

CINEMA EM PORTUGUÊS

XII JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)

 **LABCOM**
COMUNICAÇÃO
& ARTES

CINEMA EM PORTUGUÊS

XII JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português.
XII 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

Prazer, Camaradas! de José Filipe Costa

ISBN

978-989-654-645-8 (papel)
978-989-654-647-2 (pdf)
978-989-654-646-5 (epub)

Depósito Legal

465235/20

Tiragem

Print-on-demand

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

Covilhã, 2020

© 2020, Paulo Cunha, Manuela Penafria, Fernando Cabral e Tiago Fernandes.

© 2020, 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
Montagem às avessas. Não há problema. Resolve-se na montagem. João Braz	13
Para além do <i>Aquarius</i> (a propriedade na análise de Kleber Mendonça Filho) Márcia Maria Menendes Motta	21
Um território, três soberanias: a fronteira no documentário <i>Terras</i> Alan Dutra Cardoso	31
A terra a quem trabalha: a luta pela reforma agrária na região do alentejo no documentário <i>a Lei da Terra, 1977</i> Monica Piccolo	43
Entre telas, terra e céu: os impactos da instalação do Centro de Lançamento de Alcântara (Cla) sobre as comunidades Quilombolas de Alcântara, Maranhão Leonardo Leal Chaves	53
Cinema uma obra de muitas coautorias: a direção de arte e a busca pelo reconhecimento autoral Nívea Faria de Souza	63
A cobrança dos direitos autorais da música no cinema: casos recentes no Brasil Jorge Luiz Cruz	73
Cinema na Zona Oeste do Rio de Janeiro: Entre redes e além das singularidades Carla Regina	85
A indústria cinematográfica: um estudo de caso sobre Pernambuco Fábio Regueira Jardelino da Costa	99
Construção e representação da paisagem fílmica e geográfica no Novo Cinema Galego Rayman Aluy Virmond Juk	113

Oralidade e performance dos atores em Auto da Compadecida de Guel Arraes	125
Rodrigo Cássio Oliveira	
O Jogo de Masagão: a autoria e o gesto de criação	137
Laís Lara	
João César Monteiro ou o Moderno Prometeu: considerações sobre o sagrado, o cinema e a figura do monstro	151
Pedro Camacho Costa	

Introdução

A presente publicação reúne treze das vinte comunicações apresentadas durante as XII Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 7 e 9 de maio de 2019 na UBI, numa organização conjunta do Departamento de Comunicação e Artes e do Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Como tem sido habitual em edições anteriores, as XII Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar, pondo em diálogo investigadores provenientes de diversas instituições portuguesas (CIAC – Universidade do Algarve, CEC – Universidade de Lisboa, CEIS20 – Universidade de Coimbra; CIES/ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa; ESCS – Instituto Politécnico de Lisboa) e estrangeiras (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal Fluminense, Universidade Estadual do Maranhão, Faculdade Integrada Hélio Alonso e Universidade Estácio de Sá).

O primeiro texto deste volume é assinado por João Braz, um dos mais experientes editores do cinema em Portugal, tendo recebido diversos prémios (Prémio Sophia Melhor Editor da Academia Portuguesa de Cinema, em 2014; Prémio Melhor Editor Caminhos do Cinema Português, em 2010 e 2018; Prémio Melhor Editor de Ficção no Cineport, Brasil, em 2005) e contando no seu *curriculum* com mais de uma centena de curtas, longas e séries de televisão, nomeadamente *Peregrinação* (2017, João Botelho), *Ama-San* (2016,

Cláudia Varejão), *Yvone Kane* (2014, Margarida Cardoso), *Os Filhos do Rock* (2013-2014, série RTP), *Floribela* (2012, Vicente Alves do Ó), *Alice* (2004, Marco Martins), *Ganhar a Vida* (2001, João Canijo), *O Anjo da Guarda* (1998, Margarida Gil), entre outros. O texto “Montagem às Avestas” fixa em texto a brilhante conferência de abertura proferida por João Braz.

Seguem-se quatro textos que integraram a mesa temática “Propriedades e conflitos nos cinemas lusos”: Márcia Maria Menendes Motta trouxe *Aquarius* como um objecto de investigação sobre a complexa relação entre memória, património e direito à terra, ou melhor, o direito à habitação; Alan Dutra analisa o documentário *Terras* (2009, Maya Da-Rin) como pretexto para reflectir sobre as relações estabelecidas entre as comunidades transfronteiriças em uma das mais distantes regiões do Brasil, a tríplice fronteira com o Peru e a Colômbia; Monica Piccolo parte do filme *Lei da Terra* (*Grupo Zero*, 1977) para abordar um dos mais destacados acontecimentos da história contemporânea de Portugal, a Revolução Agrária no Alentejo, e as formas de resistência antes e depois da ditadura salazarista e marcelista; e Leonardo Leal Chaves propõe uma leitura das narrativas históricas sobre rituais, festas e formas específicas de trabalho e apropriação de terras e de outros recursos naturais que fundamentam a identidade étnica de comunidades quilombolas do Maranhão a partir dos documentários *Terra de Quilombos: Uma Dívida Histórica* (2004, Murilo Sales) e *Céu sem Limites* (2011, Eliane Caffé).

O bloco seguinte reúne duas comunicações que integraram outra mesa temática, “Autoria e Imagens em Movimento”: Nívea Faria de Souza valoriza o papel da direção de arte e a sua atuação criativa no cinema, considerando necessário investigar os contornos de sua criatividade para o resultado final com a consequente atribuição de autoria a que faz jus o artista; Jorge Luiz Cruz trouxe a interessante questão da cobrança dos direitos autorais das músicas nos filmes em duas ações judiciais e do amplo e público debate que envolveu o compositor musical Fernando Brand e o cineasta Jorge Furtado.

Seguem-se três textos que abordam questões próximas, relacionadas sobretudo com territórios concretos e as suas especificidades: Carla Regina analisa a maneira de conscientização do direito de “livre expressividade” no sistema democrático através do exemplo da experiência de produção e circulação de cinema em bairros periféricos do Rio de Janeiro; Fábio Regueira Jardelino da Costa estuda, a partir de uma abordagem qualitativa, as razões que impulsionaram a consolidação da indústria cinematográfica presente no Estado de Pernambuco, no Nordeste do Brasil, entre os anos de 1990 e 2015; e Rayman Aluy Virmond Juk discute a representação da paisagem nas obras do Novo Cinema Galego, dando destaque à representação da paisagem cultural e natural da Galiza.

Finalmente, o último bloco agrupa três textos que trabalham, de forma distintas, questões relacionadas com a performatividade: Rodrigo Cássio Oliveira discute o estilo cinematográfico e a performance oral dos atores do filme brasileiro *Auto da Compadecida* (2000, Guel Arraes), nomeadamente o seu esquema de decupagem e atuação que reflete o modelo da continuidade intensificada, inclusive no sentido de produzir uma alternativa ao modo clássico de encenação; Laís Lara contribui para o debate acerca de autoria, criação e apropriação sob o escopo de uma subjetividade contemporânea, usando como exemplo o cineasta brasileiro Marcelo Masagão; e Pedro Camacho Costa parte dos heterónimos de João César Monteiro para analisar a relação de consubstanciação entre o sagrado e o cinema (ou o meta-cinema) e o processo de auto-deificação monteiriano.

A imagem escolhida para a capa desta publicação pertence ao filme *Prazer, Camaradas!* (2019), de José Filipe Costa, a quem agradecemos a generosa cedência e autorização.

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

exclusivamente dedicado às cinematografias faladas em português. Do mesmo modo, estendemos o nosso agradecimento aos moderadores das sessões por também contribuírem para o enriquecimento do debate entre oradores e ouvintes. Não esquecemos também a presença de centenas de alunos de várias licenciaturas e mestrados ao longo dos três dias das Jornadas.

Ao Magnífico Reitor da UBI, Professor Doutor António Fidalgo, ao Professor Doutor José Rosa, presidente da Faculdade de Artes e Letras, à Professora Doutora Gisela Gonçalves, presidente do Departamento de Comunicação e Artes, e ao Professor Doutor Paulo Serra, Coordenador Científico do LabCom.IFP, deixamos uma palavra de agradecimento por todo o apoio e incentivo dados à realização de mais uma edição das Jornadas Cinema em Português. Institucionalmente, agradecemos o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

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, pela Dra. Susana Costa no apoio informático e pela Dra. Cristina Lopes no trabalho gráfico.

Os editores,
Paulo Cunha
Manuela Penafria
Fernando Cabral
Tiago Fernandes

MONTAGEM ÀS AVESSAS

João Braz¹

Resumo: O processo da montagem cinematográfica é tido como o momento em que, finda a rodagem, se organiza, se pensa e se constrói o filme com o material filmado, mas e se não for assim?

A partir de exemplos de filmes que utilizam materiais de arquivo sobre a memória histórica, parte-se para uma reflexão sobre a experiência da montagem como processo de pesquisa e ponto de partida para a descoberta do filme e decisão sobre o que se deve ainda filmar.

Palavras-chave: Cinema português; Montagem; Documentário; João Canijo; José Filipe Costa.

1. Editor. Doutorando em Media Artes na Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

Não há problema. Resolve-se na montagem.

A montagem cinematográfica tem um lugar bem claro e determinado no processo de criação de um filme. Entre quem faz cinema ninguém terá dúvida e, para a grande parte dos espectadores, é do conhecimento comum que a montagem de um filme é executada depois da rodagem utilizando os materiais audiovisuais que foram captados. Na organização e elaboração de um filme a montagem dá início ao processo de pós-produção, que se segue às áreas de pré-produção e da rodagem. Este modo de criação e produção cinematográfico assenta numa rentabilização e eficiência da utilização dos meios e participantes criativos e técnicos que participam num filme, estruturando-se à volta do processo criativo que se caracteriza em termos comuns por, em primeiro lugar, escrita do guião do filme, em seguida reunião dos meios financeiros; das equipas criativas e técnicas; dos locais de filmagem onde será feita a rodagem e, posteriormente, a montagem do filme.

Apesar de este ser o processo geral e comum utilizado para a criação de filmes praticado há mais de um século, como participantes e criadores devemos questionar a sua utilidade. Por um lado tendo em conta que a multiplicidade de registos cinematográficos, a fusão e a pulverização cada vez maior de categorias que estavam definidas como por exemplo “cinema de ficção” e “cinema documental”, estabelecem novos modos de pensar e criar. Por outro lado, sem o constrangimento de equipamentos técnicos pesados, como existiram até há vinte anos, a montagem deixou de ser mecânica e tornou-se uma actividade digital que pode ser executada em qualquer lugar com um *laptop*, que pode ser participada em conjunto, partilhada e avaliada tanto no local e momento de rodagem como virtualmente à distância de continentes.

Sendo o cinema uma actividade criativa essencialmente colaborativa e a montagem uma etapa fundamental e estruturante na criação de um filme é possível e vantajoso que este processo não seja fechado nem esteja sujeito a uma hierarquia predeterminada, mas que integre e contamine toda a

criação cinematográfica. Deste modo a montagem deixa de estar confinada a um tempo e um modo abstractos e pode adequar-se a cada filme de um modo único, estruturante e mais orgânico.

Não se trata de anunciar um manifesto no sentido persuasivo e exclusivo, mas pode assumir-se como um manifesto no sentido que denuncia e analisa um problema, que convoca uma comunidade para lidar com a prática da montagem de uma forma diferente da regra, mais livre e flexível. De um modo em que a montagem reflita, estruture e participe no filme desde o momento da sua criação. Em que participe no guião, na dramaturgia, na direcção de actores, na fotografia e captação do som. A velha afirmação “*Não há problema. Resolve-se na montagem.*” deve deixar de fazer sentido porque é ela própria um problema. A montagem deve, sempre que possível, fazer parte de todo o processo da criação cinematográfica, deve colocar os problemas no acto de criação, deve criar e intervir quando for necessária e não estar à espera que chegue a sua vez predeterminada para participar.

A partir da minha experiência proponho várias hipóteses de como a prática de montagem pode ser exercida em diferentes tempos e modos do processo criativo e de produção do cinema.

No principio era a montagem

A partir de *Fantasia lusitana*, de João Canijo, um filme que tem por base materiais de arquivos históricos e de propaganda do Estado Novo durante a segunda guerra mundial, pretendo realçar como a montagem se torna fundamental para a construção do guião, da estrutura e mesmo da pesquisa neste documentário.

O filme pretendia, inicialmente, mostrar como os refugiados que passavam por Portugal em fuga da guerra na Europa viam este país e os portugueses. Procurava-se construir uma estrutura baseada no que relatavam e escreviam e em imagens, pretendendo mostrar através dos olhos destes refugiados, a realidade que encontravam em Lisboa, onde estavam na sua maioria.

Perante a dificuldade em encontrar materiais dos testemunhos dos refugiados estrangeiros assim como de imagens filmadas por estrangeiros, mudou-se de ponto de vista. Escolheu-se material a partir da propaganda do regime, normalmente reportagens laudatórias e promotoras da paz que Salazar proporcionava aos portugueses, que podiam ir desde uma exposição de flores à visita de um vaso de guerra nazi no estuário do Tejo e, confrontava-se essa visão de “normalidade” e paz do regime, com os testemunhos escritos e narrados de alguns refugiados como Antoine de Saint-Exupéry. O objectivo era criar este confronto entre a realidade dos refugiados e a realidade inventada do regime mostrando o absurdo da sua posição, fugidos da guerra e chegados a uma espécie de paraíso artificial.

Perante a ausência dos materiais inicialmente previstos, iniciou-se uma montagem-investigação para o filme. Experimentava-se montar materiais de propaganda diversos e estruturar o filme com um percurso dos refugiados, que chegavam a Lisboa, passavam o tempo à espera de transporte para outro continente e, finalmente, partiam. Procurava-se conjugar este percurso com os materiais de propaganda e os discursos nacionalistas de Salazar e criar este confronto entre dois mundos paralelos. Os materiais iam sendo experimentados e escolhidos e a estrutura do filme ia-se formando à medida que avançava a pesquisa. A pesquisa, o guião e a montagem foram feitos em simultâneo.

Outra situação com que por vezes o montador se confronta na fase inicial é a de um pedido de análise ao guião aquando da escrita. Esta intervenção procura na opinião do montador sugestões de economia de cenas, diálogos ou de simplificação da estrutura e do arco narrativo. Sou da opinião que o montador deve ter o menor contacto possível com o guião. O texto escrito é uma ferramenta para a preparação e rodagem do filme mas muito pouco útil para a montagem. Na montagem deve ser o material filmado em conjunto com as intenções do realizador que devem guiar o montador no seu trabalho. O material fílmico não é igual ao material escrito. A sua natureza é diferente, traz elementos novos e aponta direcções diferentes que não existiam no guião.

Deitar contas à vida

Uma hipótese de trabalho que se coloca habitualmente ao montador é trabalhar durante a rodagem do filme. Isto acontece devido essencialmente a dois motivos: um prazo de estreia muito próximo e por isso o período mais “clássico” da montagem em pós-produção é antecipado e decorre paralelamente à rodagem, o segundo motivo prende-se com o facto de filmar e montar em simultâneo permitir ver melhor o caminho que o filme está a tomar. Por exemplo, a rodagem de uma longa-metragem “normal” de ficção durante oito a dez semanas, normalmente organizada por disponibilidade de decórs e actores raramente seguindo a cronologia do guião pode tornar-se bastante abstracta e facilmente se perde a noção do todo e a coerência ao longo do filme, de representação, de ritmo, de luz. Montar as cenas e sequencias que vão sendo filmadas pode ajudar bastante o realizador e outros elementos da equipa como o director de fotografia, o director de som ou o *art director* a visualizar e corrigir o que está a ser feito, mas principalmente ajuda a compreender qual é a força do material que está a ser filmado, as escolhas que devem ser feitas levando muitas vezes o filme a fazer um caminho criativo diferente do previsto.

O ano da morte de Ricardo Reis e *Filme do Desassossego*, ambos de João Botelho, são dois exemplos desse processo. No *Filme do Desassossego*, tratou-se de fazer a montagem durante toda a rodagem, permitindo a colaboração e interacção descrita acima. No caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* montou-se apenas algumas cenas simples no início da rodagem para se perceber como estava a decorrer o ambiente geral visual, trata-se de um filme a preto e branco rodado a cores, procurou-se avaliar se um dos actores estava a representar num tom demasiado baixo e se o ritmo das cenas estava a funcionar bem tendo em conta que se trata de uma longa-metragem para cinema e, simultaneamente, uma série para televisão de 5 episódios.

Calma! A realidade continua no mesmo sitio

Muitos são os filmes onde se coloca a questão de filmar cenas e planos específicos depois de se iniciar a montagem. No cinema documental é uma situação recorrente. A minha experiência faz-me concluir que é mesmo fundamental conjugar a montagem com a rodagem de um filme documental. Neste tipo de cinema é comum o material que se vai filmando levar-nos para longe da ideia inicial do filme. As personagens e as situações que pensávamos que teriam mais importância, muitas vezes, revelam-se não serem fundamentais e outras mais marginais ganham maior importância. Mesmo o estilo de filmagem pode mudar. Começa-se com uma ideia de planos fixos em tripé e ao longo da rodagem descobre-se que câmara à mão pode ser mais expressiva e eficaz para o que se pretende. São muitos elementos que podem mudar a nossa perspectiva e o foco do filme e, por isso, revela-se fundamental ir montando o material que se tem à medida que se avança. Isso permite-nos compreender melhor o que está e o que não está a resultar, quais são as personagens e situações em que se deve investir mais e o que se deve filmar que temos em falta.

Para perceber como o processo de trabalhar em simultâneo na rodagem e montagem de um documentário é tão importante basta ver a quantidade de material que se aproveita do que se filma antes de montar e depois de montar. Quando se monta o material rodado inicialmente, vamos aproveitar geralmente cerca de uma ou duas horas de um total de varias dezenas ou centenas, no material que rodamos especificamente depois de iniciarmos a montagem vamos aproveitar a quase totalidade. Isto acontece porque se sabe muito mais claramente o que é necessário, qual é o seu lugar na montagem, para que serve a cena, qual o seu tom, a luz que deve ter, como deve ser filmada; muitos ou poucos planos, câmara fixa ou em movimento.

Três exemplos de documentários onde este processo foi utilizado: *Prazer, camaradas*, de José Filipe Costa, com estreia em 2019, *Terra Franca*, de Leonor Teles, e *Amor Fati*, de Cláudia Varejão, ainda em montagem. Nos três casos, a montagem esteve a par com a rodagem de formas distintas e com tempos

diferentes. O que é comum a todos é a filmagem de momentos específicos após estar a montagem num momento avançado, para serem integrados no filme com intenções bem definidas.

Em *Prazer, camaradas*, um filme onde é recriado o ambiente das cooperativas agrárias durante o pós-Revolução de 1974, os choques culturais e as relações afectivas entre os habitantes locais e os voluntários urbanos e estrangeiros que iam colaborar, existe todo uma sequência filmada após a montagem porque faltava um momento onde se sentisse que começava a surgir o cansaço e desaparecer o entusiasmo dos voluntários estrangeiros que tinham vindo assistir a uma revolução ao vivo.

O filme de Leonor Teles fala do dia-a-dia de um pescador no rio Tejo que se vê impedido de pescar ao mesmo tempo que ele e a sua família se preparam para o casamento da filha. Entre vários momentos que foram filmados posteriormente à montagem, destaco o final. O filme necessitava de um final que representasse uma ligação do protagonista ao rio e à vida que não existia no material rodado. A realizadora foi filmar, especificamente, um plano com esse propósito, sabendo qual o momento, o local, a luz e o tipo de plano para isso.

Amor Fati, de Cláudia Varejão, é um filme que se estrutura em 11 retratos. Cada retrato é composto por duas ou mais personagens que, fisicamente, se assemelham. São retratos de famílias, de casais, amigos, irmãos ou animal e o seu dono. A partir dos seus rostos e gestos descobrimos a história de vida que os enlaça. Assente no quotidiano e em revelações da intimidade, o filme desenha, diante dos nossos olhos, uma fisionomia dos afectos e de um país. *Amor Fati*, que pode ser livremente traduzido por “amor ao destino”, ainda se encontra em montagem. Sendo um filme onde existe um mosaico de personagens que vamos conhecendo e onde se corta entre personagens e histórias diferentes, existe a necessidade de se filmar novas cenas que ajudem a construir melhor este enorme puzzle de personagens e permita que o filme progrida e viva através delas. Varias cenas de diversas personagens vão sendo filmadas e adicionadas à medida que a montagem avança.

Não são todas filmadas em bloco. Por vezes sente-se a necessidade de uma situação específica para umas personagens e, em outro momento da montagem, filma-se outra cena. É um processo de filmagem que vai trazendo elementos únicos e que acompanha o crescimento do filme até ao final na mesa de montagem.

Um guião não é um filme

Mar, de Margarida Gil, é um filme onde Francisca, uma viúva de 50 anos (Maria de Medeiros), agarra uma oportunidade de mudança e embarca num veleiro chamado ‘À Flor do Mar’. A memória da epopeia marítima portuguesa emerge. Surgem ainda outras reminiscências: a polaridade Ocidente/Oriente e o embate com o actual drama dos refugiados.

Neste filme a produção organizou-se de forma a que se esperasse que a montagem estivesse avançada e só depois foi reescrito e filmado o final na Indonésia. O final que estava previsto na versão do guião antes da montagem é muito diferente daquele que foi escrito depois da montagem. A montagem levou a que, no filme, elementos narrativos deixassem de ser importantes como a personagem do filho que a protagonista procurava. Mesmo depois de o novo final filmado, a versão que ficou na montagem final do filme foi muito mais simples. Como sempre acontece na montagem não é o guião, mas é o material filmado que nos indica o caminho do filme.

Referências filmográficas

Amor Fati. Dir. Cláudia Varejão. Portugal: Terratrema filmes, 2019.

O ano da morte de Ricardo Reis. Dir. João Botelho. Portugal: Ar de Filmes, 2019.

Fantasia lusitana. Dir. João Canijo. Portugal: Periferia Filmes, 2010.

Filme do Desassossego. Dir. João Botelho. Portugal: Ar de Filmes, 2010.

Mar. Dir. Margarida Gil. Portugal: Ar de filmes, 2019.

Prazer, camaradas. Dir. José Filipe Costa. Portugal: Uma pedra no sapato, 2019.

Terra Franca. Dir. Leonor Teles. Portugal: Uma pedra no sapato, 2018.

PARA ALÉM DO AQUARIUS (A PROPRIEDADE NA ANÁLISE DE KLEBER MENDONÇA FILHO)

Márcia Maria Menendes Motta¹

Resumo: Filme franco-brasileiro escrito e dirigido pelo cineasta Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* é uma obra difícil de deslindar e produzida pelo diretor de um dos mais emblemáticas produções do país, *O Som ao Redor*, seu primeiro longa-metragem de ficção, e acertadamente a obra mais aclamada no ano de 2012. *Aquarius*, por sua vez, nos revela, não somente a consolidação do cineasta, como demarca um território de investigação sobre a complexa relação entre memória, patrimônio e direito à terra, ou melhor, o direito à habitação e a chancela de poder dizer: “isso é meu”. O presente texto analisa, ainda que brevemente, o contexto histórico em que se insere a obra, o local de produção, na intenção de refletir sobre a história da ocupação do lugar, Recife.

Palavras-chave: Propriedade; Memória; Patrimônio; Terra; Kleber Mendonça Filho.

1. Professora Titular em História Moderna e Contemporânea da Universidade Federal Fluminense e Coordenadora do INCT Proprietas.

É preciso considerar algumas reflexões pontuais. *Aquarius* talvez tenha se tornado um filme polêmico por razões estranhas à obra. Exibido no 69º Festival de Cannes, em maio de 2016, foi considerado por muitos críticos como um filme de resistência. Quando de sua apresentação em Cannes, o Brasil vivia um dos períodos mais dramáticos de sua história, em uma conjuntura marcada pela deposição da presidenta Dilma Rousseff e a imediata ascensão do vice-presidente Michel Temer. Ao exporem publicamente o que estava em curso no país, parte da equipe produziu uma imagem de denúncia ao golpe de Estado em curso, ganhando assim as páginas nos mais importantes jornais do ocidente.



