar uma espécie de atentado poético e transgressor enquanto declama uma ode ao amor livre, é preso e agredido pelos guardas da polícia municipal e lançado ao rio Capibaribe, onde morre afogado. Um poeta desacordado, jogado nas águas para ser calado, a ter seu discurso silenciado, amordaçado. A vida imita a arte e vice-versa.

Considerações Finais

O conceito, lançado pelo próprio cineasta, de Cinema-Garrinha, que pode ser interpretado como Cinema-Povo ou cinema que representa o subalterno sem ridicularizá-lo em abordagens sensacionalistas, alia-se a certos pontos ao manifesto *Hacia um tercer Cine*. O discurso do cineasta confunde-se com a própria obra e a forma de interpretar o mundo que o cerca. Assis faz do cinema um palanque para expor seu discurso político e crítico sem concessões, assim como faz o poeta Zizo, realizando um potente e catártico “cinema-etílico-poético-revolucionário-sexual”.

Segundo o manifesto, o cinema da Revolução é simultaneamente um cinema de destruição e construção. Destruição da imagem que o neocolonialismo tem feito de si mesmo e de nós. Construção de uma realidade palpante e viva, resgate da verdade em qualquer de suas expressões⁵ (Solanas & Getino, 1969, p. 10).

Dessa forma, a *Trilogia da Distopia* submete à colonização das consciências, a revolução das consciências. O cineasta revolucionário aventura-se com suas observações subversivas, sua sensibilidade subversiva, sua imaginação subversiva, sua realização subversiva.

Em seus filmes, como oposição ao *mainstream*, Cláudio Assis distribui poesia. Uma poesia utópica que pretende desestabilizar as velhas estruturas da sociedade; ao ódio, o afeto; à mordança, o grito dos oprimidos; para matar a sede, o álcool; para alimentar a alma, os sonhos que são genuínos, mas que uma elite quer diluir em litros de sabão líquido; aos conservadores, a anarquia. Ao pudor, pura libido; aos censores, a cara a tapa, se for preciso. Entre zenitais, genitais e poemas, o cineasta realiza obras que exalam política, ao mesmo tempo em que transforma atos políticos em cinema.

Referências

- Assis, C. (2003). “Entrevista com Cláudio Assis”. *Contracampo*. <http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>.
- Assis, C. (2007). “Chega de pintar porcelana!” *Revista Trópico*. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2872,1.shl>.
- Assis, C. (2010). “Cláudio Assis e a coletividade no cinema”. *Revista do Cinema Brasileiro*. <https://www.youtube.com/watch?v=WP2ddOF2AzM>.
- Assis, C. (2011a). “Sala de Cinema: Cláudio Assis”. *Sesc TV, Sala de Cinema*. <https://www.youtube.com/watch?v=27ZzOP8q2RA>.

5. Tradução do autor. No original: “El cine de la revolución es simultaneamente um cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo há hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidade palpante y viva, rescate de la verdade en cualquiera de sus expresiones”.

- Assis, C. (2011b). “Claudio Assis continua indomável”. *Revista de Cinema*. <http://revistadecinema.com.br/2011/12/claudio-assis-continua-indomavel/>.
- Assis, C. (2011c). “O Anarco Cineasta”. *Revista Cult*. <https://revistacult.uol.com.br/home/o-anarco-cineasta/>.
- Assis, C. (2011d). “Cláudio Assis alfineta Rede Globo e diz: ‘não sou um bicho papão’”. *Portal Terra*. <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/claudio-assis-alfineta-rede-globo-e-diz-nao-sou-um-bicho-papao,276b62809746a310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>.
- Assis, C. (2011e). “Série Olhar: Cláudio Assis”. <https://vimeo.com/134629211>.
- Assis, C. (2012). “Entrevista (explosiva) a Cláudio Assis (realizador de *Febre do Rato*)”. *Festin 2012*. <http://www.c7nema.net/entrevista/item/31070-festin-2012-entrevista-explosiva-a-claudio-assis-realizador-de-febre-do-rato.html>.
- Assis, C. (2015). “Polêmico, cineasta Cláudio Assis dá entrevista ao Correio”. *Correio Brasiliense*. http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/09/27/interna_diversao_arte,500160/polemico-cineasta-claudio-assis-da-entrevista-ao-correio.shtml.
- Campos, R. C. (1980). *Tempo Amarelo – Ensaios*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana.
- Nogueira, A. M. (2014). *A Brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese (Doutorado). Recife, Universidade Federal do Pernambuco.
- Penafria, M.; Graça, A.; Baggio, E. (2015). “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. *Revista Científica/FAP*, v.12, pp. 19-32.
- Prystyon, A. (2014). “Imagens periféricas: entre a hipérbole freak e a voz do subalterno”. *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II Ibérico*. pp. 441-449.
- Rocha, G. (1965). *Eztetyka da fome*. *Tempo Glauber*, setembro, 2013.
- Solanas, F. & Getino, O (1969). “Hacia un tercer cine”. *Revista Tricontinental*, n° 13, OSPAAAL, outubro.

DOI FCT - LABCOM

<https://doi.org/10.54499/UIDB/00661/2020>