Imagem 1: Da esq. para dir.: Maeve Jinkings, Sonia Braga, Carla Ribas, Kleber Mendonça Filho e Humberto Carrão protestam contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff no Festival de Cannes (© REUTERS/Jean-Paul Pelissier)

Em outras palavras, se a História é a ciência do contexto, não é mesmo possível esquadrihar o filme, sem analisar a conjuntura em que ele veio a público. Isso talvez nos ajude a explicar o impacto que *Aquarius* teve no país, a começar pela tentativa em aumentar a idade mínima para a permissão de assisti-lo. Após a enxurrada de críticas à classificação etária, o Ministério da Justiça afiançou: “o longa-metragem recebeu a classificação inicial de proibido para menores de 18 anos por conta das breves cenas de sexo “com

reações realistas, contendo visualização dos órgãos sexuais e sexo grupal”. E ainda: “o secretário Nacional de Justiça e Cidadania, Gustavo Marrone, disse que a classificação indicativa foi reduzida para 16 anos pois as cenas de sexo são “atenuadas por serem curtas, pouco relevantes para obra, pouco frequentes e empregadas em contexto que as ameniza” (FIGUEIRA, 2016).

Não foram poucos os ataques dos setores mais conservadores do Brasil, como por exemplo, a mensagem enviada por Reinaldo Azevedo ao afirmar que o desejo de ter um público não teria sido jamais um problema para os cineastas de esquerda. Para Azevedo (2017), aqueles cineastas gostam apenas de “mamar nas tetas das estatais e do estado”. Ao defender o boicote ao filme, porém, Azevedo aguçou a curiosidade de muitos espectadores e, mesmo sem querer, ajudou à visibilidade alcançada pela obra, ao menos em território nacional.

A estratégia de divulgação de *Aquarius* após as críticas de Reinaldo Azevedo foi exemplar, levando ao espectador a ter um maior contato com uma frase “fora da curva”, ao lado das elogiosas afirmativas presentes num mesmo cartaz.



Imagem 2: Cartaz publicitário ao filme divulgado nas redes sociais.
((c) CinemaScópio Produções)

A despeito das críticas de setores de direita, *Aquarius* foi e tem sido um sucesso nacional e internacional. A prestigiada revista *Cahiers du Cinéma* o elegeu como o quarto melhor filme de 2016, na última edição da revista francesa daquele ano. Exibido em várias salas de cinema do Brasil – algo raro para os filmes nacionais –, o filme já teria sido visto, em 6 de setembro de 2016, por 55.724 espectadores, ocupando o 10º lugar no ranking semanal. Lançado em 92 salas, teve uma média de 606 pessoas/sala, a segunda melhor entre os filmes em cartaz – perdendo somente apenas para *Pets – A Vida Secreta dos Bichos*, com média de 691 espectadores e exibido em 1.064 salas (RUSSO, 2016). Em Pernambuco, Estado da Federação, cuja capital é Recife, local onde se passa a história, *Aquarius* já havia superado anteriores filmes produzidos na capital, com 250 mil espectadores, em setembro de 2016, mais do que o dobro de *O Som ao Redor*, como 96 mil espectadores quatro anos antes. (FERNANDES, 2016)

Mas se os setores de direita quiseram denegri-lo, a recepção da crítica foi muito positiva. Em vários sites de cinema não faltaram adjetivos para consagrar a obra. No site *Vermelho*, Francisco Russo intitula o seu texto com a frase: *Aquarius. O valor da memória*. Segundo Russo (2016a),

O diretor espalha vários comentários e situações ácidas que tão bem representam a hipocrisia existente na convivência diária entre classes sociais no país. O próprio conceito de ética é também trabalhado em relação ao mercado, pela forma como os representantes da construtora se comportam a partir das seguidas recusas de Clara. Há ainda o olhar absolutamente natural sobre a sexualidade, como algo decorrente da existência humana. Inclusive, chama a atenção o contraponto criado da primeira memória sexual surgir justamente durante uma pacata reunião familiar”.

A prestigiosa revista *Carta Capital* afirmou que o filme era um “libelo contra a especulação imobiliária desenfreada que desfigura as grandes cidades brasileiras”. O magazine reproduziu afirmativas feitas pela imprensa internacional que enaltecem ainda mais a obra. O crítico do jornal britânico

The Guardian, Peter Bradshaw destacou: “Essa rica e misteriosa história brasileira é sobre desintegração social”. Em *Le Monde*, “a conceituada crítica de cinema do jornal, Isabelle Regnier, considerou *Aquarius* o melhor filme exibido até agora na competição oficial”. O jornal destacou que “o diretor pernambucano enfoca os problemas do Brasil contemporâneo com beleza e musicalidade”. O *Libération* evidenciou que o filme é “um retrato magnífico dos males da sociedade brasileira por meio da Clara “em luta contra a ganância do capitalismo”. Para o *Libération* a atuação de Sônia Braga é “resplandecente”. Para o jornal português *Público*, *Aquarius* é um filme sensualíssimo, sereno e sinistro sobre a memória ameaçada. (REIS, 2016)

Em abril de 2017, o arquiteto e urbanista Roberto Bottura (2017) escrevera: “*Aquarius* tem de resistência o quanto de resistência podemos reconhecer em nós. Resistir a uma tentação, resistir a uma briga, resistir a uma proposta indecente, resistir à corrupção”. Thiago Rodrigues (2016) evidenciou, por sua vez, que o filme não questionou “somente a moral dos personagens coxinhas e empresários ligados ao ramo da construção civil. Traz à tona também uma reflexão crítica sobre as relações cordiais da classe média progressista com os trabalhadores precarizados”

A ênfase em adjetivações elogiosas ao filme talvez iniba – ao menos a meu ver – um olhar mais atento da proposta do diretor em analisar a especulação imobiliária em Recife; emblema de uma história de aprisionamento de espaços, de congestionamento do direito de moradia e de tragédias ocultas de expulsões. Parece-me óbvio que as frases da personagem Clara, sua insistência em permanecer onde mora, nos colocam várias questões acerca da importância da memória afetiva em sua relação com um patrimônio material, quase sempre avaliado tão somente pelo pretense valor de mercado. Mas é preciso, talvez, ir além, para construir um olhar mais atento sobre a memória social do lugar.

Clara é uma mulher sofrida, vitoriosa na sua luta contra o câncer e amante dos seus cabelos e do mar. Sua teimosia contra uma imobiliária que já comprara todos os apartamentos do edifício onde mora, revela-nos também uma

personalidade forte, num símbolo atualizado da imagem *pública* de Sonia Braga; atriz internacionalmente conhecida pela obra *Gabriela*. Os reiterados constrangimentos acionados pela imobiliária sinalizam a desigualdade no campo de força entre uma mulher e uma corporação capitalista. Ela está sozinha, num edifício esvaziado pela força do dinheiro. Clara não se constrange em rasgar as propostas da empresa, num ato solitário de negação, mas também de afirmação do que ela deseja: ficar em seu espaço, na tranquilidade de quem pode afirmar: isso aqui é meu.

Mas há limites na abordagem proposta pelo filme, em especial para os que analisam o processo de especulação imobiliária em países como o Brasil. É fato que a obra sinaliza uma discussão sobre o tema, mas o espectador não tem nenhum instrumento para contextualizar o que acontecera com a Praia de Boa Viagem. A dramaticidade do processo de expulsão de pessoas e verticalização da área sequer são explicitadas. Segundo os dados da arquiteta Virgínia Pontual, nos anos 1970, a região era marcada por prédios de no máximo 4 andares, mas isso se inverte nos anos 90, com a concentração de edifícios de mais de dez pavimentos (*Jornal do Commercio*, 2018).



Imagem 3: Palacetes e chalés ocuparam a orla de Boa Viagem na década de 1920 para o veraneio das famílias. (© Alexandre Berzin / Acervo do Museu da Cidade do Recife)

Em menos de cem anos, a cidade reescreveu essa história, ao permitir a partir da lei de Uso e Ocupação do Solo, uma verticalização sem precedentes na região. Ao morar na Avenida Boa Viagem desde 1996 – e no bairro desde 1988 – o historiador Marcus Carvalho tem acompanhado as transformações na paisagem há três décadas. “O que mais me impressiona no bairro é como os edifícios cada vez se parecem mais com fortalezas. Os muros são altíssimos, às vezes até com duas linhas de muralha, guarita e multidões de porteiros”.

Mas se a Praia de Boa Viagem já era um local dos habitantes mais enriquecidos da cidade, é preciso encontrar no seu entorno *locus* de resistência da população, que vai muito além das preocupações da personagem Clara, atenta às suas demandas e às suas memórias individuais. Clara sozinha, certamente não nos ajuda a desnudar a dramaticidade do que acontecera na cidade, num espaço permitido a muitos poucos. Para apreender as “portas abertas” por *Aquarius é preciso* atravessá-las.

É verdade que o diretor nos permite conhecer a áreas conhecida pela alcunha de Brasília Teimosa. A personagem vai à festa promovida por sua empregada, parceira de décadas. Mas há alguma informação sobre o que lá aconteceu? Ali é apenas mais um território da pobreza? Certamente não. O nome Brasília Teimosa surgiu em referência à construção da capital brasileira e o adjetivo faz óbvia alusão à resistência dos moradores que lá habitavam contra as reiteradas tentativas de expulsão. A primeira parte do nome é, segundo os estudiosos, uma alusão zombeteira à capital, conhecida por sua política de planejamento e design urbano, que se destaca em contraste com a favela desorganizada, onde os moradores vivem em constante ameaça de despejo (FORTIN, 2014).

É possível que o diretor tenha incluído uma menção à Brasília Teimosa para compartilhar certa indignação contra a desorganização urbana, drama e despejo dos moradores de Recife. Mas é preciso deslindar um pouco de sua história para dar a conhecer a importância da região, enquanto um local

de perseverança que se espalha na memória local e vai bem além de uma memória individual de uma personagem que é – afinal de contas – uma jornalista branca, de classe média.

De todo modo, a emblemática história social de Brasília Teimosa talvez nos faça a compreender por que “é literalmente um dos lugares mais cinematográficos do Recife. Ao menos cinco filmes de ficção já retrataram o bairro. A comunidade foi filmada em *Deus é brasileiro*, de 2003, por Cacá Diegues. Dez anos depois foi cenário do filme *Amor, plástico e barulho*, de Renata Pinheiro, assim como as obras *Olhos Azuis*, e *Avenida Brasília Formosa*, de 2009 e 2010, respectivamente (CAVANI, 2016).

Se a obra é um – como afirmam seus críticos – um filme de resistência, é estranho a ausência a qualquer menção ao mais importante movimento social ocorrido em Recife nos últimos anos. Refiro-me ao *Ocupe Estelita*, que em maio de 2014 invadiu às ruas da cidade para reivindicar uma destinação pública para o terreno às margens do Rio Capibaribe. Segundo os estudiosos, a ocupação durou apenas um mês, mas consolidou-se na memória política da cidade. Nesse sentido, a potência e o sentido atribuídos ao *Ocupe Estelita* “vem de sua capacidade de romper a cortina de silêncio construída em torno desse modelo político em que ganham os eleitos e os grandes empresários da construção civil, das empresas de ônibus e da coleta de lixo” (ROCHA, 2015).

O que *Brasília Teimosa* e *Ocupe Estelita* podem testemunhar? A meu ver, esses movimentos sociais explicitam um fato incontornável: Recife é uma banda pertinaz contra a especulação imobiliária. O que lá acontece não se reproduz automaticamente em outras regiões do país. Como desdobramento, para assimilar Clara, é mais prudente inseri-la onde ela vive. Não é qualquer espaço, tampouco Clara é qualquer pessoa. Isso talvez nos ajude a refletir sobre as “portas abertas” produzidas pela personagem. Se, como disse, a História é a ciência do Contexto, Clara e Recife são partes de um mesmo processo histórico. Neste sentido, conhecer a história da cidade nos ajuda a esquadrihar melhor o filme em tela.

Além disso, o pernambucano Kleber Mendonça é, ao menos em parte, um cineasta de uma cidade, Recife. Talvez, por isso *Aquarius* nos permita um olhar mais cuidadoso, delicado, comovente sobre o direito a um local de moradia, onde se possa territorializar as memórias afetivas dos que lá estão, nas lutas cotidianas pelo direito de dizer: isso é meu, isso é nosso.

Mas se for preciso ir além do que se vê, será importante absorver, não somente o contexto político do país, quando da exibição da obra nos cinemas nacionais. *Aquarius* só se tornará um filme de resistência, se formos capazes de entendê-lo em sua plenitude, na interface entre História e Cinema.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Reinaldo (2016). “Assim que *Aquarius* estreiar no Brasil, o dever das pessoas de bem é boicotá-lo”, in *Veja*, 18 de maio. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/assim-que-aquarius-estrear-no-brasil-o-dever-das-pessoas-de-bem-e-boicota-lo-que-os-esquerdistas-garantam-a-bilheteria/>>. Acedido em 8-V-2020.
- BOTTURA, Roberto (2017). “Arquitetura e resistência em *Aquarius*”, in *Resenhas Online*, abril. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.184/6506>>. Acedido em 8-V-2020.
- CAVANI, Julio (2016). “Brasília Teimosa é um dos lugares do Recife mais retratados no cinema”, in *Diário de Pernambuco*, 22 de setembro. Disponível em <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/09/brasil-teimosa-e-um-dos-lugares-do-recife-mais-retratados-no-cinema.html>>. Acedido em 8-V-2020.
- FERNANDES, Eduarda (2016). “*Aquarius* já é a maior bilheteria da história do cinema pernambucano”, in *Diário de Pernambuco*, 21 de setembro. Disponível em <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/09/aquarius-ja-e-a-maior-bilheteria-da-historia-do-cinema-pernambucano.html>>. Acedido em 8-V-2020.

- FIGUEIRA, João Vítor (2016). “Governo Temer recua e reduz classificação indicativa de Aquarius”, in *Adoro Cinema*, 1 de setembro. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-124171/>>. Acedido em 8-V-2020.
- FORTIN, Charles J. (2014). *Rights of Way to Brasília Teimosa: The Politics of Squatter Settlement*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Jornal do Commercio* (2018). “Boa Viagem: de área rural ao bairro mais verticalizado do Recife”, in Especial: Recife em Transformação, 8 de abril. Disponível em <http://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/recifeem-transformacao/boa-viagem-de-area-rural-ao-bairro-mais-verticalizado-do-recife/?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996>. Acedido em 8-V-2020.
- REIS, Léa Maria Aarão (2016). “Aquarius, um filme de resistência”, in *Carta Maior*, 20 de maio. Disponível em <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cinema/Aquarius-um-filme-de-resistencia/59/36152>>. Acedido em 8-V-2020.
- RODRIGUES, Thiago (2016). “O filme Aquarius: quando a crítica de Reinaldo Azevedo se torna um elogio”, in *Esquerda Diário*, 7 de setembro. Disponível em <<https://www.esquerdadiario.com.br/O-filme-Aquarius-quando-a-critica-de-Reinaldo-Azevedo-se-torna-um-elogio>>. Acedido em 8-V-2020.
- ROCHA, Maria Eduarda Mota da (2015). “Ocupe Estelita e a ‘sociedade dos muros’”, in *El País Brasil*, 25 de maio. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/25/politica/1432560448_510212.html>. Acedido em 8-V-2020.
- RUSSO, Francisco (2016a). “Aquarius. O valor da Memória”, in *Vermelho*, 2 de setembro. Disponível em <<https://vermelho.org.br/2016/09/02/aquarius-o-valor-da-memoria/>>. Acedido em 8-V-2020.
- RUSSO, Francisco (2016b). “Bilheterias Brasil: Entenda o desempenho de Aquarius nos cinemas”, in *Adoro Cinema*, 6 de setembro. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-124241/>>. Acedido em 8-V-2020.

UM TERRITÓRIO, TRÊS SOBERANIAS: A FRONTEIRA NO DOCUMENTÁRIO *TERRAS*

Alan Dutra Cardoso¹

Resumo: A comunicação analisa o documentário *Terras*, dirigido pela cineasta Maya Da-Rin. O filme, estreado em 2009, enfoca as relações estabelecidas entre as comunidades transfronteiriças em uma das mais distantes regiões do país, a tríplice fronteira entre o Brasil, o Peru e a Colômbia. Confundida com a imensidão da floresta amazônica, essa zona de fronteira é apresentada como espaço de encontro e de passagem para seus moradores e transeuntes, a despeito de ser vista, por alguns outros, como uma grande barreira caracterizada pela distinção frente ao outro. Desta forma, pretende-se discutir a fronteira como um produto histórico, a partir das tensões que marcaram a sua constituição social e política. Preocupamo-nos, ainda, em apontar diversas leituras que os sujeitos históricos apresentados na produção fizeram do lugar que hoje ocupam, através das contribuições dos investigadores que se debruçam sobre a relação entre História, ocupação e conflitos territoriais.

Palavras-chave: Fronteiras; Comunidades indígenas; Tabatinga; Letícia.

1. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil/INCT Rede Proprietas.

Las fronteras: yo no las entiendo².

Confin, extremo, raia; espaço do (des)encontro, intolerância, conflito; a linha que separa ou o lugar da interação. As múltiplas definições sobre a *fronteira*, presentes nos diversos dicionários da língua portuguesa, já demonstram, por si só, a complexidade que o léxico carrega em si. Como produto da ação humana, a fronteira foi e segue a ser interpretada de diferentes formas no decorrer dos tempos históricos, com direta implicação nas reflexões das ciências humanas e sociais.

No presente ensaio, a fronteira foi vista a partir das definições anteriormente mencionadas, a despeito do peso que uma ou outra despontou no documentário dirigido por Maya Da-Rin. *Terras* foi resultado de anos de investigação e convivência de diversos agentes do campo cinematográfico nas comunidades transfronteiriças internacionais do Alto Amazonas, nos limites políticos entre as cidades de Tabatinga (Brasil), Leticia (Colômbia) e o povoado de Santa Rosa (Peru). Graduada em Arte e Design pela PUC-Rio, a cineasta passou a se especializar em diversos ramos do Cinema ainda no início dos anos 2010³.

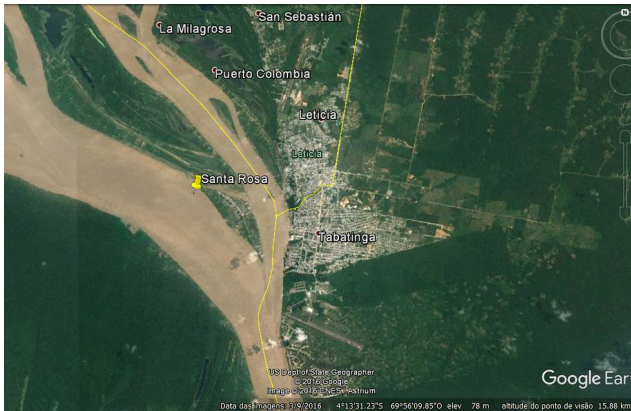


Imagem 1: Representação cartográfica da tríplex fronteira: Tabatinga e Leticia compartilham um mesmo território, a despeito de estarem sob diferentes soberanias. Os limites entre ambos países é marcado pela Rua da Amizade (Brasil) e Calle de la Amistad (Colômbia). Santa Rosa é uma pequena vila localizada em uma ilha entre dois braços do Rio Amazonas.

2. Essa frase foi pronunciada por um dos primeiros entrevistados - um taxista colombiano - pela equipe de produção. Ela se encontra por volta do minuto sétimo do documentário.
3. DA-RIN, Maya. Sobre. Disponível em: <http://mayadarin.com/sobre>.

Ao partir do pressuposto de que os documentários suscitam engajamento e oferecem, conseqüentemente, um tipo de acesso à representação do mundo histórico (DARIN, 2004: 139-140), não nos pareceu um equívoco supor que *Terras* tenha também se assentado em tais perspectivas. O filme nos permitiu deslindar latentes aspectos de uma particular região do Rio Amazonas, caracterizada pelas mesclas entre características da sociedade urbana e a singularidade das regiões ribeirinhas historicamente ocupada por comunidades ditas tradicionais e indígenas, com o objetivo de expor uma fronteira viva, móvel, mas também conflituosa.

Longe de realizarmos uma avaliação estritamente estética da obra – como também esgotar todas as suas frentes de análise –, nos preocupamos em perceber como a fronteira foi apresentada no documentário, ao ser sintetizada, sobretudo, pela voz e ação dos habitantes daquelas comunidades. Se foi possível afirmar que uma das preocupações da diretora foi a de esquadriñar as diferentes manifestações na fronteira – cujas marcas se confundem e unificam a partir do território amazônico⁴ –, fez-se necessário ressaltar, inicialmente, o processo histórico que consagrou os limites políticos.

Em linhas gerais, *Terras* se constituiu como lócus de reflexão sobre um elemento que, quando não dominado pela interpretação do senso comum de ser apenas “o lugar mais distante”, é tradicionalmente negativado pelas características reforçadas pela memória e pelos meios de comunicação. Nos referimos, neste caso, à noção de fronteira como o espaço da desordem e da barbárie, ocupada por indivíduos duvidosos e que, quando não são vítimas da criminalidade, dela faz parte. Longe de ser uma questão nova, a percepção da fronteira – ou dos chamados sertões – como espaços da *desordem* foram parte do discurso constituinte dominante ainda no século XIX, quando da consolidação do Estado nacional brasileiro.

Ao refutar este tipo de perspectiva, o documentário nos possibilitou elencar uma série de inquietudes que nortearam nossa reflexão. Em suma,

4. Apesar da percepção da fronteira como o limite entre duas ou mais diferenças, *Terras* nos permite visualizar a contradição entre um território que se unifica pela sua geografia, mas que se distancia pelos diferentes processos de colonização e territorialização de poderes.

perguntamo-nos: como é relatada a fronteira explorada por Da-Rin e sua equipe? Como e quem são as principais personagens? Quais críticas são apresentadas pela diretora no intento de constituição de uma verdade pela filmagem, para aqui utilizar termo caro a Eduardo Coutinho? (1997: 167). Como os locais interpretam a fronteira? De que maneira a História é reivindicada? Quais elementos são criticados pelos entrevistados? Antes de nos voltarmos para esta seara, tornou-se indispensável apontar alguns aspectos mais gerais sobre territórios e fronteiras em determinados contextos históricos.

A dimensão do território e a tríplice fronteira: um esboço histórico

Território não muito presente nos debates cotidianos de boa parte dos brasileiros – especialmente pela sua distância geográfica para com os grandes centros populacionais e econômicos – Tabatinga e Letícia, localizadas no estado e departamento do Amazonas, respectivamente, são hoje conhecidas como “cidades-gêmeas” – a despeito de um pequeno povoado, Santa Rosa, em terras peruanas. Partícipes de um mesmo espaço físico às margens do Rio Amazonas, seus marcos de delimitação político-administrativa se dão por uma pequena avenida, consagrada entre os países como uma *fronteira*.

Ao reduzirmos a escala de análise para as localidades, muito provavelmente não notaríamos esta demarcação se não fossem as insígnias características da Nação – como os brasões e a bandeira –, a presença de uma série de instituições públicas – como a Polícia, o Exército e os departamentos de controle alfandegário – e, explicitamente, as diversas manifestações das culturas locais – expressada pela língua, comida, vestuário, etc. Para os habitantes daquelas cidades, este espaço fronteiriço se apresenta como algo fluído e, muitas vezes, *natural*. A tramitação de diferentes grupos em seus lados se coloca, assim, como importante elemento para a consolidação de uma prática social calcada na troca entre coletivos de diferentes nacionalidades.

Neste sentido, a fronteira pode ser vista apenas como uma demarcação ficícia no território, ao sintetizar os limites de poder de um Estado Nacional frente outro. Entretanto, quando a observamos enquanto parte do processo

de construção socioespacial humana (FERRARI, 2011: 27; MOTTA, 2008: 55), os elementos de conflito que carregam em si devem ser mensurados. Assim sendo, são duas as principais frentes elencadas por nós para a interpretação e problematização das fronteiras: a primeira, associada aos jogos políticos encabeçados pelos Estados, consolidadas em uma diplomacia para as fronteiras. A segunda, vinculada à primeira, assente na consagração de uma diretriz que mobilizou e organizou indivíduos e comunidades que a sustentaram.

Terras, apesar de se colocar como um documentário sobre as leituras acerca das fronteiras, nos permite mensurar ambos aspectos anteriormente mencionados. Afinal, se um de seus objetivos foi a de documentar as manifestações socioculturais das comunidades limítrofes, ela partiu de reflexões que acionam a História para resguardá-las. Podemos mencionar, a respeito disso, a figura Tikuna Florentino. Em suas inserções, observou-se a clareza em relação ao processo de ocupação “branca” na região, com impactos diretos na organização social dos ameríndios⁵. Os desdobramentos de sua leitura se consolidaram em um posicionamento onde a questão da identidade se confunde com a defesa de um território historicamente pertencente àqueles.

O processo de ocupação lusa e espanhola nos diferentes territórios da Amazônia tem origem ainda no século XVI, embora com maior intensidade nas duas centúrias subsequentes. Neste contexto, o embate entre diferentes soberanias pela expansão de seus territórios se apropriou das diferentes comunidades de índios, ao subordiná-los, especialmente, às Missões religiosas. Somadas a isso estiveram as políticas de colonização das margens dos

5. Há uma infindável produção historiográfica acerca do processo de ocupação lusa na América setentrional. A respeito das questões concernente aos às fronteiras e a questão indígena, não poderíamos deixar de mencionar a obra de John Hemming, *Fronteira amazônica: a derrota dos índios brasileiros* (EdUSP, 2009), como também a tese de doutoramento de Ângela Domingues, *Quando os índios eram vassalos: colonização e relações de poder no norte do Brasil na segunda metade do século XVIII* (Comissão Nacional Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000). No Brasil, a questão indígena foi redimensionada a partir dos estudos Manuela Carneiro da Cunha e Maria Regina Celestino. Atualmente, há uma nova geração de pesquisadores preocupados com a questão étnica e as fronteiras, especialmente com a consolidação dos novos programas de pós-graduação no Norte do país.

principais rios, como o Amazonas, a criação de fortes militares em pontos estratégicos e a expansão, já em finais do setecentos, de povoados e vilas.

Quando da emancipação das antigas colônias ibéricas, no início do século XIX, a questão do território e das fronteiras adquiriu novos aspectos, sobretudo pelos condicionantes que outorgaram aos novos Estados a alcunha de nacionais. Em outras palavras, já não se discutia a magnitude de um território – e o arrolamento dos súditos – a partir da sua subordinação a um único império e às antigas Coroas. Nesta conjuntura, a libertação das amarras coloniais fez com que os novos países, diferentemente do Velho Mundo, reaproveitassem e reproduzissem as balizas da burocracia dos tempos coloniais. No tocante às fronteiras, a sua produção se deu no contexto de ascensão de uma nova ordem política pautada em conflitos regionais (PAMPLONA; DOYLE, 2008: 25). Neste sentido, não nos parece absurda a constatação de enxergá-las como *invenções* pautadas em discursos e ideologias criadas no cerne do Estado, tal qual sustenta o marxista inglês Eric Hobsbawm (1991).

É possível afiançar, no caso do Brasil, que foi apenas em meados do oitocentos onde a questão ganhou notoriedade. Assentes no histórico de ocupação lusa, passou o Estado imperial, emancipado em 1822 e em vias de consolidar-se, a reivindicar os limites territoriais oriundos do processo de expansão das fronteiras internas dos séculos anteriores⁶. A defesa histórica de Tabatinga como os limiões setentrionais do Brasil remontam a esse período, quando do avançar das negociações com o Peru (a exemplo das ocorridas em 1851) e com a Nova Granada, atual Colômbia (1852)⁷. Para além das demandas diplomáticas, tal movimento também se caracterizou pela contínua mobilização das comunidades ameríndias e, particularmente, no contexto posterior à assinatura da Lei de Terras de 1850 e sua regulamentação, a política de fomento à colonização.

6. Este processo é melhor pontuado no segundo capítulo de minha dissertação de mestrado, defendida recentemente no Programa de Pós-Graduação em História da UFF sob a alcunha de *A política das fronteiras sob a direção saquarema: Paulino de Souza e a diplomacia imperial (1849-1854)*.

7. Faz-se necessário destacar que, a despeito da ratificação dos limites décadas mais tarde, a fronteira com a Colômbia foi apenas demarcada no período republicano, nos limiões do século XX.

Com uma população estimada em quase 65.000 pessoas, frente aos pouco mais de 40.000 da cidade colombiana, Tabatinga e Letícia se singularizam por não compartilharem uma fronteira natural, tal qual se observa em outros pontos do país. A despeito de ser visto como um território de “livre trânsito” – em virtude da ausência de um controle mais efetivo do Estado –, já existem trabalhos que demonstram o aumento da migração humana internacional na região, com visíveis desdobramentos na ação da força pública (OLIVEIRA, 2006).

Estas querelas, latentes dos novos tempos, se somaram a tantas outras que se originaram na colonização e na consolidação do Estado brasileiro. E será a partir dos elementos vislumbrados em *Terras* que passaremos a analisá-las.

Um olhar sócio-histórico sobre a fronteira: a história, as comunidades e os indivíduos em *Terras*

Com a finalidade de melhor destrinchar os elementos presentes no documentário, voltamo-nos, então, para as inquietações enumeradas quando da abertura deste ensaio. Assentes no pequeno condicionante histórico apresentado anteriormente, percebemos que a fronteira explorada por Da-Rin e sua equipe se materializou tanto no território, quanto nos indivíduos. Em outras palavras, verificamos que a tônica em *Terras* foi marcada pela duplicidade: a fronteira aparece como a linha que divide o território e limita a ação dos indivíduos e das comunidades indígenas, ao mesmo tempo em que se “unifica” pelas contínuas terras do coração da floresta amazônica – e aqui ela é ressaltada, sobremaneira, pelo enquadramento dado às paisagens naturais.

Em outra perspectiva, a fronteira também é a *fronteira do humano*, para fazer menção às ilações de José de Souza Martins (1997). Ao propor uma desvinculação das tradicionais significações dadas ao conceito, o sociólogo afirmou que o mesmo é um instigante objeto de investigação, pois ele é um

[...] lugar privilegiado da observação sociológica e do conhecimento sobre os conflitos e dificuldades próprios da constituição do humano no encontro de sociedades que vivem no seu limite e no limiar da História. É na fronteira que se pode observar melhor como as sociedades se formam, se desorganizam ou se reproduzem (MARTINS, 1997: 12).

Como espaço de “desencontro”, a fronteira assume um importante papel na compreensão das interações humanas, pois, mais do que uma simples demarcação geográfica, ela se constitui como a “[...] fronteira da civilização (demarcada pela barbárie que nela se oculta), fronteira espacial, fronteira de culturas e visões de mundo, fronteira de etnias, fronteira da História e da historicidade do homem. E, sobretudo, fronteira do humano” (MARTINS, 1997: 13).

Esta percepção nos parece nítida em *Terras*. Em primeiro lugar, por retratar diferentes comunidades que se originaram de um projeto civilizatório que sublimou, no passado e no presente, os conflitos territoriais e étnicos. O resultado destas querelas são evidentes em falas como o da índia colombiana Basilia Kumimarima, ao relatar as dificuldades de membros de tribos em percorrer as diferentes jurisdições político-administrativas. Ao contestar a “proibição da circulação” criada pelos “brancos” e materializada na fronteira, ela elencou a forma como se dá a negativa de deslocamento para os indígenas. Por não possuírem documentação considerada válida, muitos deles têm a sua entrada coibida no Brasil.

O caso trazido à tona por Basilia nos permite refletir sobre como alguns locais interpretam a fronteira. Em tom enfático, reforçou a “inexistência das fronteiras”, em nítido posicionamento de rechaço à nacionalidade que lhe foi imposta pela colonização e pela forma em que se organiza os Estados contemporâneos. Em outros termos, reivindicou a proeminência de sua condição enquanto membro do povo *Bora* e ocupante histórica daqueles territórios, em uma clara demonstração de descontentamento em contra aos “brancos que repartiram a terra”.

No vai-e-vem do transporte de passageiros, as conversas entre os entrevistadores e os taxistas desnudam as suas percepções acerca da fronteira. Na aceção de um dos primeiros expositores, ela é definida como uma ficção, um ente imaginário, a despeito do seu poder de segmentar “[...] um mesmo povo, uma mesma comunidade”. Ao se materializar nas instituições do Estado, ela passa a ser vista como um elemento de quitação da liberdade e é, conseqüentemente, negativada pelas comunidades que, apesar das diferenças, se aproximam pelas tradições locais e pelo território.

Retomar a relação entre os indivíduos, as comunidades e o Estado é importante para traçar outras pertinentes questões levantadas no documentário. Não há dúvidas de que os tensionamentos marcam boa parte das falas arroladas na produção, em uma inconfundível contraposição à ideia da fronteira como o lugar do consenso. A despeito da facilidade de circulação de pessoas e mercadorias, a presença de diferentes autoridades estatais constitui, por si só, um limite.

Nesta fronteira, as questões que envolvem a segurança são colocadas em evidência, especialmente pelos conflitos que há décadas assolam a Colômbia. Este país, marcado por uma Guerra Civil de mais de meio século, também sofre as conseqüências da expansão do narcotráfico e dos chamados *desplazamientos* de camponeses, que são expulsos de suas terras pelas diferentes milícias⁸. Tais aspectos são ressaltados na fala de outra personagem colombiana, ao mencionar a cidade de Letícia como “porta de entrada” para ilícitos ou “porta de saída” para os que sofrem com os confrontos internos.

Outro elemento em destaque é a forma pela qual o Estado atua em relação às comunidades indígenas, dentro da lógica contemporânea de mercado. A Índia Basília recupera a trajetória de uma série de povos, ao elencar as particularidades de sua organização interna – forma de relacionamento entre

8. A questão dos conflitos, em suas múltiplas dimensões, talvez seja o tema mais discutido na historiografia colombiana. Ainda pouco trabalhada nos centros de pesquisa do Brasil, a Colômbia se constitui enquanto laboratório para as reflexões de historiadores, sociólogos e cientistas sociais preocupados com a questão agrária, os conflitos de terra e a dimensão proprietária. Desta forma, recomendamos a leitura de obras como *A revolução colombiana* (HYLTON, 2010), *Poder y violencia en Colombia* (GONZÁLEZ, 2014) e alguns capítulos de *Viva la Revolución: a Era das Utopias na América Latina* (HOBSBAWM, 2017).

indivíduos, organização produtiva, hierarquia social, etc. –, contrárias às lógicas intermediadas pelo dinheiro. Em sua percepção, a ação coletiva daqueles grupos foi paulatinamente substituída pelos interesses individuais, onde “receber” pelo trabalho se tornou mais importante do que a produção comum.

Esse tipo de ação, segundo ela, possibilita ao Estado controlar o território e seus povos de uma forma mais efetiva, ao colocar sob a sua égide os interesses coletivos. Não à toa é frequente em seu posicionamento a defesa do território como “único” – a Mãe de todos –, a despeito da existência dos conflitos históricos entre diferentes etnias. Como afirmado anteriormente, a personagem parte da defesa de uma nacionalidade étnica, distante da ideologia nacional confundida com o território. Desta forma, Basilia e outros grupos se constituem enquanto fronteira, uma fronteira humana, copartícipe de uma terra que deveria, em tese, pertencer a todos.

O mesmo argumento está presente nas falas do já mencionado Tikuna Florentino. Ao reforçar a historicidade de ocupação dos indígenas, complexifica a discussão a partir de duas atuais frentes para as comunidades: os limites de atuação dos povos frente o controle do Estado sobre esses territórios demarcados, de um lado; e, por outro, o avançar dos interesses dos fazendeiros e do agronegócio que os ameaçam política, jurídica e fisicamente. Neste sentido, aparece uma vez mais a fronteira de forma condenável, agora sob a alcunha de *fronteira agrícola*.

Finalmente, ressaltamos a percepção de algumas personagens quanto às transformações econômicas e culturais dos novos tempos. Na finalização do documentário, esse fato é trazido à tona na voz de um habitante do meio rural, um indígena, e de um morador do perímetro urbano, um taxista. Neste caso, ambos são concordes em perceber as metamorfoses nas localidades. A identidade é uma vez mais ressaltada, posto que, para o morador colombiano, os seus costumes estão a ser solapados pela invasão cultural norte-americana. No que se refere às comunidades indígenas, a afirmação é a defesa do que se percebeu em todo o filme: a crítica da assimilação da “cultura dos brancos” pelos povos tradicionais.

Considerações finais

Se o documentário, nas palavras de Silvio Darin, se constitui através de um padrão de inferências que consolida um argumento (2004: 143), *Terras* o faz de maneira precisa e direta. Longe de ser uma ficção, a obra se caracteriza por ser um ponto de vista sobre as diversas faces da fronteira. Dotada de criticidade, a produção é capaz de suscitar uma série de inquietações acerca de uma região distante para brasileiros, colombianos e peruanos, muito embora esteja a Amazônia no centro das discussões econômicas e políticas do meio nacional e internacional.

A obra dirigida por Maya Da-Rin humaniza o que é tradicionalmente visto como apenas uma representação das limitações do poder, ou nas palavras de um dos taxistas entrevistados, a expressão do que se encontra nos “cantinhos dos mapas”. Se a fronteira, como percebemos, deve ser vista a partir dos seus condicionantes históricos, assim deve ser, também, o nosso posicionamento em relação a ela e aos habitantes das comunidades que por ela são cindidas.

Na finalização do documentário, uma frase chama a atenção até mesmo do espectador mais desatento: “Por que de que nos adianta viajar a Júpiter, querer colonizar Júpiter ou Marte, se nem ao menos sabemos quem somos nós?”. As inquietudes daquele senhor são as mesmas que devem nos estimular quando olhamos para o nosso país e os problemas que lhes são característicos. Afinal, não são as questões do presente que nos mobilizam a entendê-las através dos processos históricos?

Em suma, pouco se sabe sobre o histórico de ocupação das comunidades fronteiriças, a despeito do avanço da historiografia das fronteiras e territórios amazônicos. Nos preocupamos, desta forma, em ampliar o foco de observação para melhor deslindar sobre o conflituoso processo de colonização e ocupação daquelas áreas. O que nos cabe, enquanto intelectuais, é fazer com que o nosso campo seja cada vez mais engajado, com o objetivo de trazer à luz questões para aqueles que foram e são cotidianamente apartados da escrita da História.

Referências bibliográficas

- COUTINHO, Eduardo (1997). “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”, in *Projeto História*. São Paulo, vol. 15, pp. 165-191. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228>>. Acedido em 1-IV-2020.
- DA-RIN, Silvio (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- FERRARI, Maristela (2011). *Interações transfronteiriças na zona de fronteira Brasil-Argentina: o extremo oeste de Santa Catarina e Paraná e a província de Misiones (século XX e XIX)*. Florianópolis: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFSC.
- MARTINS, José de Souza (1997). *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*. São Paulo: HUCITEC.
- MOTTA, Márcia (2008). “Fronteiras internas no Brasil do século XIX. Um breve comentário”, in *Revista Vivência*. Natal, n.º 33, pp. 55-65.
- OLIVEIRA, Márcia Maria de (2006). “A mobilidade humana na tríplice fronteira: Peru, Brasil e Colômbia”, in *Estudos avançados*. São Paulo, vol. 20, n. 57, pp. 183-196. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000200014>. Acedido em 1-IV-2020.
- PAMPLONA, Marco A.; & DOYLE, Don (2008). *Nacionalismo no Novo Mundo: A formação de Estados-Nação no século XIX*. Rio de Janeiro: Record.

Referências filmográficas

Terras. Dir. Maya Da-Rin. Brasil: Cineluz/Synapse, 2009.

**A TERRA A QUEM TRABALHA:
A LUTA PELA REFORMA AGRÁRIA NA REGIÃO
DO ALENTEJO NO DOCUMENTÁRIO A LEI DA
TERRA, ALENTEJO, 1976**

Monica Piccolo¹

Resumo: O presente texto objetiva analisar, por meio da análise do documentário *Lei da Terra, Alentejo*, 1976 (lançado em 1977), os (des)caminhos da luta pela Reforma Agrária na região do Alentejo iniciada ainda durante a ditadura Salazarista, com as greves de 1958 e 1962, que levaram à conquista da jornada diária de 8 horas de trabalho, e teve como momento de maior expressão as ocupações e organização das Unidades Coletivas de Produção (UCP) entre os anos de 1974 a 1976, período conhecido como “Processo Revolucionário em Curso” (PREC). Documentário produzido pelo Grupo Zero, uma cooperativa de cineastas portugueses, e realizado por Solveig Nordlund, cineasta sueca naturalizada portuguesa, e por um dos mais destacados cineastas portugueses, Alberto Seixas Santos, *Lei da Terra* retrata o cotidiano dos trabalhadores rurais da região do Alentejo, profundamente marcado pela exploração, suas formas de resistência e organização, tomando como ponto central o depoimento dos agentes que participaram do processo de luta, cujo lema era “A Terra a Quem a Trabalha”.

Palavras-chave: Reforma Agrária; *Lei da Terra*; Processo Revolucionário em Curso; Alentejo; Resistência.

1. Doutora em História e Professora do Departamento de História da Universidade Estadual do Maranhão. Docente Permanente do PPGHIST/UEMA. Membro do INCT Proprietas. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em História Contemporânea (NUPEHIC).

Introdução

As páginas que se seguem serão destinadas à investigação de um dos mais destacados acontecimentos da história contemporânea de Portugal: a Revolução Agrária do Alentejo, região sul do país. Na esteira das transformações políticas desencadeadas no país a partir da Revolução dos Cravos de 1974, movimento responsável pela destituição da ditadura salazarista, em vigência desde a promulgação da Constituição em 1933, e que sobreviveu ao afastamento de sua principal liderança em 1968, estendendo-se, em que pesem as reformas implementadas, ao longo do governo de Marcelo Caetano (1968-1974), a região alentejana subleva-se na luta pelo acesso à terra.

Embora o peso das vinculações entre a Revolução Agrária no Alentejo e a nova conjuntura política no pós-25 de Abril sejam inegáveis, o movimento que sacudiu as estruturas oligárquicas de dominação não teve início em 1974. A região já possuía um histórico de greves e manifestações políticas dos trabalhadores rurais conquistando, por exemplo, a jornada diária de 8 horas em 1962.

Entre os anos de 1974 e 1976, todavia, encontra-se o período de maior efervescência da luta pela terra. Na esteira dos embates entre os grupos políticos que haviam derrubado o salazarismo, o Alentejo foi abalado pelos trabalhadores agrícolas que progressivamente migram da bandeira de pleno emprego para a luta de acesso à terra. É exatamente essa transformação, representada no *slogan* “A terra a quem trabalha”, que é o objeto central de investigação. Pretende-se, assim, identificar os alicerces do movimento dos trabalhadores, em suas relações com os sindicatos e em seus embates com os grandes proprietários de terras, por meio da análise do documentário *A Lei da Terra, Alentejo 76*, fonte privilegiada para reconstituição dos movimentos alentejanos.

Reconstruindo os embates pela Luta da Terra no Alentejo

O movimento que deu origem à reforma agrária nos campos do sul de Portugal foi gestado a partir das reivindicações dos trabalhadores rurais,

principalmente os movimentos a partir dos anos 1940: contra o despacho salazarista que estabeleceu a obrigatoriedade da redução salarial e o aumento das horas de trabalho, em 1943; a greve contra as longas jornadas, em 1952; as marchas contra a fome, em 1953; as lutas e comemorações do 1º de maio de 1955; os protestos contra as fraudes eleitorais em 1958 e, principalmente, as ações em torno do 1º de maio de 1962 que conquistaram a legalização da jornada de trabalho de oito horas diárias (SOEIRO, 2014: 30), tema recorrente no documentário que A Lei de Terras, demonstrando a importância de tal conquista no imaginário dos trabalhadores agrícolas do Alentejo.

Antônio Gervásio (2004), um dos líderes do movimento pelas 8 horas de trabalho nos campos do sul, descreveu-o como “a mais extraordinária conquista do proletariado agrícola, tanto pelo seu conteúdo econômico como político. A luta abrangeu um terço do território do país e cerca de 200 mil trabalhadores, homens e mulheres” (GERVÁSIO, 2004: 183). Em que pese a força do movimento de 1962, os sindicatos dos trabalhadores agrícolas só passam a existir formalmente no pós-25 de abril, como pode ser identificado na Ata da reunião realizada no dia 02 de junho de 1974, na cidade de Beja, em que estiveram presentes trabalhadores agrícolas de diversos concelhos do distrito e em que foi discutida a organização do Sindicato dos Trabalhadores Agrícolas do Distrito de Beja: “o Sindicato dos Trabalhadores Agrícolas que unirá todos os camponeses e camponesas (incluindo os tractoristas), com o objetivo de defender os seus interesses face à entidade patronal, ou seja, os agrários” (SOEIRO, 2013: 36).

A criação dos sindicatos de trabalhadores agrícolas somente em meados do ano de 1974 é por muitos historiadores utilizada como critério para fortalecer a perspectiva de que foi um movimento espontâneo dos trabalhadores, carente de uma organização mais efetiva, tanto por parte dos sindicatos, quanto por parte dos partidos políticos, mais especificamente do Partido Comunista Português (PCP). Tal perspectiva também está presente no documentário, pelo menos em seus momentos iniciais.

Na medida em que os sindicatos consolidavam-se em várias regiões do Alentejo, fortalecia-se a pauta que iria unificar o movimento: a) jorna mínima de 200\$00 para os tratoristas, de 170\$00 para os outros trabalhadores e de 120\$00 para as mulheres; b) redução e consagração do horário de trabalho semanal; c) e a mais discutida de todas, a garantia de emprego para todos. A posse da terra ainda não era uma demanda efetiva.

Na esteira de tais reivindicações, em 20 de junho de 1974 foi assinada a Primeira Convenção de Trabalho em Beja, válida pelo período entre 20 de junho e 30 de setembro (período das colheitas): salário diário de 190\$00 para os tratoristas, 160\$00 para homens e 120\$00 para mulheres, além do estabelecimento de 44 horas semanais, pagamento dobrado nos domingos e feriados e horas-extras (tarde de sábado), pagas com acréscimo de 50% (*Avante*, 7: 7).

Como garantia do pleno emprego, coube às comissões sindicais a definição da distribuição pelas herdades dos trabalhadores agrícolas, como consta na Ata da Comissão Pré-Sindicato dos Trabalhadores de Pias (quatro representantes), em reunião com a Comissão de Agricultores (dois representantes), no dia 07 de julho de 1974, de acordo com a Convenção de Trabalho do Concelho de Serpa, seguindo o critério de distribuição de 1 trabalhador para um rendimento coletável de 30 contos (SOEIRO, 2013: 45).

Em setembro o movimento entra em uma nova fase: a elaboração e o início das negociações em torno do Caderno Reivindicativo do Sindicato dos Trabalhadores Agrícolas do Distrito de Beja que, além de aumentos salariais, tinha na questão do pleno emprego seu ponto central: garantia de trabalho para todos os trabalhadores agrícolas (homens maiores de 18 anos, mulheres cabeça de casal, jovens de 14 a 18 anos órfãos ou amparo de família). Os aumentos salariais até foram objeto de negociação com a ALA (Associação Livre de Agricultores) mas o pleno emprego, conquistado por meio da distribuição de desempregados pelas herdades, não era aceito nem pela maioria do governo pois “interferia no direito de propriedade e punha

em causa a livre gestão da terra”. Diante do impasse, o sindicato propôs que fossem formadas Comissões Concelhias, compostas por um técnico agrícola de nomeação governamental, dois representantes dos agricultores e dois representantes dos trabalhadores, responsáveis por verificar o estado das herdades e propor o número de trabalhadores efetivos e eventuais considerados necessários para assegurar os trabalhos indispensáveis (SOEIRO, 2013: 75). Entre o momento de assinatura do acordo (29/10) e a data da primeira ocupação (10/12/1974), foram elaborados vários relatórios que demonstravam o subaproveitamento da terra e foram alocados 1366 trabalhadores só no distrito de Beja. No entanto, seguindo a análise construída pelo presidente do Sindicato dos Trabalhadores Agrícolas de Beja (José Soeiro), os grandes proprietários deram início a um processo orquestrado de sabotagem, desrespeitando as condições acordadas (elevação salarial, pagamento de salários para os trabalhadores colocados pelas Comissões e respeito à jornada diária de 8 horas), vendendo animais, ou deixando-os morrer de fome. A tensão aumenta pelo conteúdo do Decreto-Lei nº 653/74 de 19 de novembro que, embora abrisse a possibilidade de arrendamento compulsivo pelo Instituto de Reorganização Agrária (IRA), não criou efetivos instrumentos para garanti-lo, pois em seu art.º 1º condiciona o arrendamento das terras incultas ou subaproveitadas a uma declaração do proprietário em que fique claro que não pretende proceder ao seu aproveitamento adequado. Em caso de terras arrendadas, seu artigo 7º definiu o valor das rendas a pagar pelo IRA ao proprietário das terras tomadas com base seu rendimento no momento do ato do arrendamento. Em caso de desacordo, haveria recurso para uma comissão arbitral concelhia, constituída por um juiz da comarca, um técnico designado pela Secretaria de Estado da Agricultura, um representante do proprietário ou rendeiro. Estava construído o cenário para a primeira ocupação, a ser realizada no dia 10 de dezembro de 1974, na Herdade do Monte do Outeiro, de propriedade de José Gomes Palma, situada na freguesia de Santa Vitória, no concelho de Beja.

Documentário *A Lei da Terra, Alentejo 1976 (1977)*

Produzido em 1977 pelo Grupo Zero, uma das cinco cooperativas resultantes da fragmentação do CPC – Centro Português de Cinema, após o 25 de Abril, embora se apresente como uma obra coletiva, sem a identificação das funções específicas de seus colaboradores, tem sua realização atribuída a Alberto Jorge Seixas dos Santos² e Solveig Nordlund³. Nunca estreado comercialmente⁴, foi premiado com Menção Honrosa, em 1977, no Festival de Leipzig, Películas do Mundo pela Paz no Mundo. Com duração de 67 minutos, o documentário recebeu financiamento do Instituto Português de Cinema.

O documentário inicia-se com uma pequena reunião entre um dos líderes do movimento pela reforma agrária, António Manoel, e um grupo de crianças, em 07 de fevereiro de 1975, quando ainda as ocupações não eram noticiadas nas primeiras páginas dos jornais. Em todo o documentário, são intercalados depoimentos dos trabalhadores, em defesa e em justificativa do movimento, dos proprietários de terras e arrendatários, de líderes políticos (tanto do sindicatos, quanto do PCP), com imagens da época dos conflitos, enfatizando as condições de exploração a que os trabalhadores eram submetidos, e com dois narradores em *off* (uma mulher e um homem) que legitimam as reivindicações dos trabalhadores e tecem severas críticas aos proprietários de terra e arrendatários.

Assim como consta em parte da historiografia (tendo como exemplo o texto publicado pela investigadora Raquel Varela, em parceria com Constantino

2. Nascido em Lisboa, em 20 de março de 1936, faleceu na mesma cidade em 10 de dezembro de 2016. Fundou o ABC-Cineclub de Lisboa e atuou como crítico de cinema nas revistas *Imagem* e *Seara Nova*, nos jornais *Diário de Lisboa* e *Diário Popular* e, a partir do final da década de 60, foi redator do *Jornal de Letras e Artes*. Em 1968 realiza “*A Arte e o Ofício de Ourives*”, a sua primeira curta-metragem, mas só em 1974 estreia o seu primeiro filme de longa-metragem - *Brandos Costumes*. Esteve ligado à criação da Escola de Cinema do Conservatório onde foi professor e diretor. Foi presidente do Instituto Português de Cinema - IPC. Foi diretor de programas da RTP na primeira metade dos anos 80, tendo abandonado o cargo em 1986. Informações disponíveis em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/>. Acesso em março de 2019.

3. Cineasta sueca, naturalizada portuguesa, nascida em Estocolmo em 09 de junho de 1943. Bacharel em História de Arte na Universidade de Estocolmo, em 1962 conhece Alberto Seixas Santos. Fundadora do Grupo Zero, onde se inicia na realização, participa em vários filmes coletivos entre os quais *A Lei da Terra*. Informações disponíveis em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/>. Acesso em março de 2019.

4. O filme encontra-se editado em DVD na coleção do jornal Público «25 Abril-30 anos» (Vol.6).

Piçarra, em 2016, na revista brasileira *Estudo Ibero-Americanos*), e em contraponto à obra, fartamente documentada, de José Soeiro (o primeiro presidente do Conselho dos Trabalhadores Agrícolas de Beja), o documentário também apresenta o movimento dos trabalhadores como espontâneo, organizado em torno da ideia do socialismo. A progressiva adesão aos sindicatos é vinculada à luta contra o desemprego e por melhores salários. O início das ocupações, ponto de partida do documentário, é explicado pela incapacidade do poder central em arbitrar os conflitos de trabalho e resultado da aliança entre o povo e o Movimento das Forças Armadas (MFA) no sentido de garantia da legalização das conquistas.

Em valorização da importância política das ocupações, o documentário apresenta a principal legislação da Reforma Agrária (Decreto-Lei nº 406-A, de junho de 1975) como resultado da mobilização dos trabalhadores e das ocupações. Para fortalecer a perspectiva de que as ocupações tinham como objetivo central somente a exploração da terra, são mostradas as casas dos proprietários lacradas e intocadas, com destaque para o texto, em paralelo às tais imagens, de que os proprietários não viviam na região e tinham seus poderes resguardados pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) e pela Guarda Nacional Republicana (GNR). Às imagens de prosperidades dos agrários, seguem depoimentos dos trabalhadores sobre suas histórias de vida, destacando o trabalho infantil, os constantes castigos físicos, o analfabetismo, a ausência de qualquer tipo de assistência médica e, principalmente, a constante presença da “fome alentejana”.

Ainda nos momentos iniciais do documentário, os senhores da terra do Alentejo, ou seja, os latifundiários e os grandes capitalistas agrícolas, são caracterizados como base social do fascismo, tendo, ao longo do tempo, assumido cargos de Procuradores, Governos Civil, Ministros, Deputados, Presidentes das Câmaras Municipais, sendo seus filhos engenheiros agrários e veterinários. A estratégia de dominação capitalista é apresentada como sendo assentada na exploração desenfreada da massa dos operários agrícolas e na espoliação e submissão dos pequenos agricultores (trechos

narrados em meio a imagens do trabalho exaustivo e das péssimas condições de vida dos trabalhadores).

A origem do movimento também é vinculada à rígida hierarquia do latifúndio e ao abandono de qualquer perspectiva de ascensão social (que seria a trajetória de jornaleiro, feitor e proprietário de um pequeno pedaço de terra que garantia a independência). Para fortalecer tal ideia, são mostrados depoimentos de antigos feitores que declaram diretamente que somente ajudavam a manter a exploração sobre os trabalhadores, esquecendo que também eram membros da classe trabalhadora.

Dois outros pontos são destacados para a explicação dos movimentos de ocupação das herdades: a situação ainda mais precária dos trabalhadores temporários e, principalmente, a tradição de luta dos alentejanos, sendo apresentada a trajetória do movimento, a importância dos Cadernos de Reivindicação (nesse momento é usado o recurso da apresentação de jornais que listam todas as pautas da luta), caracterizados como a origem da consciência de classe do proletariado agrícola, e o movimento de 1962, com a conquista da jornada de oito horas, como ponto de inflexão, inaugurando uma nova fase da luta de classes.

O documentário prossegue, apresentando, didaticamente, as ocupações, o trabalho realizado pelos trabalhadores nas terras ocupadas, destacando o abandono em que a terra e o gado foram deixados, apontando para as alterações nas relações de trabalho e nas condições de vida em função de todos receberem salários fixos e iguais. Mas, ao mesmo tempo, são apresentados os movimentos dos proprietários, em meio à crise política, que no norte atacaram a sede do PCP e no sul uniram-se aos pequenos proprietários. Era o verão quente de 1975. À reação dos latifundiários, somam-se os problemas enfrentados pelas cooperativas (como as condições do trabalho feminino, recorrente ao longo dos 67 minutos, as más estruturas sanitárias, a ausência de qualquer possibilidade de acesso à educação, e as próprias dificuldades de organização do trabalho). Ao fim, são apresentadas falas de trabalhadores questionando o saneamento do IRA, com a demissão de seis

técnicos que muito haviam ajudado às cooperativas, e o processo político que levou às desocupações por meio da intimidação armada e do avanço da direita. A Revolução Agrária havia sido derrotada, embora a última cena seja o retorno do trabalhador que iniciou o documentário, exaltando a importância do movimento dos trabalhadores, relatando-o às crianças, para que sua memória não seja perdida.

Referências bibliográficas

- GERVÁSIO, António (2004). “A luta do proletariado agrícola: de sol a sol até à Reforma Agrária”, in MURTEIRA, António (org.). *Uma Revolução na Revolução: Reforma Agrária no Sul de Portugal*. Montemor-o-Novo: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, pp.181-187.
- MURTEIRA, António (org.) (2004). *Uma Revolução na Revolução: Reforma Agrária no Sul de Portugal*. Montemor-o-Novo: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo.
- SOEIRO, José (2013). *Reforma Agrária. A Revolução no Alentejo*. Lisboa: página a página.
- VARELA, Raquel; PIÇARRO, Constantino (2016). “A reforma agrária nos campos do sul de Portugal (1975): uma revolução na revolução”, in *Estudos Ibero-Americanos*, v. 42, n. 3, pp, 1189-1218. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/22985/15047>>. Acedido em 8-V-2020.

ENTRE TELAS, TERRA E CÉU: OS IMPACTOS DA INSTALAÇÃO DO CENTRO DE LANÇAMENTO DE ALCÂNTARA (CLA) SOBRE AS COMUNIDADES QUILOMBOLAS DE ALCÂNTARA, MARANHÃO

Leonardo Leal Chaves¹

Resumo: A proposta tem como objeto de análise os documentários *Terra de Quilombos: Uma Dívida Histórica* (2004), sob a direção de Murilo Sales, e *Céu sem Eternidade*, dirigido por Eliane Caffé (2011). Ambos possuem como temática central o impacto da instalação do Centro de Lançamento de Alcântara (CLA) sobre as comunidades quilombolas. Os documentários apresentam narrativas históricas, rituais, festas e formas específicas de trabalho e apropriação de terras e de outros recursos naturais que fundamentam a identidade étnica dessas comunidades, aqui postos em perspectiva. Com a instalação do CLA, em 1 de março de 1983, as comunidades quilombolas foram arbitrariamente deslocadas para agrovilas, inférteis e distantes do mar, impossibilitando, assim, a manutenção das duas principais atividades econômicas dos quilombolas: a pesca e a agricultura.

Palavras-chave: Documentário; Quilombo; Narrativa; Terra; Identidade.

1. Mestre em História pela Universidade Estadual do Maranhão. Doutorando pelo CEIS20 - Universidade de Coimbra. Bolsista pelo INCT Proprietas/CNPq. Membro do Núcleo de Pesquisa em História Contemporânea – NUPEHIC.

Em Alcântara, um pequeno município no Maranhão, localizado no nordeste brasileiro, a 32 quilômetros da capital São Luís, retorna ao centro do debate sobre a viabilidade de atividades econômicas aeroespaciais a partir da assinatura de um Acordo de Salvaguardas Tecnológicas (AST). O acordo, fechado em Washington no dia 18 de março de 2019 por autoridades do Brasil e dos Estados Unidos, pretende inserir o governo brasileiro em negociações de contratos de lançamento de foguetes e satélites com empresas do mundo todo. Esta é a segunda tentativa de acordo com os Estados Unidos nesta área. A primeira foi durante o segundo mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso, em 2000, sendo apresentada uma proposta que foi vetada pelo Legislativo brasileiro, sob alegação de que atentava contra a soberania nacional, uma vez que seriam criadas áreas restritas em Alcântara, na qual os brasileiros não poderiam entrar. Além dessa restrição, haveria o impedimento do investimento no Programa Aeroespacial Brasileiro dos recursos arrecadados com os lançamentos. O novo acordo com os EUA, que tem seus termos mantidos em segredo pelo governo do presidente Jair Bolsonaro, está dependendo da aprovação pelo Congresso Nacional para avançar e possui a alardeada bandeira, pelos seus defensores, de que o Brasil estaria “perdendo dinheiro” nessa área.

Na interseção histórica entre os interesses comerciais, o desenvolvimento tecnológico aeroespacial brasileiro e em nome da Segurança Nacional, nos remontaremos a 01 de março de 1983, data da instalação do Centro de Lançamentos de Alcântara (CLA), cujo controle ficaria a cargo da Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária (INFRAERO). Os impactos dessa instalação sobre as comunidades negras rurais de Alcântara e seus modos tradicionais de produção se consubstanciaram com o deslocamento compulsório de aproximadamente 317 famílias para agrovilas inférteis e distantes do mar, impossibilitando a manutenção de suas principais atividades econômicas: a pesca e a agricultura. Em nome da utilidade pública e com vistas à viabilização do projeto, o governo do Maranhão edita em 1980 o Decreto nº 7.820. O documento declara como sendo “[...] de utilidade pública, para fins de desapropriação, [a] área de terra necessária à implantação,

pelo Ministério da Aeronáutica, de um Centro Espacial, no município de Alcântara”. Com o decreto do Governo do Estado do Maranhão que regulamenta a desapropriação de 52 mil hectares essas famílias foram realocadas nas chamadas agrovilas (ou distritos agrícolas) distantes das áreas de pesca e com solo de baixa qualidade para as plantações, afetando diretamente em seus modos de produção. Mais 10 mil hectares foram incorporados à área de desapropriação durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello, em 1991. Destes, “apenas” 8.753 hectares são reservados para a efetiva instalação da base e suas operações na denominada “área de segurança”. Contudo, com o apoio de entidades sindicais e de setores da igreja, essas comunidades resistem ao deslocamento e, através de um abaixo-assinado, encaminharam suas reivindicações ao Ministério da Aeronáutica, chegando a bloquear a estrada MA-106 como sinal de protesto em março de 1986. Um acordo é formalizado para garantir o deslocamento, contudo, as reivindicações das famílias atingidas não são atendidas, especialmente no que tange à exigência da área de plantio, da presença (na verdade, ausência) de escolas, hospitais e moradias dignas.

Desta forma, separados por quase uma década de suas realizações, os documentários *Terra de Quilombos – Uma dívida histórica*, realizado por Murilo Santos, e *Céu sem eternidade*, de Eliane Caffé, aqui postos em perspectiva, remontam diretamente a essas questões e apresentam as narrativas históricas, rituais, festas, formas específicas de trabalho e apropriação de terras e de outros recursos naturais que fundamentam a identidade étnica dessas comunidades, havendo nitidamente uma linha de continuidade nos arbítrios cometidos sobre elas. Essas questões se entrelaçam nestes discursos fílmicos, pois, com a implantação do Centro de Lançamento de Alcântara, o flagrante desrespeito à identidade étnica e aos meios de sobrevivência econômica dessas famílias se encontra permanentemente em evidência. E hoje se encontram, mais uma vez, seriamente ameaçadas, sob risco de nova expansão sobre os territórios remanescentes. O uso destes documentários como fontes históricas podem ser entendidos como dotados de um duplo movimento: a partir da ampliação da ideia de fonte histórica que privilegia

o cinema tanto como fonte quanto objeto e as possibilidades de articulação entre narrativa histórica e as especificidades da narrativa cinematográfica. Assim, os documentários podem a ser pensados a partir da aproximação com as preocupações e o tratamento teórico-metodológico em que é pensada a história, dada as questões referentes às ideias de verdade, realidade e passado.

No primeiro documentário aqui abordado, a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), com o propósito de manutenção de sua luta contra o racismo no Brasil, produziu em 2003 o documentário “*Terra de Quilombos: uma dívida histórica*”, com direção de Murilo Santos, roteiro em parceria com a professora da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Maristela Andrade e financiamento da Fundação Ford. Ao longo de seus 45 minutos, “Terra de quilombos” apresenta uma narrativa construída a partir da análise da legislação que regulamenta a implantação do CLA, a desapropriação das famílias e o deslocamento para as chamadas “agrovilas”, o relato dos moradores atingidos por tal determinação e o posicionamento daqueles que buscam fundamentação necessária para auxiliar essas famílias nos processos contra o deslocamento compulsório, contra a escassez de recursos oriundos dessas desapropriações, as dificuldades de manutenção das festividades religiosas ou mesmo a garantia do mínimo de área necessária para o pleno exercício das atividades agrícolas.

As contradições posteriormente evidenciadas entre os interesses do Estado brasileiro e a vida dessas comunidades já podem ser notadas na abertura do vídeo, em uma citação do Documento do Conselho Ultramarino de 1740, que caracteriza quilombo como “[...] toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles.” Em contraponto a essa caracterização, em *off*, as imagens de uma moenda de farinha e o característico som dos pilões usados para tal fim. Na transição das imagens, temos o som dos pilões fundindo-se ao som dos tradicionais batuques, cânticos e dança dos participantes de um Tambor de Crioula, tradicional forma de expressão de

matriz afro-brasileira com forte religiosidade e importância tanto na capital quanto no interior do estado do Maranhão.

Os impactos da desapropriação ocorrida no início da década de 1980 geraram graves consequências sobre os modos de produção dessas famílias, baseados na pesca, na agricultura e no artesanato. Estes impactos se fazem presentes inclusive nas dificuldades financeiras para manutenção das festividades religiosas, como a Festa do Divino Espírito Santo, ocorrida todo mês de outubro, encaradas por essas comunidades como “promessas”, portanto, sendo necessário o compromisso de manter essas festas anualmente, geração após geração. Essa mudança de abordagem sobre a ideia de quilombo é a tônica do documentário no que tange à ressemantização do termo a partir da Constituição de 1988 que, de acordo com o artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, reconhece “[...] aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras [...] a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos”, garantindo assim a preservação de sua identidade étnica e cultural. Não obstante o amparo constitucional, o que se observa é o flagrante desrespeito aos direitos humanos mais elementares como o acesso à moradia, educação, saúde, até mesmo o direito de ir e vir, o acesso aos recursos naturais e à livre manifestação de suas práticas religiosas.

A importância dessa ressemantização do termo quilombo fica evidente nos relatos dos moradores mais antigos que, em sua fala, demonstram orgulho e respeito à ancestralidade e seus laços seculares com aquela terra, expressos também na memória da “época de fartura”, como é caracterizada o período antes da instalação da base. As filmagens da Festa do Divino Espírito Santo, com destaque para a fala de sua caixeira-mor, Margarida Araujo, são esmaecidas por sua imagem em preto e branco e suas queixas (quatro anos após o deslocamento) sobre a ausência das “belezas”, do conforto, de que não tinham mais acesso ao buriti, ao babaçu e ao igarapé. São utilizadas para compor o documentário diversas entrevistas com membros das famílias que foram deslocadas pelo processo de desapropriação, imagens de jornais de época com reportagens, especialmente dos movimentos de con-

testação contra a instalação da base ou da diminuição dos lotes, relatos de profissionais que acompanham as lutas dessas famílias, como o antropólogo Alfredo Wagner ou o então Deputado Estadual Domingos Dutra. São apresentadas também imagens das festividades religiosas (Festa do Divino Espírito Santo, de Santa Teresa de Ávila ou de São Benedito), ruínas dos engenhos e casas dos senhores de engenho, o roçado e as agrovilas e, claro, a base de lançamento de foguetes. Aos representantes das Comunidades Samucangaua, Iririzal, Ladeira, Só Assim, Santa Maria, Canelatiua, Itapera e Mamuninha, todas integrantes do mesmo território étnico de Alcântara, Maranhão, é dada voz para as insatisfações, frustrações ou mesmo esperança de mudança.

A atualidade e urgência dessas questões podem ser novamente percebidas em “*Céu sem eternidade*”, produção coordenada por Eliane Caffé, com recursos obtidos a partir de uma bolsa de residência artística patrocinada pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), através do programa “Interações Estéticas – Residências em Pontos de Cultura / 2009”, cujo propósito pode ser entendido como a busca por novas formas de construção narrativa em que há uma proximidade do real e do imaginário dos habitantes dessas comunidades através do uso e manipulação de sons e imagens em contato direto com os personagens em seus próprios contextos. O documentário foi realizado através de oficinas interativas com a participação de estagiários e colaboradores locais em todas as etapas do processo. O registro dessas etapas pode ser encontrado no chamado diário de bordo da produção através do *blog* hospedado em <http://oceusemeternidade.blogspot.com/>, compondo um interessantíssimo acervo audiovisual, especialmente da participação dos moradores das comunidades de Trajano, Peptal e Mamuna. De acordo com o *blog*, na proposta inicial de compor uma rede colaborativa para produção e realização do filme, há o interesse de mapeamento do mundo “mítico e arcaico” dos quilombos, interagindo, no plano imaginário e subjetivo, com os ideais do avanço econômico e científico.

Fruto de um processo de imersão de três meses da equipe de realização e filmagens nas comunidades rurais, o registro possui o intuito de traçar uma autodenominada cartografia audiovisual, poética e antropológica sobre o universo rico em experiências, essas comunidades que se articulam, mesmo que inseridas em sistemas culturais distintos entre si, frequentemente na luta (e até mesmo defesa) por um mesmo território e manutenção de suas tradições. A questão do imaginário dessas populações em relação ao tão reclamado céu de Alcântara tem destaque na instalação de um telescópio, orientada por pesquisadores da Sociedade Maranhense de Astrônomos Amadores do Maranhão, cuja vivência proporcionada pela produção do filme tem como temática principal “o imaginário dos quilombolas em relação ao que existe no céu”. Os pesquisadores mostraram ainda várias imagens e estudos na tela e em livros, despertando a curiosidade e atenção, com ampla participação de moradores de todas as faixas etárias.

O projeto possui ênfase na criação colaborativa entre os realizadores do documentário, o Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, operacionalizado por meio da seleção/participação de alunos bolsistas da Instituição, e da Organização Não-Governamental alcantareense Comunica. O tema da desterritorialização era tratado em encontros e oficinas regulares com as comunidades locais de modo a atualizarem os moradores sobre os debates e para levantamento do ponto da situação no cotidiano dessas famílias e em ações para orientá-las a produzir os seus próprios auto-retratos, estimulando assim uma reflexão que culminaria nos materiais filmados que fariam parte do documentário.

Com uma coleção de riquíssimos registros sobre as nuances do imaginário dessas comunidades, permeado pela constante ameaça de um novo deslocamento, o documentário evidencia não apenas os embates entre as comunidades locais e o Centro de Lançamento ali implantado, mas especialmente, o que Eliane Caffé define como “um produto artístico”, os diálogos entre tradição e modernidade, com destaque para as expectativas e sonhos das novas gerações que convivem com as questões de sua ancestralidade e a memória de lutas recentes, como a lembrança da passeata que celebrou

a (parcial) vitória contra a expansão da base sobre novas áreas ocupadas secularmente pelas comunidades quilombolas. As participações de Sérvulo Borges e Militina Serejo, líderes do Movimento dos Atingidos pela Base, também permitem um resgate histórico dos anos de implantação do CLA.

Há ainda em ambos documentários as questões como a divisão do cam-pesinato em lotes individuais, sendo que parte destas terras pode ser considerada improdutivo, introduzindo a figura do arrendatário, como forma de pagamento para a utilização das terras. Muitas dessas famílias que, mesmo possuindo laços de vizinhança ou compadrio, foram obrigadas a dividirem os lotes já que foram remanejadas para povoados já ocupados por outras famílias. Os impactos podem ser observados não só sobre a desagregação do sistema produtivo tradicional, mas também sob a égide da religiosidade dessas comunidades. Nem mesmo o direito ao culto e reverência de seus mortos foi respeitado, já que grande parte dos restos mortais da ancestralidade desses povos se encontra nas áreas desapropriadas (e conseqüentemente interditadas) em nome da Segurança Nacional. Pensado nestes termos, o acidente ocorrido em 22 de agosto de 2003, ocasionando a destruição da base e a morte de 21 técnicos, é relatado com manifesto pesar pelos moradores realocados. Contudo, cabe a reflexão de que, comparados ao abandono das “catacumbas” de seus ancestrais e a impossibilidade de reverenciá-los e visitá-los, segundo os moradores entrevistados, ao menos os familiares dos técnicos podem prestar culto aos seus entes falecidos. A ideia de autonomia e liberdade de culto também se mostra seriamente afetada com a implantação do CLA. Os profundos laços religiosos que mantinham a unidade étnica dessas comunidades se apresentam gravemente ameaçados. A migração em busca de melhores condições de vida fora de Alcântara se fez constante e contribui significativamente para a desestruturação do modo de vida dessas comunidades. As relações com o passado-futuro se mostram nebulosas não obstante o “amparo” constitucional ou mesmo atos de reivindicação como o Grito dos Excluídos ocorrido em 07 de setembro de 2003. Os impasses com relação à titulação das terras e as ameaças às

formas típicas de sobrevivência como a pesca e o artesanato afetam o reconhecimento dos remanescentes de quilombos como grupos, valorizados enquanto singularidades.

Deste modo, as obras *Terra de Quilombos: uma dívida histórica* e *Céu sem eternidade* nos mostram como os interesses do Estado brasileiro se sobrepõem à singularidade e importância da manutenção dessas práticas tradicionais, tanto econômicas quanto étnicas dessas comunidades que, em tese, deveriam ter o reconhecimento e a titulação das suas terras, o respeito à sua religiosidade, a garantia de preservação de seus modos tradicionais de produção e o orgulho das especificidades de toda sua riqueza cultural e étnica, muito embora o que se apresenta ao longo dessas três décadas de luta seja graves violações dos direitos dessas comunidades nas suas mais variadas formas, afetando os campos econômicos, os laços étnicos, a preservação de suas práticas religiosas (ou mesmo das relações com seus mortos), o impedimento de acesso aos recursos naturais que tanto beneficiaram essas famílias e a imposição/proibição de viverem dignamente em um território que, em que pese legislação expressa em nossa Constituição e sua suposta garantia às comunidades quilombolas, o que se preserva é o deliberado e recorrente desrespeito e violência contra essas comunidades.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Alfredo (2006). *Os quilombolas e a base de lançamento de foguetes de Alcântara: laudo antropológico*. Brasília: MMA.
- FONSECA, M. C. L. (2005). *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: UFRJ/MinC/Iphan.
- MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.) (2012). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- MONTELLO, J. (1984). *Noite sobre Alcântara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PAULA ANDRADE, M.; SOUZA FILHO, B. (2010). “A base de lançamento e seus impactos sobre as populações tradicionais de Alcântara”, in CARNEIRO, M. S.; COSTA, W. C. da (org.). *A terceira margem do rio: ensaios sobre a realidade do Maranhão no novo milênio*. São Luís: Edufma, pp. 57-83.

ROCHA, A. T. F. . (2006). *A Festa Inacabada: A implantação do Centro de Lançamento de Alcântara e a constituição de sujeitos liminares*. São Luís: UFMA, .

Referências filmográficas

Céu sem eternidade. Dir. Eliane Caffé. Brasil: FUNARTE, 2011.

Terra de quilombos: uma dívida histórica. Dir. Mutilo Santos. Brasil: Associação Brasileira de Antropologia, 2003.

CINEMA UMA OBRA DE MUITAS COAUTORIAS: A DIREÇÃO DE ARTE E A BUSCA PELO RECONHECIMENTO AUTORAL

Nívea Faria de Souza¹

Resumo: Quando se fala de autoria em uma obra de arte realizada por uma única pessoa, é fácil identificar o autor, ou seja, aquele que foi o criador da imagem, texto ou música. No mesmo sentido, é fácil identificar o autor quando uma única obra é produzida por mais de uma pessoa desempenhando uma função similar, como, por exemplo, quando uma a melodia de uma música é feita por uma pessoa e a letra por outra, verificamos uma hipótese de coautoria. Por sua vez, quando se trata de uma obra audiovisual, reconhece-se a necessidade de uma junção de esforços em campos de atuação distintos que, conjugados, passam a compor a obra. A Lei nº 9.610/1998 se preocupou com questões relativas à autoria, contudo, ao analisarmos a criação de uma obra de audiovisual, é necessário reconhecer que o assunto ganha contornos muito mais complexos sendo simplista atribuir a autoria ao diretor e/ou ao produtor pura e simplesmente. Uma obra audiovisual, enquanto imagem em movimento, requer a participação consorciada de artistas, ou seja, criadores em diversos níveis, sendo importante se reconhecer que todos contribuem em dada medida para a excelência do resultado final.

O presente trabalho se propõe a continuar o estudo que iniciei em minha tese de doutorado a respeito do papel da direção de arte e a sua atuação criativa dentro da obra para a produção do resultado final, levando-se em consideração que a despeito

1. Membro do INCT Proprietas, professora na FACHA - Faculdades Integradas Hélio Alonso e na UNESA - Universidade Estácio de Sá.

do papel de maestro reconhecidamente desempenhado pelo diretor, a mensagem a ser transmitida aos espectadores passa pelo filtro criativo do diretor de arte, razão pela qual, diante da função por ele exercida, faz-se necessário investigar os contornos de sua criatividade para o resultado final com a consequente atribuição de autoria a que faz jus o artista

Palavras-chave: Direção de Arte; Autoria; Audiovisual; Artista; Produção.

Quando se fala de autoria em uma obra de arte realizada por uma única pessoa, é fácil identificar o autor, ou seja, aquele que foi o criador da imagem, texto ou música. No mesmo sentido, é fácil identificar o autor quando uma única obra é produzida por mais de uma pessoa desempenhando uma função similar, como, por exemplo, quando uma a melodia de uma música é feita por uma pessoa e a letra por outra, verificamos uma hipótese de coautoria. Por sua vez, quando se trata de uma obra audiovisual, reconhece-se a necessidade de uma junção de esforços em campos de atuação distintos que, conjugados, passam a compor a obra.

Podemos pensar a linguagem audiovisual como “o conjunto das formas de organização artificial da imagem e do som que utilizamos para transmitir ideias ou sensações, ajustando-o à capacidade humana de percebê-las e compreendê-las” (BRAVO, 2006: 27). Dessa forma, uma produção audiovisual pode ser compreendida analiticamente como um conjunto de códigos estruturados indicadores de sentidos que se direcionam a busca de reconhecimento, a obra final a ser espectralada que indicam sentidos direcionados, buscando o reconhecimento.

Em uma obra cinematográfica cada área da criação desenvolve seu projeto e executa sua função dentro de suas especialidades técnicas, o que faz do cinema um signo híbrido.

O trabalho da direção de arte surge no cinema para conduzir através de uma abordagem especializada e criativa toda a especialidade da obra, unificando a

visualidade e articulando funções e departamentos que trabalham sobre a forma e a espaço, materializando a composição espacial e plástica no cinema.

Pensar a direção de arte de uma obra audiovisual é também refletir sobre todo o processo de realização de um filme, passando pela criação do conceito, da concepção material até a recepção por parte dos espectadores. O espaço ficcional construído pela direção de arte é muito mais amplo do que a mera compreensão de espaço físico, ele se refere a toda uma localização temporal e espacial através de valores estéticos claramente exibidos em cenários e figurinos. Enquanto o cenário cuida do ambiente, na construção de um espaço imaginado pelo diretor, o figurino caracteriza os atores tal qual a idealização do mesmo. Ou seja,

de fato, o cinema vale-se de um total domínio do espaço. Raramente o diretor contenta-se em reproduzir um espaço global tal qual ele é: ele cria um espaço puramente conceptual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado (filmes expressionistas), um universo fílmico onde há condensações, fragmentos e junções espaciais (imagem é um transporte no tempo, mas também um transporte no espaço). O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987: 28-29)

A poética consiste no processo de criação em direção de arte, é o método que o artista-diretor de arte utiliza desenvolver a obra, empregando seu repertório criativo e todo seu domínio de saberes em prol da formulação de uma proposta plástica para a cena. O modo como uma obra audiovisual será construída, a poética extrapola questões puramente formais e contempla conjunturas outras que podem ser tanto de assimilação quanto de ruptura.

A estética labora sobre artifícios articulando linguagens que excedem puramente a apreciação, ela supera a utilização padronizadas de códigos e

dimensiona-se em abordagens que sobrepujam os sentidos habituais, podendo ser articulados e reorganizados na promoção de ensembles comunicadores.

Dessa maneira, compreendendo a articulação de saberes para a produção audiovisual, o processo de criação e formação da direção de arte deve ser tido como elemento fundamental para a criação visual da obra. Atuante na composição e na estrutura da cena, o trabalho da direção de arte estabelece um desenho do espaço cênico, uma ambientação adequada para a ação proposta. Tanto o espaço quanto o figurino se relacionam diretamente com os atores e interferem na sua movimentação, podendo limitar ações, movimentos e intervindo inclusive na narrativa. De características físico-visuais, a direção de arte auxilia na criação de sentido da obra, conforme exemplifica Vera Hamburger, que considera que a direção de arte são

entendimentos cognitivos ligados à narrativa, interpretações simbólicas, históricas, sociais psicológicas, etc. Ao mesmo tempo, em ação sinestésica característica do cinema, suas propriedades plásticas provocam os sentidos sensoriais do espectador atribuindo novos significados à experiência. (HAMBURGUER, 2014: 19)

Com a função clara de edificar a narrativa através de conflitos visuais que instiguem e envolvam o espectador, o trabalho do diretor de arte explora conhecimentos técnicos como definição de texturas, cores, relevos e formas. Sua função permeia campos mais sensíveis capazes de estabelecer aspectos poéticos ocultos à realidade óbvia, “dar-nos a impressão de que existe algo por trás” (BETTON, 1987: 10) de uma obra de arte tão múltipla como o cinema.

Assim como uma pintura da cena, a direção de arte tem a tarefa de revelar espaços essenciais, cabe a ela desempenhar um dos papéis centrais da construção da linguagem, no que concerne seu aspecto visual. Quando falamos da direção de arte, estamos falando na concepção de um sistema complexo, “não é apenas harmonia, funcionalidade, síntese superior; ela traz em si, necessariamente, a dissonância, a oposição, o antagonismo” (MORIN, 1997: 154) para a construção plástica da obra. Uma obra é mais que ambiente, é também at-

mosfera e ação. A direção de arte opera em torno de concessões, cooperações e associações entre as competências de afazeres técnicos e, principalmente, artísticos.

Dessa maneira, podemos identificar na produção audiovisual contemporânea um afastamento da ideia pré estabelecida de cinema de um único autor, este como o realizador representado como autor máximo de uma obra, pois percebe-se nitidamente a ideia de passagens e trocas entre indivíduos que se estabelecem em rede, permitindo a troca com o meio e com suas respectivas linguagens a serem trabalhadas, compartilhando estéticas e suportes, possibilitando a valorização criadora que auxiliam na construção de laços que direcionam a organização conceitual. Podemos aproximar esse meio de trabalho sem fronteiras definidas de autoria ao que Deleuze e Guattari (2009) chama de rizoma, ou seja, são meios de produção que são sustentados pelo vínculo da problemática sensível que é produzir uma obra audiovisual, com sistemas acentrados e não-hierárquicos, conduzidos pela troca e circulação de sentidos. Em um rizoma “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 24).

Ou seja, em uma produção híbrida como a audiovisual, não se percebe autorias hierárquicas, são criações agenciadas em prol do todo, em busca de um produto maior que é o filme. Deleuze e Guattari define rizoma:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.

[...] Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. [...] É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 48-49)

Se pensarmos em autoria, temos que percebê-la não hierarquizada, mas consonante com a obra final, pois se o autor é a pessoa responsável pela criação de uma obra artística ou científica, e o direito autoral são os direitos exclusivos que um autor tem sob sua criação e sua exploração comercial, podemos compreender o diretor de arte ao produzir uma obra como um criador da arte e um co-criador da obra. Dessa maneira ele detém os direitos sobre sua criação, o direito esse que também pode e deve ser considerado o direito de autor.

Para entender os direitos autorais é preciso mais do que pensar em leis, é preciso pensar na constituição da obra, pois as leis de direito autoral pode ser entendida, ao menos no Brasil uma das mais severas que privilegia nominalmente o realizador/diretor como o grande autor da obra, não contemplando a equipe como um engenho criativo, que trabalha dentro de suas atribuições para a materialização da obra não só de maneira técnica, mas principalmente criativa e artística.

Para a legislação brasileira tem direito autoral as criações chamadas do espírito que estejam fixadas em um suporte material, ou seja, não são ideias somente, são propostas criativas materializadas de alguma maneira. Para ter proteção tem que estar fixada no suporte, ter originalidade suficiente que leva a proteção, ela não precisa ser inovadora, mas precisa ser original a que se dedica. O direito autoral vem regular as obras criadas por autoria, sejam criações artísticas como pintura, escultura ou um texto. O artista pintor, escultor e/ou escritor detém seu direito de autoria desde que estejam fixadas em suporte. As ditas criações do espírito são obras originárias da atividade criativa do sujeito, são obras desenvolvidas a partir de engenhos, inspirações e talento do indivíduo criador que utiliza de suas faculdades para elaborar uma proposta original em seu conjunto formal e estético.

Dentro do âmbito legal, podemos compreender a existência de duas vertentes do direito do autor tem sobre sua obra, o direito patrimonial e o moral. Os patrimoniais são direitos de exploração econômica da obra, direito exclusivo que o autor tem de reproduzir, transmitir ou autorizar a reprodução de

sua obra, ou seja, de utilizar economicamente a sua obra. Esses direitos são transmissíveis, pode ser transferido para terceiros, por cessão conforme conveniência. Essa transação pode se estabelecer por pagamento ou não, por prazo determinado ou em definitivo, essa transferência depende de negociação e acordo pré-estabelecido. Ou seja, em uma obra audiovisual, cada componente da equipe do diretor ao diretor de arte, passando pelo diretor de fotografia, figurinista, entre outros, cada indivíduo é livre para negociar cachê ou participação no produto que está sendo desenvolvido, as normas e preceitos são estabelecidos por contratos, se for cachê pode se instituir cessão de direitos daquilo que for produzido e desenvolvido para obra, sua utilização, reprodução e/ou monetarização fica cedido à produtora ou sujeito responsável, aquele intitulado pela lei como organizador, o que detém o direito de veiculação e exploração. Conforme é indicado na Lei nº 9.610/1998, Capítulo II, Artigo 17, segundo parágrafo: “Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva”(Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

Já os direitos morais é aquele que estabelece o direito que o sujeito autor tem de ter seu nome associado à obra que criou, concebeu e produziu, também pode ser chamado de direito de paternidade ou direito de atribuição, é o direito de ter a integridade da sua obra respeitada, o que inclui sua realização citada nominalmente, a utilização dela em portfólio e currículo, e principalmente, assegurar que sua obra não seja modificada ou utilizada para fins que não àqueles previamente estabelecidos. O direito de paternidade de uma obra são direitos inalienáveis e intransferíveis, o que não significa necessariamente possuir valor econômico a ser recebido pela exibição daquele conjunto desenvolvido para aquela finalidade, mas garante que sua obra será exposta e resguardada a sua autoria.

Isto é, um artista pode transferir a licença, conceder em definitivo a autorização a terceiros para explorar economicamente sua obra, no entanto, seu nome e autoria artística ficarão vinculados à obra e só poderá o próprio abrir mão desse vínculo conforme a já citada Lei nº 9.610/1998, Capítulo II, Artigo 17, primeiro parágrafo: “Qualquer dos participantes, no exercício de

seus direitos morais, poderá proibir que se indique ou anuncie seu nome na obra coletiva, sem prejuízo do direito de haver a remuneração contratada” (Idem), e ainda no capítulo que se segue da lei (§ 3º), “o contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução.” (Idem), e ainda, fica claro no Capítulo 24, inciso II, que o direito moral é o direito do artista autor ter seu nome veiculado, pois lê-se: “São direitos do autor: “(...) ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra” (Idem).

Entretanto, com uma regulação rígida e limitante dos direitos autorais, a lei restringe o direito de autoria nas obras audiovisuais no que concerne a criação coletiva, pois no cinema, se teoricamente a lei protegeria as obras em separado, de formas isoladas, cenário, trilha, música, marcação de cena, conforme analisamos teoricamente, todavia, em seu conjunto, pensa-se no direito do autor como sendo apenas o Diretor/realizador o autor de obra. Como é apresentado no Artigo 25 da Lei nº 9.610/1998 que diz: “Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual”(Idem).

Ou seja, a regulamentação da autoria apontada pela lei não contempla a direção de arte como um elemento da co-autoria, não estabelece claramente que o audiovisual é uma obra híbrida com uma formatação complexa de construção em rede, onde cada elemento é responsável por uma criação-técnica horizontalizada sem autoridades criativa.

Deve-se perceber, que diferentemente do que a lei impele, o audiovisual empenha-se em torno de associações e competências de afazeres técnicos e artísticos para que o todo seja um arranjo complexo de um produto único passível de comunicação, uma obra coletiva com vários autores que deveriam ter seus direitos assegurados quanto agentes envolvidos da obra.

Destarte, a autoria estipulada hoje a partir dos direitos legais para uma obra audiovisual não acompanha de maneira segura as transformações ocorridas nos meios de produção audiovisual contemporâneos, que se afastam

da concepção rígida de que há uma exclusividade autoral, onde o realizador representa autoria máxima da obra. Pois com uma demanda criativa incontestável, a direção de arte, assim como a fotografia e outros elementos, participa ativamente da construção narrativa, interferindo na construção e na materialização da imagem, dessa maneira a autoria moral também cabe a cada elemento da equipe, pois trata-se de uma criação coletiva de natureza híbrida e muitas vezes descentralizada.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques (1994). *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus.
- BERGSON, Henri (2005). *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes.
- BETTON, Gerard (1987). *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.
- BRAVO, Ángel Rodríguez (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac.
- BRASIL. Lei n. 9.610, de 19 de fev. de 1998. Legislação sobre direitos autorais, Brasília, DF, fev 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34.
- HAMBURGUER, Vera (2014). *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Senac.

A COBRANÇA DOS DIREITOS AUTORAIS DA MÚSICA NO CINEMA: CASOS RECENTES NO BRASIL

Jorge Luiz Cruz¹

Resumo: Neste trabalho, trataremos do cinema, mas não em sua esfera artística, mas da cobrança dos direitos autorais das músicas nos filmes em duas ações judiciais e do amplo e público debate que envolveu o importante compositor musical brasileiro Fernando Brand e o conhecido cineasta gaúcho Jorge Furtado, além de outras personagens da cultura brasileira. As ações envolveram o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, uma contra a UCI Filmes e a outra contra a Rede Cinemark, no Brasil e com sentenças distintas. A primeira, contra a UCI, datada de 05/04/2-13, com sentença favorável ao ECAD, obrigou a exibidora ao “pagamento dos direitos autorais decorrentes da exibição pública de trilhas sonoras dos filmes reproduzidos nos cinemas” (Recurso Especial 885.783-SP (2006/0145665-5), e a segunda, com sentença favorável à Rede Cinemark, em REsp 1641154/BA, 2016/0117675-4, cuja publicação em jurisprudência ocorreu em 14 de agosto de 2018, aponta, “[...] em outra ação, a inexistência de relação jurídica entre o Ecad e o Cinemark S/A, que autorizasse a cobrança de direitos autorais pelo primeiro em razão das músicas veiculadas em películas cinematográficas exibidas pelo segundo [...]”, destacando ainda que “[...] a superveniência da Lei 9.610/98, que revogou a Lei 5.988/73, com base na qual foi

1. Professor no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, coordenador do LCV - Laboratório de Artes, Performance e Audio-Visual: Cinema e Vídeo, membro do INCT Proprietas.

reconhecida a ilegitimidade do Ecad para propor reconvenção, não é circunstância que, por si só, configure modificação no estado de direito, apta a permitir que agora se decida, novamente, a questão já definitivamente resolvida, com base no art. 471, I, do CPC/73”.

Palavras-chave: Direitos Autorais; Brasil; Cinema; Música; ECAD.

A questão da autoria aparece na legislação brasileira desde o século XIX, já foi aperfeiçoada ainda no código Civil de 1916. Depois veio a Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973 e, por fim, foram aprovadas as Leis 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, e 12.853, de 14 de agosto de 2013, que nos orientam até os dias de hoje. No entanto, as discussões sobre elas, parece-me, ainda estão longe de serem esgotadas. De qualquer forma, no entanto, como já alertou a advogada Mariana Giorgetti Valente, “a sociedade, como um todo, participou pouco dos debates” (QUINTO, 2018). No entanto, vale advertir os leitores que não sou advogado e apenas tento entender os esforços dos leigos para o uso da lei através das matérias jornalísticas, dos textos dos profissionais envolvidos e das sentenças disponibilizadas na rede.

Dito isto, parece-nos correto afirmar que a Lei do Direito Autoral brasileira foi pouco discutida e tem jurisprudência ainda pequena, e dentro do tema geral da autoria, percebemos uma apaixonada discussão sobre as cobranças dos Direitos Autorais das trilhas sonoras dos filmes no Brasil pelo ECAD – Escritório central de arrecadação e distribuição, que foi criado ainda na década de 1970. No caso específico do audiovisual, há a cobrança dos direitos autorais para os compositores das trilhas musicais dos filmes nas salas de cinema, e em outros meios, ou seja, na circulação dos filmes.

Inicialmente cabe destacar que o debate já vem acalorado a muito tempo, antes mesmo do cinema aparecer na discussão. Em 2010, o compositor e ex-presidente da UBC – União Brasileira de Compositores, Fernando Brant (1946-2015), parceiro e amigo de Milton Nascimento desde 1967, no qual atacou o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil (ministro dos governos Lula de 01 de janeiro de 2003 a 30 de julho de 2008, quando foi substituído pelo Juca

Ferreira), e o seu Ministério, visando atingir a proposta oficial para os direitos autorais ao afirmar que “[...] querem criar uma autorização compulsória, contra a vontade do autor, mesmo existindo a determinação constitucional que diz que ‘aos autores pertence o direito exclusivo de utilizar suas obras’” (BRANT, 2010). Portanto, trata apenas do direito de autor, como em outros dos seus textos (BRANT, 2006; 2011). Cerca de um mês depois, ao comentar o texto de Brant, Carlos Gerbase, músico, cineasta, e professor da PUC-RG, anota que “ele [Brant] está defendendo o ECAD” (GERBASE, 2010), e passa a defender Gilberto Gil e o seu Ministério ao afirmar que “as mudanças propostas para a lei do direito autoral estão muito aquém do que seria ideal, mas elas são positivas, em especial para a área do ensino” (GERBASE, 2010), e ataca o ECAD mais uma vez ao anotar que

a lei diz que os ‘autores’ de um filme são o roteirista, o diretor e o músico. Por que os diretores e os roteiristas não estão cobrando seus direitos na justiça? Porque eles não tem (e não querem ter, graças a Deus) algo parecido com o ECAD. E por que um músico é mais autor que um montador, ou um fotógrafo? Essa discussão vai longe e temos que enfrentá-la, mas o texto do Brant não ajuda, não argumenta, não acrescenta (GERBASE, 2010).

Outro autor que se envolveu nesta polêmica foi o cineasta Jorge Furtado, cineasta, afirma que mesmo nos filmes que não tem música, “o dono da sala tem que pagar ao ECAD – uma entidade privada – 2,5% do bruto da bilheteria” (FURTADO, 2011), e vai mais longe ao escrever que

o dinheiro, supostamente arrecadado para pagar direitos autorais dos músicos inexistentes nestes filmes estrangeiros, sai do bolso do espectador e do dono da sala e vai direto para o ECAD. Este é um exemplo extremo do absurdo em vigor no país, graças a uma lei bizarra nascida na ditadura militar e ratificada em 1998, possivelmente com as melhores intenções, por Fernando Henrique Cardoso e seu Ministro da Cultura, Francisco Weffort (FURTADO, 2011).

Ao que o músico João Paulo Mendonça contrapõe ao afirmar que “não adianta só ficar tentando meter o pau no ECAD, tem que modificar a lei. O texto de Furtado, nem cita a reforma da LDA [Lei do Direito Autoral], criada no MINC DE LULA e retirada da casa civil pelo MINC DE DILMA, que lida com o caso de forma sucinta” (Mendonça, 15/03/2011), e tenta responder ao Gerbase também ao afirmar que os “[...] roteiristas já tem sociedade [ARTV] autores e diretores, já estão recebendo em vários pontos (Mendonça, 15/03/2011, mantidos os grifos).

Cabe ainda recordar que o ECAD foi alvo de uma CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito – do Senado, concluída em 2012 com um relatório de quatrocentas páginas, e que um pouco depois disso foi aprovada a Lei 12.853, de 14/08/2013, que “[...] altera, revoga e acrescenta dispositivos à Lei 9.610, de 19/02/1998” (caput da Lei). Por outro lado, a proposta de reforma da Lei do Direito Autoral que tanto preocupou Fernando Brant foi barrada pela Ministra Ana de Hollanda (ministra do Governo Dilma Roussef, de 01 de janeiro de 2011 a 13 de setembro de 2012, quando foi substituída por Marta Suplicy, que ficou até 11/09/2014) que, primeiro, ainda em maio de 2011, demitiu Marcos Souza, então à frente da Diretoria de Direitos Intelectuais do MinC (CAZES, 2016), e o substituiu pela advogada Márcia Regina Barbosa, da Advocacia Geral da União, que, segundo Bazzan e Macruz, numa reportagem, recorda que a Ministra “[...] atuou no Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA) ao lado do advogado do ECAD, Hildebrando Pontes, por quem teria sido indicada ao cargo” (BAZZAN; MACRUZ, 2011).

I

De qualquer maneira, ao longo deste percurso tumultuado, ao tratarmos do cinema, aconteceram algumas sentenças judiciais e algumas matérias jornalísticas especializadas que nos permitem começar o entendimento desta legislação no Brasil, e é delas que trataremos a partir daqui.

Cabe destacar que se, no dia 17 de julho de 2007, o *Observatório do direito à comunicação* noticiava que o ECAD avança na arrecadação sobre os exibidores, informando que

a legislação brasileira prevê, como mecanismo de compensação do direito autoral do artista, o recolhimento de taxa para a exibição pública de músicas, independente da cobrança já prevista na mídia para exibição privada. O universo desta cobrança vai de festas públicas ou grandes festas privadas, como de empresas e ONGs, até a exibição de um filme, sobre o qual é cobrado o direito para exibição da trilha sonora, independente da quantia já paga para a utilização da música na trilha sonora (*Observatório do direito à comunicação*, 2007).

A matéria informa ainda que

Nesta briga entre empresas de entretenimento, a vitória pende para o Ecad, e parece rumar para uma definição, ao menos parcial. Depois de 17 anos, o **Grupo Severiano Ribeiro** (GSR), maior rede nacional de exibidores, atrás apenas do grupo **Cinemark**, de capital estadunidense, fechou acordo judicial com o **Ecad** para o pagamento dos direitos autorais não recolhidos nestes anos, prevendo pagamento por um total de 198 salas, e pagou recentemente a segunda parcela deste débito. Desde fevereiro de 2006, o GSR, que envolve ao todo dez empresas exibidoras, paga ainda 2,5% da receita bruta de bilheteria pelas músicas nacionais e estrangeiras executadas em suas salas (*Observatório do direito à comunicação*, 2007, grifos meus).

E também, sobre isso, acrescenta que

além da vitória e acordo com o GSR, o Ecad espera resultado de ação contra a **rede UCI**, terceira maior rede exibidora no país, que está para ser julgada no Supremo Tribunal Federal. Redes pequenas, como a **Iporanga**, que tem três salas em um shopping center na Baixada Santista,

também enfrentam processos semelhantes. Há duas semanas, a rede perdeu ação em primeira instância (Observatório do direito à comunicação, 2007, grifos meus).

No entanto, em 2018, duas matérias noticiam a vitória da Rede Cinemark sobre o ECAD, informando que a “Cobrança de direitos autorais de músicas exibidas em salas da Cinemark não é permitida” (Juristas, 17/09/2018), onde ainda está anotado que o “STJ não conheceu do recurso especial do ECAD e confirmou a decisão da segunda instância que o impede de cobrar direitos autorais da Cinemark pela execução pública de músicas inseridas nas trilhas sonoras dos filmes exibidos em suas salas de cinema” (Juristas, 17/09/2018)²; e, na outra matéria, que o “ECAD não poderá cobrar direitos autorais de músicas exibidas em salas da Cinemark” (Boletim Jurídico, 18/09/2018), anotando, no item 6 da ementa, que “em recurso ao TJBA, a Cinemark alegou que duas ações semelhantes já haviam sido ajuizadas pelo Ecad em São Paulo e no Rio e que as decisões – já transitadas em julgado – reconheceram a improcedência dos pedidos de cobrança de direitos autorais contra a empresa. O tribunal baiano deu provimento ao recurso e condenou o Ecad a pagar multa por litigância de má-fé” (Boletim Jurídico, 18/09/2018), e destaca as palavras da relatora, a ministra Nanci Andrichi, que “declarada, em outra ação, a inexistência de relação jurídica entre o Ecad e a Cinemark S/A, que autorizasse a cobrança de direitos autorais pelo primeiro em razão das músicas veiculadas em películas cinematográficas exibidas pela segunda, a superveniência da Lei 9.610/98, que revogou a Lei 5.988/73, com base na qual foi reconhecida a ilegitimidade do Ecad para propor reconvenção, não é circunstância que, por si só, configure modificação no estado de direito, apta a permitir que agora se decida, novamente, a questão já definitivamente resolvida, com base no artigo 471, I, do CPC/73” (Brasil, 14/08/2018 – data do julgamento), e que, assim, “não seria possível

2. Isto porque a “3ª Turma entendeu que a discussão exigiria reanálise de provas, o que é impossível em razão da Súmula 7” (Juristas, 2018), que instrui que “a pretensão de simples reexame de prova não enseja recurso especial” (em http://www.stj.jus.br/docs_internet/VerbetesSTJ_asc.pdf, acesso em 17/03/2019), no entanto, como destacou Viana, é “vedado àquela corte [STJ] o reexame de questões fáticas, busca-se com o presente trabalho, demonstrar que o *reexame e a reavaliação da prova* é matéria estritamente jurídica e que deve ser apreciada pelo Superior Tribunal de Justiça, sempre que o acórdão prolatado pelos tribunais inferiores contrariarem normas de direito probatório” (Viana, s.d.).

alterar a decisão do TJBA sem o reexame de fatos e provas, o que é expressamente vedado em recurso especial” (Boletim Jurídico, 18/09/2018). Isto, no entanto, leva-nos a refletir sobre estes pontos.

II

Para encerrar, alguns pontos podem ser destacados a partir destas reflexões. Devemos compreender o que está por trás dos argumentos jurídicos, mas antes, no entanto, devo chamar atenção para o fato de que não estamos assumindo nenhum lado, apenas tentando compreender estes argumentos.

Assim, destacamos, primeiro, a distinção entre a contratação de um compositor para compor a música, ou a trilha musical, de um filme, que é pago pelo produtor, e o pagamento dos direitos autorais toda vez que esta música é tocada em cada exibição do filme, e que é pago pelo exibidor deste filme. Depois devemos levar em conta que uma empresa privada não pode estabelecer fiscais, como os do serviço público, com poder para cobrar e aplicar multas indiscriminadamente e que, o que é pior, cobram dos exibidores os direitos autorais sobre as músicas, mesmo que os filmes não tenham nenhuma música, como os casos apontados por Furtado (2011), *Os pássaros* (Hitchcock, 1963), *Onde os fracos não têm vez* (irmãos Cohen, 2007) ou *Um dia de cão* (Sidney Lumet, 1975), entre outros.

Cabem, por fim, algumas questões: se uma entidade de cobrança dos direitos autorais das exibições públicas não deveria haver também o compromisso para esta mesma entidade efetuar os pagamentos aos autores das músicas aos seus associados e aos não associados, já que cobram para todos, e se coloca como representante de todos? Uma empresa pode representar até mesmo quem não quer ser representado por ela? E se alguns dos compositores em foco não são brasileiros e moram no exterior, não deveria haver uma forma de comprovar esta representação e os pagamentos efetuados? Afinal, como afirmou João Moreirão, então vice-presidente da *Associação de músicos independentes* e defensor do ECAD, as bilheteria dos cinemas arrecadaram, somente no ano de 2003, cerca de 650 milhões de Reais e “os direitos devidos, e não pagos, atingiriam R\$16,250 milhões” (2004). Sendo

assim, e verdadeiros os números divulgados por Moreirão, seria muito dinheiro a ser repassado para os compositores destas trilhas musicais, mas o que acontece com o dinheiro daqueles que não tem contato com o Escritório, incluindo os estrangeiros? Fica para o próprio Ecad? Mas, de qualquer forma, parece-me que ainda fica a pergunta, quais são as obrigações deste Escritório que é representante de todos os compositores que são tocados no país? Quanto pagará aos compositores? Não haveria necessidade de transparência neste processo?

Referências bibliográficas

- BAZZAN A.; MACRUZ B. (2011). “Ministra barra reforma da Lei do Direito Autoral”, in *Contraponto*, março. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/contraponto/article/download/9726/7235>>. Acedido em 18-II-2019.
- BRANT, F. (2006). “Creative Commons é renúncia irrevogável do direito do autor”, in *Hora do Povo*, 6 de dezembro. Disponível em <<http://www.umes.org.br/index.php/nossas-bandeiras/34-movimento-estudantil/nossas-bandeiras/em-defesa-da-cultura-popular-brasileira/161-brant-creative-commons>>. Acedido em 18-II-2019.
- BRANT F. (2010). “Com medo de ser infeliz”, in *Brasil Cultura*, 30 de junho. Disponível em <<https://www.brasilcultura.com.br/menu-de-navegacao/artigos/com-medo-de-ser-infeliz-artigo-de-fernando-brant/>>. Acedido em 18-XII-2019.
- BRANT F. (2011). “Tristeza e desânimo”, in *Estado de Minas*, 6 de julho. Disponível em <<https://direitodoautor.wordpress.com/tag/fernando-brant/>>. Acedido em 18-II-2019.
- BOLETIM Jurídico (2018). “ECAD não poderá cobrar direitos autorais de músicas exibidas em salas de cinema”. Em Disponível em <<http://boletimjuridico.publicacoesonline.com.br/ecad-nao-podera-cobrar-direitos-autorais-de-musicas-exibidas-em-salas-da-cinemark/>>. Acedido em 11-II-2019.

- BRASIL. 1ª. Vara Cível (2017). “Apelação Cível n. 0027792-54.2009.8.24.0038, Joinville. Apelantes e Apelados *Escritório central de arrecadação e distribuição/ECAD e Empresa de cinemas Arco Íris Ltda e outros*”. 9 de novembro. Disponível em <https://jurisprudencia.s3.amazonaws.com/TJ-SC/attachments/TJ-SC_AC_00277925420098240038_94444.pdf?Signature=FpaO9hyweb6jB5CkPIHeD1OnNDg%3D&Expires=1550673213&AWSAccessKeyId=AKIAIPM2XEMZACAXCMBA&response-content-type=application/pdf&x-amz-meta-md5-hash=a5a1ba0b62348841b8f2e670eb669383>. Acedido em 11-II-2019.
- BRASIL. 4ª. Vara Cível (2017). “Apelação Cível n. 0020013-63.2009.8.24.0033, Itajaí. Apelante *Escritório central de arrecadação e distribuição/ECAD*. Apelados *Empresa de cinemas Arco Íris Ltda e outros*”. 17 de outubro. Disponível em <https://jurisprudencia.s3.amazonaws.com/TJ-SC/attachments/TJ-SC_AC_00200136320098240033_38248.pdf?Signature=LxcQghdLR5N%2FEi%2Fa%2Bn4syRdpEiI%3D&Expires=1553858923&AWSAccessKeyId=AKIAIPM2XEMZACAXCMBA&response-content-type=application/pdf&x-amz-meta-md5-hash=5227207b4fee3cf5486f0ca05739f8c1>. Acedido em 11-II-2019.
- BRASIL. Superior Tribunal de Justiça (2013). “Embargo de Declaração contra a decisão de fls. 1.260-1.263 (e-STJ) da lavra do Desembargador Convocado Vasco Della Giustina”. 5 de abril. Disponível em <<https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/23321880/agravo-regimental-nos-embargos-de-declaracao-no-recurso-especial-agrg-nos-edcl-no-resp-885783-sp-2006-0145665-5-stj/inteiro-teor-23321881>>. Acedido em 11-II-2019.
- BRASIL. Superior Tribunal de Justiça (2013). “Embargo de Declaração no Recurso Especial no. 885.783-SP (2006/0145665-5). Embargante: *Escritório Central de arrecadação e distribuição – ECAD*”. 5 de abril. Disponível em <<https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/23321880/agravo-regimental-nos-embargos-de-declaracao-no-recurso-especial-agrg-nos-edcl-no-resp-885783-sp-2006-0145665-5-stj/inteiro-teor-23321881>>. Acedido em 20-II-2019.

- BRASIL. Superior Tribunal de Justiça (2018). “Recurso Especial no. 1.641.154-BA (2016/0117675-4). Recorrente: Escritório Central de arrecadação e distribuição – ECAD. Recorrido: Cinemark Brasil S/A.” 14 de agosto. Disponível em <<https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/614476240/recurso-especial-resp-1641154-ba-2016-0117675-4/inteiro-teor-614476256>>. Acedido em 20-II-2019.
- CAZES, L. (2016). “Responsável pela reforma do direito autoral é exonerado no MinC”, in *O Globo*, 16 de novembro. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/responsavel-pela-reforma-do-direito-autoral-exonerado-no-minc-19935083>>. Acedido em 18-II-2019.
- DIAS, Tatiana de Mello (2011). “Mudanças no Ministério da Cultura”, in *O Estado de São Paulo*, 1 de março. Disponível em <<https://link.estadao.com.br/noticias/geral,mudancas-no-ministerio-da-cultura,10000040327>>. Acedido em 18-II-2019.
- FURTADO, Jorge (2011). “Cobrança do ECAD por música no cinema é uma imoralidade legal”, in *Casa de Cinema de Porto Alegre*, 14 de março. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/cobran%C3%A7-do-ecad-por-m%C3%BAsica-no-cinema-%C3%A9-uma-imoralidade-legal>>. Acedido em 17-II-2019.
- GERBASE, C. (2010). “Gerbase comenta artigo de Fernando Brant”, 21 de Julho. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/2010/07/21/gerbase-comenta-artigo-de-fernando-brant/>>. Acedido em 18-II-2019.
- JURISTAS (2018). “Cobrança de direitos autorais de músicas exibidas em salas da Cinemark não é permitida”, in *Juristas*, 17 de setembro. Disponível em <<https://juristas.com.br/portal/2018/09/17/cobranca-de-direitos-autorais-de-musicas-exibidas-em-salas-da-cinemark-nao-e-permitida/#.XIz5PihKjIU>>. Acedido em 16-III-2019.
- MOREIRÃO, João (2004). “Exibidores querem legalizar calote contra os autores de trilhas sonoras para o cinema”, in *Hora do Povo*, 4 de maio. Disponível em <<http://www.horadopovo.com.br/2004/maio/19-05-04/pag8a.htm>>. Acedido em 17-II-2019.

- OBSERVATÓRIO do direito à comunicação (2007). “ECAD avança na arrecadação sobre os exibidores”, in *Intervozes*, 17 de julho. Disponível em <<http://www.intervozes.org.br/direitoacomunicacao/?p=18754>>. Acedido em 16-III-2019.
- QUINTO, Antonio Carlos (2018). “Lei de Direito Autoral no Brasil foi pouco discutida junto a sociedade”, in *Jornal da USP*, 11 de junho. Disponível em <<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/lei-de-direito-autoral-no-brasil-foi-pouco-discutida-junto-a-sociedade/>>. Acedido em 21-II-2019.
- VIANA, Jivago (2012). “O reexame e a reavaliação da prova no recurso especial”. in *Âmbito Jurídico*, 1 de abril. Disponível em <http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=11445>. Acedido em 17-III-2019.

CINEMA NA ZONA OESTE DO RIO DE JANEIRO: ENTRE REDES E ALÉM DAS SINGULARIDADES

Carla Regina¹

Resumo: As experiências com o cinema nos subúrbios, bairros periféricos do Rio de Janeiro, servem para descrever a maneira de conscientização do direito de “livre expressividade” no sistema democrático. Elas têm algo a contar. Narram um processo de construção de memórias que promovem identidades. Algumas situações chamam atenção: Reclamações em uma rede social fazem o filme *Campo Grande* (2015) ser incluído na programação do cinema do *shopping* local, que é o circuito oficial mantenedor das exibições de filmes de uma forma geral, e de lógica centralizadora; o surgimento de sujeitos e personagens, que ocupam a Lona cultural, a praça, o viaduto, a rua, a escola, e afirmam o direito de tudo olhar; a não existência de espaço físico e definitivo em parte dos subúrbios para exibição de filmes, em outros alguns palácios cinematográficos, mesmo tombados, são ocupados, reformulados e comercializados a outros fins. Estas são estratégias autônomas de ocupação visual como a produção e exibição de filmes nesta parte da cidade, que de maneira individual ou coletiva “dão voz”. Os espaços são localizados e ocupados através do cinema, um mecanismo privilegiado que produz um texto imagético, que vem antes, através do olhar do receptor. É o cinema movimentando sujeitos, criando circuito e circunstâncias para apresentam as formas diversas e alternativas que é a vida. Uma espécie de mecanismo de mediação de amizades, de parcerias, interativo e potencializador de demandas e de mercado, que ocupa espaços físicos e mentais.

1. Doutoranda em Arte Contemporânea na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Memória Social pela UNIRIO. Atua na ETESC-FAE-TEC com ensino médio e profissionalizante.

Um cinema como experiência imagética e descolonizador de pensamentos, por assumir de forma simbólica a responsabilidade de pensar, representar e legitimar realidades e os sistemas de disputas. Presente ou ausente, a dimensão política do cinema está na ocupação, na apropriação dos espaços, na facilitação do movimento de autoafirmação, na condição de testemunho, no cineclube, como mercado, e no projeto educacional. Cinema periférico, de subúrbio ou cinema independente como patrimônio, como pedagogia, como ação de agregar valores às práticas, às poéticas e como políticas. Longas e curtas-metragens produzidas em instituições ou por autodidatas servem de estudo de caso para a reflexão sobre qual protagonismo assumem estes autores e produtores. Funcionam como chave de leitura ou gramática de articulação entre o micro, o macro e além-mundos para possível reconstrução, transformação cidadã, cultural e democrática da humanidade enquanto dimensão coletiva e não universal. Ele é reconhecimento, legitimação, investigação de questionamentos acerca de determinados aspectos da sociedade contemporânea do séc. XXI.

Palavras-chave: Cinema; Identidade; Cidade; Memória; Representação.

*Ele faz nascer o ritmo e a forma
da emoção, que surge do viver em
sociedade, como em um travelling,
reflete aquilo que circunda.*

(BERGALA, 2008)

“*Glutinum mundi*” (DODEBEI, 2011) é uma expressão usada para identificar atitudes rotineiras, comuns, pertencente ao cotidiano. Aqui ela introduz a questão das ações que legitimam mundos. Promovem coesão e homogeneização do campo social. Cheia de significados existenciais e com sistemas de valores próprios, unificam grupos sociais através de quadros de memória e representação coletiva. Outras ações são extraordinárias e únicas como a própria vida é; com algum controle e planejamento, elas podem garantir a troca de informação, de imaginação, de transformação de realidades e como laços invisíveis alcançar os seres humanos através das representações.

A utopia no cinema como ação de criar coletivamente ou individualmente, e como movimento permite olhar os destinatários, que recebem as obras, o que faz o cinema ser um legítimo campo para estudar as formas de protagonismo e de autonomia. O filme continua dentro do receptor. “Eu estava vendo filme... deu um estalo para que eu pudesse me caracterizar...” assim o Pirata Jack, na verdade, Marcos Caetano e Claudio Rodrigues, circula pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. De repente, o personagem do cinema ganha vida real.

As ações revelam como a participação na vida social tem importância porque compõem a experiência que culturalmente definem o ser e o estar em sociedade. Le Goff (2003) alerta que estas servem para perceber o indivíduo no tempo-espaço. São ações que percebidas como ocupações compõem o contexto social e indicam pertencimento, alimentam identidades, oferecem informações para proteções, seguranças e para o reconhecimento de dependências e fragilidades. Geram visualidades e representações de processos históricos e perceptíveis. Sejam locais ou mundiais, as experiências artísticas e culturais configuram necessidades, lócus, lugar, território, porque são espaços para sujeitos, atores sociais e para as representações resultantes de subjetividades. A praça, o campo de futebol, a rua, o quintal, a loja ou o viaduto são ressignificados de sua função de origem, e recebe um novo conhecimento, um cenário diferente para fazer semear a maneira livre de pensar: Zona de cinema, Cine Rua Paciência, Cineclube Z.O., Viaduto Cine, Mariscarte e Cinemão agem como projetos coletivos que seguem um propósito de chocar como em uma arte de guerrilha, exibem filmes, e valoriza a cultura local, posta na internet, nas redes sociais o resultado, podendo produzir documentários como registros das atividades. Mas todos dependem de edital, e de investimentos, possuindo riscos e dependências, a não ser aqueles que funcionam como cooperativas como logística, e acreditam na potência da cultura popular.

Enquanto ser vivo do mundo e pertencente a ele, aparecer e desaparecer são eventos primordiais na demarcação da expectativa de vida e na experiência do tempo, como reivindicação ao direito de existir e ser relevante,

é o direito de garantir a autonomia de uma interpretação sensível. Como em um exercício de construção de relações entre mundos internos e externos, entre circunstâncias e aparências, a busca de um sentido fica além do limite do que o próprio corpo significa. Lembra Arendt (2000): “Estar vivo significa viver em um mundo que precede à própria chegada e que sobreviverá à própria partida.” Para a autora ser e aparecer coincide como ações de conhecer, reconhecer e reagir ante a pluralidade do mundo que se apresenta para ser julgada, pensada e manipulada pelos receptores e preceptores. Seres vivos usam o pensamento e a imaginação como mecanismo externo e representam, tornam presente o que estava ausente, de acordo com o pensar, o querer e o julgar, como atividades estéticas que permitem um possível apaziguamento ou acirramento, como atividades espirituais básicas. No bairro de Guaratiba, o Coletivo “Mulheres de Pedra” é representado pelo curta-metragem: *Elekô*. Com a temática da mulher e da escravidão alcança o mundo com a participação em Festival Rotterdã. Um fio de poesia, a história contada a partir do porto, reconhece e afirma as potências e a beleza. Para surgir a partir do próprio sofrimento um horizonte de liberdade, apoio e colaboração. “Encontrar na presença de outras mulheres a força do feminino e o sagrado sentido de ser, até poder celebrar a vida, em fêmea comunhão e sociedade”, afirma em uma página de redes sociais.

Cid César, Milene Manfredini, Paulo Silva, Fernando Barcellos, Rodrigo Felha, Julio Pecky, Marcio Graffite, Ricardo Rodrigues, Sabrina Rosa, Marcos Faustine, Marcelo Gularte são autores de sua própria história e do bairro onde estão vinculados apresentam e representam a expectativa dos moradores, trabalhadores, jovens, negros, brancos, moças e mulheres que poderiam sonhar por direitos além de ter as obrigações do viver. Pessoas que possuem a função de trabalhar para sobreviver, até para também não deixar de sonhar, pois são raras as oportunidades. Elas experimentam a sensação de surpresa por ter uma celebridade em seus arredores e em sua comunidade como seres mágicos que conseguem ir além. Assim no meio da massa e da geral surgirá algum sujeito, que se transforme em um personagem e que estimule a todos falar. Como herói ou marginal essa pessoa pode

vim a ser tachado e identificado, ao mesmo tempo exaltado pela coragem para driblar as ordens e aos modelos, para estar encaixado. Parados e à espera, todos estão? Os meninos do grupo “Não tem Roteiro” ou Marcelo Goulart encontraram parceiros que servem de inspiração para lançarem seus sonhos. Clementino Junior do Cineclube Atlântico Negro, Mayara Assis e Cavi Borges, pertencentes a outros bairros aparecem nos relatos como responsáveis motivadores, e conectores de informação em alguma etapa na produção dos filmes. Das ações Marcelo Goularte *Preservação do Eu, Bangu território em transição, Samba do desterro*, e o filme *A história de um Silva*, recentemente apresentado na Mostra “Estreias Cariocas”, no cine Estação Net Rio, em Botafogo, um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. Assim, observa-se a existência de público preocupado com uma temática própria, local, identitária, ansiosos para serem vistos, ou por um lugar para exhibir. Ely Oliveira, simples morador de um bairro, dedica-se a TV Zona Oeste, mas já fez dois documentários sobre o teatro no bairro de Campo Grande nos anos de 2006/ 2008. Daniel Santiago e Max William Morais, com *A Poeira que não quer sair do esqueleto*, no bairro de Jacarepaguá, participaram do Delhi International Film Festival 2018; Festival Internacional de Filmes de Santos 2018; Festival Visões Periféricas e Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira 2018 e recebeu premiações chamando atenção para a produção desta parte do bairro, recentemente foi exibido no canal aberto TV Brasil. Premiações e exibições é a meta, o objetivo, e o desejo que motiva continuar a tecer memória na zona Oeste!

O filme é o interlocutor da realidade atual, fomenta investimentos, interesses, conforme uma lógica privada, pública ou autônoma, e como dimensão simbólica relata o para quê, pra quem, ou por que as relações humanas ali estão inseridas. Contextualiza utopias e distopias, e serve de testemunho, de narração, como também funciona como proposta de se fazer e se conviver em um novo modo de ser no século XXI. Amparo e suporte para questões decorrentes de demandas de todas as áreas do conhecimento humano, com todas as suas complexidades, especificidades e singularidades de um tempo pós-iluminista. No curta *Cinema do Meu Bairro* (2014), realizado com re-

cursos do edital do cinema Universitário, Renata Lima apresenta a vida e as subjetividades, cultura e conhecimento das pessoas sendo construídas com a presença do cinema na cidade. O curta sobre o Bairro de Santa Cruz mostra o bairro como um exemplo do que acontece com as disputas pelo espaço de ocupação da cidade com o cinema ou não, e as possíveis relações que se constroem a partir da presença dele. Chama atenção para a questão exibição, e a forma de regulação desse circuito. Denúncia o desmonte, que é a retirada dos cinemas da rua, um forma de apequenar a função do filme, como potencial para fazer perceber a diversidade. As salas de exibição promovem a ação de ver filmes, e motivam também à produção de filmes, como em uma rede de singularidades que fornecem cultura e conhecimento e estimulam o aparecimento de sujeitos coletivos e subjetividades.

Pretende-se localizar e defender a cultura visual como chave de leitura, como autoridade para selecionar, organizar ou desorganizar, sistematizar, compartilhar informações em um processo de comunicação de uma democracia. Assim é a imaginação uma porta de saída para as possíveis relações entre os centros e as periferias (lugar-conceito), ocupação e reivindicação. Resistência à visão predefinida, colonizada, soberana, condicionante, do ser segregado, excluído, subalternizado pela autoridade do tempo e do espaço, hegemônico, quase irrepresentável segundo Mizoerff (2016). Para ele o direito de olhar vem primeiro, está assegurado em um possível encontro de lados, que resultam nos dois, como produção de conhecimento, e para a criação de um comum, agregado e não de “outsiders”, como um de fora e ilegítimo. Paulo Hasta é um desses que usa a imaginação para driblar as dificuldades. Ele deixa rastros, e marcas positivas: Com o Cine Rua Paciência ao produzir *Legado* e *Avoada* que participa do Festival de Minas, Tiradentes, no In-short, na Nigéria; os seus ex alunos, Gabriel Domingos e Frederick Assis, criaram o coletivo “Não tem Roteiro”, e que produziram o curta *ArRUAça* um dos participante do Festival 72 hrs/RJ, no Museu do Amanhã. Ações de ocupar espaços com cinema tem um sentido de narração e de fala alternativas, apartidária, sem caráter religioso, ideológico ou ecológico; são formas de enxergar o mundo, e fazer e escolhas. É um mecanismo de cir-

culação de informação e de reivindicações, como desejo de fruição, como segredo de si, como proposta de possível subversão, a medida que apresenta o direito de olhar, através dos seus próprios olhos com questionamentos críticos a processos sociais de produção e circulação artística que formam um sistema de observações e de observados.

O sistema observando a si próprio como em uma guerrilha, como em um rito de passagem ou como ação de deriva que provocam interpretações e leituras. Beatriz Machado ou Beá justifica o surgimento do Cine Oeste como uma necessidade do território, de um cinema como instrumento de luta, que traz informação e produção de pensamento. A cultura do cineclubista na zona Oeste está em alta, e tem como proposta a circulação de filmes nacionais e de produção independentes, mas que possuem fragilidades por serem atividades de autofinanciamento, e que de acordo com as necessidades buscam apoios em projetos. Neste caso aparece a Lona cultural servindo de estrutura e conforto para o público. Atualmente tem um projeto ousado de formação de banco de filmes independentes, de variados temas e formatos, para assessorar e servir de equipamento cultural. Rogério Rimes fez a estréia do seu filme *Homens, Mulheres e vinhos* (2015) na lona cultural Elza Osborne, só iniciou o filme depois que seus ilustres convidados tinham chegado.

Liliane Leroux (2015) mapeou o cinema da baixada e chama de cinema de guerrilha, o cinema feito com baixo orçamento e com repertórios de táticas de enfrentamentos do mundo contemporâneo serve de modelo de observação e inspiração ao cinema da zona Oeste. Esses cinemas diferenciam dos outros feitos pelo país por constituir uma fala popular, periférica e de subúrbio, mas com uma temática comum e singular da realidade, dos espaços em que estão inseridos. É para entender o cinema como uma experiência visual, que mostra representações e auto representação, que promove subjetividades e identidades como uma busca pela clareza de sentidos e autoconhecimento. Este serve para descrever e esclarecer as formas de construções de relações, interesses e desejos, as vias de proteção e fragilidades que permeiam os cernes das identidades e alteridades. As relações

de poder, memórias coletivas ou individuais, diversidades de pertencimento singulares, ou não. Luis Claudio Motta é um desses que explora a “Alma Suburbana”. Com a produção de um vídeo com esse nome, participa do festival Visões Periféricas, no Cine Cufa e é distribuído em toda rede municipal RJ; *Casarti* participa do Festival Cine Cufa e foi premiado; *No limite do Horizonte* é apresentado no festival Visões Periféricas e na Mostra da Gema, e é premiado. Como professor atua junto ao Núcleo de Artes Grécia e administra o “Cineclubes Subúrbio em transe” pioneiro na região. Perceber a ocupação dos espaços como movimento, ou como um conjunto de práticas artísticas, cinematográficas e culturais que dialogam entre si, assim como descrever as formas de relações que surgem a partir dessas experiências é o objetivo principal desse texto. Buscar o entendimento de que identidade e memória, acionada por uma linguagem e experiência visual com o cinema, e como arte, evita o esquecimento. Por oferecer estímulos sonoros, visuais e escritos, ele trafega entre o subentendido, interdito, o dito e o não dito. Torna-se uma forma de fala de personagens, repertórios, de suportes, tempos, representações e representatividades. A fala cinematográfica pode ser meio e mensagem, mas também a forma que produz efeitos, que atuam nos sentidos, e produzem o conteúdo (OLIVEIRA FILHO, 2017). A obra em si não se basta, e o sentido não está somente no espectador, mas no conjunto da própria ação de ocupar, como forma de participação, com autoridade de reclamar subjetividade individual ou coletiva. “A história de um Silva” conta a história do MC Bob Rum, de uma música *funk* importante para a época, e do cineasta ao fazer essa escolha.

Mirzoerf (2016) explica que classificar, categorizar, estetizar faz parte do complexo visual. No entanto, a intenção de mapear as experiências com o cinema, assim como as produções independentes nos subúrbios pertencentes à zona oeste do Rio de Janeiro, vai mais além. Pretende-se indicar o sentido e a significação destes ante ao contexto atual pós-iluminista e de extremismo. O caminho que se percorre é semelhante ao cinema da baixada, tratado por Lilliane Leroux (2017), ambos acontecem de forma periférica, por refletirem a realidade dos seus bairros, populosos e com índice de IDH

desiguais, com um diferenciado acesso às condições de vida, e aos direitos básicos dignos à sobrevivência, mas como um desejo de condenar as ideias de pobreza e segregação associadas a este. Recorro ao termo periferia como aquilo que rodeia um centro, como uma zona de contorno, como uma forma geográfica de fazer referencia a organização urbana; muitas vezes está relacionado à forma de ocupação do território e à estratificação por estar à margem, e por encontrar correlação à ação humana dinâmica, ao processo criativo e autônomo de criação e recriação da realidade com diversidade cultural, em um quadro de negação dos direitos necessários à transformação e à emancipação social, revolucionária e civilizatória necessárias para o modo de vida urbano.

Os subúrbios estão divididos entre cenas rurais e urbanas, entre o aspecto de aparecer, mas de forma despercebido com certa autonomia em relação à cidade, com hábitos provençais em alguns bairros ou modelados pelo modo correto de aparecer, mas que são surpreendidos com algo mais do que fazer além de trabalhar. Como uma reivindicação ao direito de ter uma interpretação sensível, real e própria, em vez de narrações autorizadas e legitimadas, que não representam o processo de construção de realidade, ao qual estão se transformando. As modalidades de cinemas encontrados informam sujeito ativo, espectador, consumista, mas também produtor e interativo de conhecimento. Criador de circuito e de circunstância cultural, diversa e alternativa por reunir sujeitos coletivos e por promover conhecimento e cultura. Ao investigar o conceito de espaço e tempo dialogado com Arte e cinema busca-se o campo da memória social e seus usos para além dos conhecimentos a partir da experiência imagética através do cinema. Logo se depara com um sistema de disputas entre diversos grupos que relacionados a poder precisam pensar e repensar soluções prospectivas para a condição de bem estar e o desafio de ser e estar nesta parte da cidade. Como em um jogo de forças, onde tudo se torna acessível se pago, quase nada é disponibilizado de forma gratuita, a demanda entre o espaço público e o espaço privado, constituem marcas do processo de construção social em desigualdade de oportunidades; e como mediação ou exteriorização em gestos, ora

em intervalos e reversos vem se provocando uma intervenção cultural nos espaços da Zona Oeste do Rio de Janeiro de forma autônoma, sem ou quase nenhuma presença do Estado, e o cinema é apenas uma delas. As decisões e as escolhas esbarram sempre nas questões econômicas, para Zé José a distância dos bairros e o transporte público ruim atrapalham às ações das forças cooperativas, há menos de um ano foi morar em uma cidade pequena no interior do Rio. As decisões políticas e éticas também determinam e influenciam como o apoio sensível e financeiro dos empresários e lojistas a cultura da região, a partir de leis de incentivos menos burocráticas reclama esse cineasta com um humor único e crítico sobre o sistema atual e sempre, produtor do curta *Bola pra seu Danu, A volta mundo em oito, Setor Bronx - Não e Realengas* (um réquiem).

Conta-se com o sentimento de solidariedade e reconhecimento, junto a uma gramática de convivência e cumplicidade para se formara as parcerias e fazer a arte acontecer. No terreno da sensibilidade a arte quando é subordinada politicamente, demonstra que o seu campo é instituído e não natural. Cercada por uma lógica de mercado e do lucro, os artistas precisam encontrar em seus pares e alguma forma de apoio e incentivo para realização da obra mediante ausência de políticas públicas e de ausência de Estado e patrocínio. Adiel Hazaitz, produtor do filme *SHIUU!* (2017) com recursos próprios propõe a formação de cooperativa que realizem atividades para levantar fundos, para realização de projetos. A reunião dos comuns e dos pares, os cineastas contribuindo entre si, para levantar fundos. Assim promover trocas de habilidades como ajuda, e como equipe em uma ordem combinada. Lembra bem os coletivos que interagem com essas propostas.

Os palácios cinematográficos enquanto espaços físicos também fazem parte de um movimento de ocupação, sendo esses transformados em igrejas, e estabelecimentos comerciais, com outra finalidade de uso. Ainda assim localizam materialmente e simbolicamente o objeto e projeto: cinema. Por exemplo, o palácio Campo grande é um desses prédios antigos, pertencentes a uma memória involuntária ou o por um momento de não gesto, ou seja, como resultado do uso do espaço, aqueles que frequentaram a sessões de fil-

mes convocam lembranças, como explicar Agambem (2015). O cinema como opção de diversão e entretenimento, alguns conhecidos como “Poeirinha”, em Santa Cruz. Em todo Rio de Janeiro os palácios cinematográficos soam como testemunha física das transformações na cidade do Rio de Janeiro, e descrevem as cenas de uma cidade em transição nos primórdios da contemporaneidade. Patrimonialização e colecionalismo como ações de identidade e memória (BESSA, 2013).

Em uma ação de militância e resistência por escolha, o professor e morador William Vieira transforma sua dissertação “De cinema a igreja: a memória do Cine Palácio”, em 2009, em livro. Um gesto que dá forma ao desejo de salvaguardá-lo como patrimônio, o maior cinema da América Latina, até a sua compra para ser utilizado templo de igreja. O reconhecimento do cinema como bem patrimonial que inicia um caminho com ramificações acerca da história própria e da memória do bairro, noticiado e proclamado bem maior pelos jornais e moradores da época. Na arte do viver nos subúrbios dessa cidade é necessário vencer o desafio de ir além. Poucas oportunidades e possibilidades em espaços culturais resultam em práticas sociais oficiais ou subterrâneas conforme a carga simbólica que possuem ou recebem. Como ações culturais e artísticas faz surgir a solidariedade, sem defesa de arte superior, em espaços privados ou não governamental fomentam circunstâncias. A exibição sai do *shopping* e entra para uma diversidade de públicos e intenções, ultimamente ganha o intuito de ser resistência como direito de existência, que haja diversidade de salas para poder acolher um público diverso.

Fazer filmes ficou mais fácil e barato com passagem do analógico para o digital, e com acessibilidade da câmera no celular com aparato, para Paulo Hasta com essa política de cortes, o celular torna-se principal meio de captura. A tecnologia modificou, mas como também facilitou e promoveu o uso das imagens no cotidiano, tornando-o expressivo, intenso e vivo. Era um caminho que se despontou. Em 2000 e segue até os dias de hoje com muitos desafios. Professoras de Artes desejavam desenvolver uma linguagem artística junto aos jovens de uma escola Técnica: Surge o CURTA ETESC, uma

experiência visual, com captação e produção de imagens por jovens, a partir de suas escolhas e de suas memórias, em um bairro que não tem uma sala de cinema no único *shopping* do bairro, Santa Cruz. Foi o primeiro projeto da escola teve o cinema como vetor, fomentando a dissertação de mestrado “CURTA ETESC: Visibilidades em uma escola Técnica. A Experiência de cinema com jovens como referencial de memória e identidade na Zona Oeste do Rio de Janeiro.”, 2015. Neste caso o Festival de Curta metragem dos alunos encontra se incluso no planejamento, hoje ainda não está no PPP da escola, mas discute-se como torna-lo um evento contínuo, diante da instabilidade política e falta de patrocínio. As escolhas humanas vêm sendo modificada ante a velocidade tecnológica dos últimos tempos. E o comportamento vem sendo transformado paralelo aos processos e as formas de comunicação e de aprendizagem nessa forma de organização espacial – as cidades.

A fala é uma conquista e construção social, que vira imagem e texto no cinema. O CURTA ETESC torna-se uma arena que dissemina valores e que procura sua linguagem em adaptações a produtos de uma cultura de massa, fugindo de um lugar centrado e hegemônico, para construir um lócus de enunciação de livre concorrência de memórias e afetividades, que constroem um documento de cultura. Representa o lócus de enunciação, é a possibilidade do subalterno se subjetivar. Propõe como uma gramática alternativa de liberdade nas escolhas quanto à temática abordada, e na forma que acontece, mesmo sofrendo limitações, com precárias estruturas, é um espaço agregador de forças e ideias, que sugere um hibridismo identitário. É uma organização democrática como direito de narrar às experiências, as insurreições, as memórias, as tradições e as histórias de jovens que podem desmascarar alguma versão dominante e pouco verdadeira. “Um hiato entre o silêncio e a ação que visa libertar o sujeito de sua condição subalterna” (CARVALHO, 2001). Das instituições emergem festivais, e isto seria interessante, se não fosse complicado. Julio Roitberg em sua defesa propõe uma animação feita por alunos da instituição sobre a ocupação estudantil da escola em 2016. Esses receberam a bolsa FAPERJ, e ainda está em

andamento, mas que vem recebendo prêmios e titulação. O cinema como instrumento e testemunho de movimentações políticas, de comportamentos juvenis, abrindo caminhos e servindo de documento.

O cinema na zona Oeste reaparece como um comando para se libertar, como uma autorização para acordar e desejar lutar pelos objetos e desejos que ainda almejam realizar. A vida nos subúrbios muitas vezes pode sufocar ou mesmo servir de desafio para quem deseja encontrar a essência de alma. Ao som do gozo de poder ocupar e que não quer se calar. A vida subdesenvolvida, subscrita, subalterna, na caixa, na lata, na ata, subliminar, e com direitos de não ser uma vida qualquer, mas sublime. Em uma sala escura, um trem que chega? Não, um susto, uma descrição, um discurso. Um início de todo um processo eloquente e curioso sobre o próprio movimento. A conquista do domínio pela direção, pelo efeito de olhar algo que imita a vida, mas não é ela própria. A curiosidade para imaginar o como sonhar, pois presos estão na cadeira, mas em alto movimento de pensamentos, de ondas mentais sem ou com o trem naquela sala são transportados, e transportam se com um exercício de imaginação, como em um trem da chegada no início da História do cinema. No subúrbio ele é o caminho de direção, ao trabalho, ao cotidiano da garantia do viver e sobreviver, e do dia seguinte. O trem para suburbano é a garantia do ir e vir. As experiências com o cinema nos subúrbios é caminho para poder se movimentar, sonhar, e coexistir com parcerias e amizades, muito além.

Referências bibliográficas

- ARENDR, Hannah (2005). *La vie de l'esprit*. Paris: PUF.
- ARENDR, Hannah (2007). "O espaço da aparência e poder". *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BERGALA, Alain (2008). *A hipótese Cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora a escola*. Rio de Janeiro: Booklink.
- CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo (org.) (2013). *Cinema e Memória*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- CARVALHO, José Jorge (2001). "O olhar etnográfico e a voz subalterna", in *Série Antropologia*, n. 261.

- CHAKRABARTY, Dipesh (2013). “O clima da história: quatro teses”, in *Sopro*, n. 91, pp. 4-22.
- CRIMP, Douglas (2005). “O museu pós-moderno”. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (org.) (2005). *O que é memória social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- HALL, Stuart (1997). “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”, in *Revista Educação e Realidade*, v. 22, n. 2, pp. 15-46.
- HUYSEN, Andreas (2004). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- LE GOFF, Jacques (1990). *História e memória*. Campinas: UNICAMP.
- LEROUX, Liliane (2017). “Cinema de Guerrilha da Baixada: un estudio de caso en la periferia urbana del estado de Rio de Janeiro”, in *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12 (2), pp. 165-186.
- MANSUR, André Luís (2008). *O velho Oeste Carioca. Vol. I e II*. Rio de Janeiro: Ibis Libris.
- MIRZOEFF, Nicholas (2016). “O direito a olhar”, in *ETD – Educação Temática Digital*, v. 18, n. 4, pp. 745-768.
- POLLAK, M. (1989). “Memória, esquecimento e silêncio”, in *Estudos Históricos*. v. 2, n. 3, pp. 3-15.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível. Estética e política*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- SILVA, Vagner Gonçalves da (2007). “Neopetencostalismo e religiões afro-brasileiras: significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo”, in *Mana*, 13(1), pp. 207-236.
- SPIVAK, Gaiatri (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- VALLE, Lílian do (2018). “Para além do corpo moderno”. Disponível em <<https://joaocamillopenna.wordpress.com/2018/03/21/seminario-de-pos-graduacao-entre-arte-e-ativismo-ii-pos-iluminismo-liberalismo-tardio-e-as-estrategias-de-enfrentamento-dos-modos-outros-de-viver-2018-1/>>. Acedido em 8-V-2020.

A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA: UM ESTUDO DE CASO SOBRE PERNAMBUCO

Fábio Regueira Jardelino da Costa¹

Resumo: Esta pesquisa, de abordagem qualitativa, teve como objetivo estudar as razões que impulsionaram a consolidação da indústria cinematográfica presente no Estado de Pernambuco, no Nordeste do Brasil, entre os anos de 1990 e 2015. Também trás uma discussão crítica sobre a política cultural e a indústria cinematográfica no Brasil. Para encontrar as respostas necessárias foi utilizada a metodologia criada por Michel Porter em seu livro “*Competitive Advantage of Nations*” (1998) como apoio no entendimento do contexto que se insere esse setor. O estudo utilizou uma pesquisa profunda de dados, seguindo todas as etapas designadas em sua metodologia, complementada com entrevistas com especialistas no campo do cinema. Conforme a metodologia indica, é avaliada a participação do governo, nacional e regional, no desenvolvimento desse setor industrial.

Palavras-chave: Política Cultural; Cinema; Brasil; Pernambuco; Metodologia Porter Diamond.

1. Jornalista. Doutorando em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal. É especializado em Direção de Documentário pela Escuela Internacional de Cine y Television, em Cuba, pós-graduado em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco, no Brasil, e mestre em Novas Mídias e Sociedade Europeia pela Vrije Universiteit Brussels, na Bélgica.

Introdução

Em 1996, os diretores de cinema Paulo Caldas e Lírio Ferreira lançaram o filme *“Baile Perfumado”*, que teve grande repercussão entre a crítica e o público nacional, tornando-se um dos principais filmes já feitos no Brasil. O filme se tornou o precursor do terceiro ciclo de cinema do Estado de Pernambuco, localizado no Nordeste brasileiro, e o principal impulsionador da retomada da indústria cinematográfica local que perdura até os dias atuais (Mansur, 2009, p.58). Esse fenômeno levou a uma produção cinematográfica incrivelmente alta, maior que os ciclos de filmes anteriores do Estado, sendo eles o primeiro ciclo, o *“Ciclo do Recife”*, entre 1923 e 1931, e o segundo ciclo, o *“Ciclo do Super 8”*, entre 1970 e 1980 (FIGUEIROA, 2000: 10/35).

Entre os anos de 1990 e 2015 foi observada a existência de uma inclinação política (nacional e regional) para ajudar a indústria cinematográfica a se desenvolver. Este tema também foi destacado por outros pesquisadores acadêmicos, como Figueroa (2000), Mansur (2009) e Fonseca (2008). Esta questão tornou-se a hipótese desta pesquisa, que teve como objetivo analisar, através do Modelo de Diamante de Porter (1998), se houve influência no desenvolvimento da indústria cinematográfica de Pernambuco e se essa interferência foi planejada ou ocorreu por acidente. A teoria de Porter é relevante não apenas porque foi baseada em pesquisas feitas em dez países diferentes que são líderes no mercado global, mas também porque é detalhado em seu livro quais Fatores Determinantes moldaram o mercado interno e como esses fatores foram responsáveis por promover (ou não) a vantagem entre os setores. Em suma, a teoria de Porter propõe que tipo de modelo de negócio um País (ou região) precisaria para desenvolver uma indústria concorrente e estável.

Porter também menciona que em setores como o cinematográfico, onde muitos participantes recebem subsídios diretos ou indiretos, é mais difícil caracterizar o que é desenvolvimento industrial sustentável (1998, p.128), pois o verdadeiro sucesso acontece quando uma indústria contribui para

umentar o PIB nacional ou regional. Isso significa que se uma empresa ou indústria, ao invés de gerar renda, recebe subsídios (e, portanto, “gasta” a receita gerada por outros), essa empresa não está contribuindo para o aumento real do PIB nacional. No entanto, esta pesquisa é um modelo adaptado da metodologia de Porter, sendo assim não está considerando este “sucesso” em parâmetros econômicos, mas sim mensura o aumento de visibilidade e representatividade dessa indústria. Como estudo de caso, utilizamos como parâmetro de medição para esse período de retomada os dois primeiros ciclos que ocorreram no Estado anteriormente. Essa escolha foi uma opção, a fim de manter o assunto no campo da comunicação, não se arriscando profundamente no setor econômico.

A pesquisa obteve sucesso em demonstrar que a indústria cinematográfica de Pernambuco está consolidada e teve, durante esse período, um desempenho competitivo. Também foi demonstrada a importância das políticas públicas e do fator “sorte” para que houvesse seu desenvolvimento. Os resultados da análise mostraram que três dos quatro Determinantes, sugeridos por Porter (1998), foram aplicados no contexto dessa indústria cinematográfica. Esta, por sua vez, pode ser aceita, ainda nos dias atuais de 2019, como um dos principais centros cinematográficos do Brasil.

É importante salientar que este artigo é um desenvolvimento metodológico da pesquisa de Mestrado do autor, sob o título “*The life cycle and the policies inside the film industry: A case study of Pernambuco, Brazil*”, publicada pelo Departamento de Comunicação da Faculty of economic and social sciences & Solvay Business School da Vrije Universiteit Brussels, finalizada no ano de 2016 e orientada pela Professora Dra. Caroline Pauwels. No âmbito da pesquisa, foi analisada, numa primeira fase, a história do cinema pernambucano, desde o primeiro ciclo, na década de 1920, até o ano de 2015. Também foi feito um estudo sobre todas as políticas de incentivo ao audiovisual disponibilizadas pelo Governo brasileiro durante o século XX e XXI. Numa segunda fase, foi aplicada a teoria do Diamante de Porter nesse contexto, tendo como objetivo a comprovação da eficácia da atual indústria cinematográfica de Pernambuco e como se deu seu desenvolvimento.

1. Porter Diamond

Para medir se um País, ou uma região (como no caso desta pesquisa), criou uma indústria competitiva, é necessário confirmar a presença dos quatro determinantes básicos e interagir uns com os outros. A figura 1, abaixo, sugere como essas interações devem acontecer e como a forma de diamante é criada. Com o intuito de avaliar o chamado “sucesso” da indústria, e o processo de sua consolidação, esta pesquisa utilizará os quatro determinantes como orientação em Porter (1998), do Método Diamante.

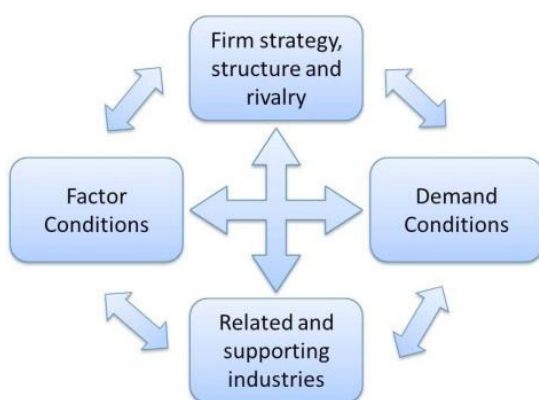


Figura 1: Modelo Diamante (Retirado de PORTER, 1998: 72)

1. Condições Fatoriais: As nações estão posicionadas em fatores de produção, como mão de obra qualificada ou infraestrutura, necessárias para competir em determinado setor.
2. Condições de demanda: a natureza da demanda interna para o produto ou serviço da indústria.
3. Indústrias Relacionadas e Apoiantes: A presença ou ausência na nação de indústrias fornecedoras e indústrias relacionadas que são competitivas internacionalmente.
4. Estratégia, Estrutura e Rivalidade da Firma: A condição no governo das nações e como as empresas são criadas, organizadas, gerenciadas e a natureza da rivalidade interna (PORTER, 1998: 71).

O diamante funciona como um sistema fortalecido, onde os quatro determinantes dependem uns dos outros. A vantagem encontrada em uma indústria vem da troca de vantagens nas diversas áreas da indústria. As vantagens, isoladamente ou em conjunto, constroem o contexto em que as empresas nascem e competem a nível nacional ou regional. Além dos quatro pilares do Modelo, Porter ainda acrescenta duas variáveis que podem influenciar (negativamente ou positivamente) todo o sistema, como você pode ver no gráfico abaixo. Essas variáveis são “sorte” e “governo”. O primeiro representa situações que estão fora do controle da indústria. O segundo é a participação direta do governo, regional ou nacional, que pode afetar o modelo direta ou indiretamente, e pode aumentar ou diminuir a vantagem.

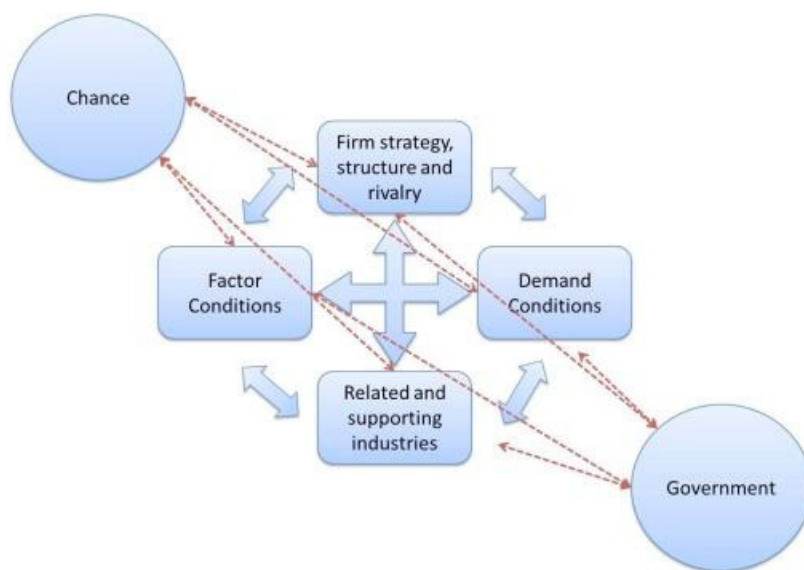


Figura 2: Modelo Diamante: Duas variáveis (Retirado de PORTER, 1998: 127)

2. Diamante aplicado em Pernambuco

Seguindo o modelo do Diamante, esta pesquisa realizou proposições para verificar cada um dos Determinantes (disponível na Tabela 1 e 2). Essas proposições foram analisadas em bibliografias de pesquisadores da área e através de entrevistas com diretores pernambucanos que produziram

filmes entre 1990 e 2015. A partir da análise das proposições e em relação a cada um dos Determinantes, concluímos o cenário da competitividade do cinema em Pernambuco.

PROPOSIÇÕES	Nº	DETERMINANTES OU VARIÁVEIS	VERIFICADA OU NÃO VERIFICADA
O Estado de Pernambuco contou, no início do terceiro ciclo (1996), com a criação de recursos especializados para o setor audiovisual, especialmente escolas e coletivos de cinemas.	1.1	Factors conditions (Condição de Fatores)	Verificada
Os filmes produzidos em Pernambuco utilizavam mão-de-obra especializada e pouco remunerada, o que representava uma forte vantagem competitiva àquela altura.	1.2	Factors conditions (Condição de Fatores)	Verificada
Os filmes produzidos em Pernambuco provaram ter um segmento maior ou mais visível, quando comparados a outras regiões do Brasil.	2.1	Demond conditions (Condição de Demanda)	Não Verificada
Os compradores e a audiência dos filmes produzidos em Pernambuco provaram ser um grupo sofisticado e exigente, quando comparado a outras regiões do país. Isso estimulou o crescimento da indústria cinematográfica no Estado.	2.2.	Demond conditions (Condição de Demanda)	Não Verificada
A indústria cinematográfica pernambucana contou, ao longo do desenvolvimento do terceiro ciclo, com fornecedores de material técnico (como câmeras, laboratórios de pós-produção e outros componentes) baseados no Estado, afim de manter estreita a relação de trabalho com eles. Isso acelerou a produção desses projetos.	3.1	Related and Supporting industries (Indústrias relacionadas e de Suporte)	Verificada
O cinema de Pernambuco também contou ao longo do desenvolvimento do terceiro ciclo com a alta interação entre produtores e o desenvolvimento de parcerias durante as produções.	3.2	Related and Supporting industries (Indústrias relacionadas e de Suporte)	Verificada

Tabela 1: Análise feita com as proposições, confrontada com os dados coletados durante a análise documental e as entrevistas (realizada pelo autor).

Após a análise, consideramos as proposições do Primeiro Determinante de Porter, Fatores relacionados às Condições, tanto 1.1 quanto 1.2, ocorreram.

Assim, podemos resumir que o Estado de Pernambuco teve que criar recursos especializados nos mecanismos audiovisuais durante a década de 1990 a 2015. Isso foi principalmente pelo sucesso do filme “*Baile Perfumado*”, que fez com que os cineastas da região acreditassem que esse processo de industrialização e ampla produção era possível. A esse contexto soma-se a criação de escolas e filmes realizados de forma conjunta nos chamados “coletivos” cinematográficos, que além de formar mão-de-obra para produção (treinando de forma prática os amadores que trabalhavam nas produções), trouxeram uma amizade inusitada entre os cineastas, o que reforçou o crescimento do setor. Também pode-se considerar o barateamento dos equipamentos com o surgimento das câmeras digitais.

Se os diretores da retomada não tivessem se unido em torno do sonho de realizar cinema, não teriam surgido escolas, isso não geraria mão-de-obra qualificada vinda da região e, portanto, não haveria uma redução nos preços das produções. Considerando que, mesmo com o avanço da tecnologia e a possibilidade de fazer um filme com orçamentos muito baixos, impossíveis em outros ciclos, isso não aconteceria porque a mão de obra especializada mostra-se importante para o processo.

Sobre as proposições 2.1 e 2.2, na Condição de Demanda, ambas foram consideradas negativas em nosso estudo. As proposições, seguindo a afirmação de Porter sobre o determinante da demanda pública, afirmam que os filmes realizados em Pernambuco deveriam apresentar um segmento maior ou mais visível que em outras regiões do Brasil. Na pesquisa, alinhando os dados gerados pela Ancine², chegamos à conclusão que isso não acontece.

Demonstramos com esses dados que as regiões mais desenvolvidas em relação ao cinema no Brasil são os estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Em termos de visibilidade, Pernambuco não poderia ser considerada relevante, pois não aparece na lista de filmes brasileiros, lançados entre 1970 e 2015, que obtiveram uma bilheteria quando disponíveis nos cinemas com mais de 500 mil pessoas (Ancine, pesquisado dia 19 de julho de 2016).

2. Agência Nacional do Cinema (Brasil).

Além disso, através de entrevistas especializadas com diretores da região, comprovamos que o público não representou significativamente, um incentivo para o crescimento do setor.

Sobre as proposições 3.1 e 3.2, que estão incluídas no terceiro Determinante, ambas foram consideradas existentes. O primeiro informa que a indústria cinematográfica de Pernambuco contou com apoio técnico, instalado no Estado, o que levou a uma estreita relação de trabalho e soluções de problemas que aceleraram o ritmo de conquistas. Isso foi verificado durante o estudo. À medida que nos aproximamos do primeiro determinante neste capítulo, onde o sucesso de *Baile Perfumado* levou ao desenvolvimento de pessoal técnico, percebemos que havia também um investimento do setor privado e do Governo do Estado em empresas que poderiam suportar esse crescimento da demanda. Dentro desse Determinante, afirmamos que o cinema pernambucano foi marcado por grande interação e parceria entre os cineastas. Essa troca de informações, conhecimentos técnicos e teóricos e senso de unidade foram essenciais para que Pernambuco alcançasse esse patamar atual.

PROPOSIÇÕES	Nº	DETERMINANTES OU VARIÁVEIS	VERIFICADA OU NÃO VERIFICADA
As práticas, organizações e estratégias da indústria cinematográfica em Pernambuco são adequadas à vantagem competitiva.	4.1	Firm Strategy, Structure and Rivalry (Estratégia, Estrutura e Rivalidade das Empresas)	Verificada
Os objetivos dos funcionários de Pernambuco são adequados às necessidades da indústria cinematográfica.	4.2	Firm Strategy, Structure and Rivalry (Estratégia, Estrutura e Rivalidade das Empresas)	Verificada
A indústria cinematográfica em Pernambuco recebeu um prestígio incomum, tornou-se uma fonte de carreiras desejadas e atraiu jovens talentos.	4.3	Firm Strategy, Structure and Rivalry (Estratégia, Estrutura e Rivalidade das Empresas)	Verificada
O cinema em Pernambuco experimentou, ao longo de sua história, dificuldades em todas as suas produções. Essas dificuldades impediram a indústria de se acalmar.	4.4	Firm Strategy, Structure and Rivalry (Estratégia, Estrutura e Rivalidade das Empresas)	Verificada

O governo nacional do Brasil e o governo local de Pernambuco agiram de acordo com os determinantes pré-existentes e os reforçaram ao longo do terceiro ciclo de filmagem de Pernambuco.	5.1	Variable - Government (Variável - Governo)	Verificada
Além das características do Diamante, o movimento Manguebeat atua como um fator externo, não planejado, que desempenhou um papel importante para o cinema em Pernambuco alcançar uma vantagem competitiva.	5.2	Variable - Luck or chance (Variável – Sorte ou acaso)	Verificada

Tabela 2: Resumo da análise feita com as proposições, confrontada com os dados coletados durante a análise documental e as entrevistas.

O quarto Determinante teve, segundo Porter (1998), mais complexidade e alto grau de importância. Como foi discutido, foram formuladas mais proposições para cobrir todos os aspectos e possibilidades. Todas as proposições 4.1, 4.2, 4.3, 4.4 foram consideradas aplicáveis em nosso estudo.

Assim, a primeira proposição considerou que práticas, organização e estratégias da indústria cinematográfica de Pernambuco foram favorecidas pelo estado do ambiente interno, o que levou a uma vantagem competitiva. Isso ficou claro em nossa análise, onde destacamos que o vínculo de amizade dos cineastas na década de 1990 e seu espírito de comunidade foram fatores que interferiram positivamente nas produções.

Continuando com as proposições, observamos que os objetivos dos trabalhadores pernambucanos estão alinhados com as necessidades desta indústria cinematográfica. Primeiro, porque esses trabalhadores sempre foram diretores independentes e autodidatas, possuindo um nível avançado de conhecimento sobre o cinema, mesmo quando essa atividade não era lucrativa. Além disso, abordou a questão dos festivais de cinema patrocinados pelo Governo de Pernambuco, com a ajuda do setor público e do setor privado, como um incentivo para tais diretores, conforme indicado por Porter (1998).

Com a terceira proposição desse determinante, confirmamos que trabalhar com o cinema pernambucano tornou-se uma profissão desejada e atraente para jovens promissores. Não só pelo charme que a classe média tem por ver sua realidade retratada em uma tela de cinema (como também aconteceu no primeiro ciclo, o Ciclo do Recife), mas também para a atividade cinematográfica ser pernambucana, o que gerava uma identidade. Esta atividade tem um grande prestígio entre todos os envolvidos, desde o trabalhador primário, da logística das filmagens, ao diretor de cinema, passando também pelo profissional acadêmico que estuda esse campo.

Por fim, abordamos as dificuldades que o cinema realizado em Pernambuco enfrentou ao longo de sua história e afirmamos que esse fator foi o que o impediu de se acomodar. Esta afirmação também foi verificada, primeiro pela análise da história de Pernambuco, uma das regiões mais pobres do Brasil, mas um povo que lutou em diversos conflitos históricos para manter suas pequenas conquistas (seja a invasão holandesa, seja nas revoluções contra a coroa portuguesa). Segundo, o caminho que teve um cinema em Pernambuco, marcado por ganhos e perdas e a eterna busca de uma consolidação que nunca veio, até agora.

Porter considera também em seu modelo duas variáveis que podem influenciar positiva ou negativamente o seu diamante modelo. A Primeira Variável é a influência que o governo exerce em um determinado setor. Para esta, extraímos a proposição 5.1, que afirma que o governo federal brasileiro e o governo de Pernambuco tiveram uma participação ativa nos determinantes existentes, que serviram para fortalecê-los. Depois de analisar o material coletado, consideramos que essa proposição se aplica ao nosso caso de estudo. O governo, porém, deve agir apenas como um complemento do processo, criando e desenvolvendo políticas para fortalecer os quatro determinantes principais. Porter é enfático que o governo não pode se tornar a fonte dessa vantagem, pois, neste caso, não seria uma vantagem real.

Durante a pesquisa também foram abordadas todas as políticas de incentivo cultural no Brasil, incluindo a antiga Embrafilme. Nessa análise pudemos verificar a existência dessa variável. A Embrafilme, por exemplo, injetou

dinheiro por mais de 20 anos na indústria cinematográfica brasileira, em valores muitas vezes mais altos que o atual, mas nunca conseguiu manter uma indústria consolidada (nem a nível nacional, nem a nível regional) e especialmente de qualidade, como afirmam muitos estudiosos e intelectuais, abordados durante a pesquisa (GATTI, 2008: 12).

Talvez por causa dessa falha de prerrogativa da Embrafilme, o governo brasileiro desenvolveu uma nova política de incentivo mais liberal, na qual o setor privado se tornou o principal mantenedor de tais produções nacionais. É nesse contexto político que se cria a Lei do Audiovisual e anos mais tarde, o nível estadual, em Pernambuco, o Funcultura³. O Funcultura, por exemplo, parece ser extremamente eficaz, fazendo com que a região produza o maior número de filmes em toda a sua história. Essa assistência do Governo, portanto, é demonstrada na pesquisa, confirmando a proposição.

A Segunda Variável é considerada como o Fator Sorte. Porter diz que, além de todos os planos que podem ser feitos pelas empresas e pelo governo onde a indústria está localizada, também se deve considerar o fator da sorte. Para analisar essa variável, extraímos a proposição 5.2, que afirma que, além das características do diamante em Pernambuco, algum fator externo pode ter desempenhado um papel importante para que o mercado cinematográfico alcançasse uma vantagem competitiva.

Dentro desse raciocínio, observamos que um fenômeno incomum ocorreu em Pernambuco ao mesmo tempo em que se desenvolveu a indústria cinematográfica. Esse fenômeno foi o movimento cultural chamado Manguebeat. O movimento unificou a classe artística de Pernambuco, dando-lhes um sentido de unidade e igualdade. Para provar essa proposição, fizemos uma pergunta muito direta sobre essa questão nas entrevistas realizadas na pesquisa, onde se perguntou diretamente se o Manguebeat exerceu influência

3. O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado. Implantado pelo Governo de Pernambuco por meio da Lei 12.310, de 19 de dezembro de 2002, teve o seu primeiro edital lançado em 2003. O fundo público recebe recursos oriundos da arrecadação de Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) pelo Governo do Estado e destina-os ao financiamento direto de projetos artísticos e culturais por meio de seleção pública.

sobre o crescimento e a consolidação do cinema no estado de Pernambuco nos anos 90. Todos os diretores e pesquisadores acadêmicos do cinema pernambucano que foram entrevistados por essa pesquisa responderam com unanimidade ao dizer que o Mangubeat foi essencial. Essas respostas, somadas à análise documental e bibliográfica que fizemos no Mangubeat ao longo da pesquisa, confirmaram que esse movimento cultural foi um dos responsáveis pelo aquecimento do cinema pernambucano.

O que o coloca como uma Variável é o fato de ter surgido de maneira espontânea, nos guetos do Recife, e não teve nada a ver com o cinema em seu conceito. O Mangubeat, como movimento cultural, era algo impensável de se acontecer. Também poderia ter sido uma realidade não de Pernambuco, mas sim de outra região do Brasil. Sendo assim, o fato dele ter acontecido nessa mesma região de efervescência cinematográfica, no início dos anos 90, mudou toda a história. Então foi considerado nessa pesquisa que o Mangubeat desempenhou um importante papel na variável da Sorte, considerada no modelo do diamante.

Conclusão

Conclui-se, portanto, que a metodologia é teórica e experimentalmente suportada. É possível destacar, no entanto, alguns pontos, como sua operacionalização. Por exemplo, a adaptação do diamante a uma condição de demanda de critérios regionais, que compara em igual nível a indústria estudada, entre outros em diferentes regiões de um País. Também se deve levar em consideração a utilização deste artigo como um modelo para trabalhos futuros, o que complementaria a pesquisa aqui apresentada, aplicando a profundidade deste estudo em outras atividades econômicas da indústria cinematográfica, a fim de melhorar seu modo operacional em qualquer região do mundo.

Após observar as considerações, acreditamos que o método é viável e pode ser aplicado a outros setores dentro da mesma atividade industrial. A fim de medir a competitividade que o setor estudado atinge e quais foram os fatores que o levaram a esse nível. Assim, em busca de identificar as atividades

e vulnerabilidades positivas, definindo assim quais são os esforços necessários para promover a competitividade da indústria e desenvolver estratégias a serem tomadas tanto pelo governo quanto pelo setor privado.

Referências bibliográficas

- ANCINE - Agência Nacional do Cinema (s.d.). “Listagem de Filmes Brasileiros Lançados - 1995 a 2015”. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acedido em 19-VI-2016.
- FIGUEIRÔA, Alexandre (2000). *Cinema Pernambuco: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de cultura da Cidade do Recife.
- FONSECA, Vitória (2008). *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal Fluminense.
- GATTI, André (2008). *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- LIMA, Tatiana (2008). “A emergência do Mangubeat e as classificações de gênero”, in *Ícone*. Recife: UFPE, v.10, n. 2, pp. 1-16. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230133/24334>>. Acedido em 1-IV-2020.
- MANSUR, Amanda (2009). *O novo ciclo de cinema em Pernambuco - a questão do estilo*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- MANSUR, Amanda (2014). *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Recife: Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de Pernambuco.
- NAGIB, Lúcia (2002). *O cinema da retomada - Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- PORTER, Michael (1998). *The Competitive Advantage of Nations*. Londres: Palgrave Macmillan.
- SILVA, Letícia (2011). *Mangubeat: Vanguarda no Manguê?* Porto Alegre: Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM FÍLMICA E GEOGRÁFICA NO NOVO CINEMA GALEGO

Rayman Aluy Virmond Juk¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir e analisar a representação da paisagem nas obras do Novo Cinema Galego. Este movimento contemporâneo surgiu na Galícia, Espanha, a partir de cineastas à margem da indústria, com obras realizadas do ano de 2005 até os dias atuais. Baseado no conceito de “cinema menor”, proposto por Deleuze e Guattari, os filmes são realizados com equipes pequenas, pouco orçamento, e com um sistema de distribuição limitado. Apesar disso, se posiciona como um forte movimento cinematográfico contemporâneo, com uma boa visibilidade. Uma das características marcantes destes filmes é a representação da paisagem cultural e natural da Galícia. Dentro da linguagem cinematográfica, se destacam a duração dos planos, influências do vídeo, aproximação com a arte contemporânea, e influências do cinema de autor com poucos recursos dos anos 70. Outro ponto de destaque é o fato que os realizadores provêm de diversas áreas, como filosofia, belas artes, história, e humanidades no geral, o que ressalta a característica heterogênea e interdisciplinar dos filmes. Como recorte e exemplo, serão apresentados estudos acerca de filmes de Lois Patiño, Carla Fernandez Andrade e Alberto Lobelle, discutindo a representação da paisagem galega na obra destes realizadores, a partir de uma visão geográfica e cinematográfica.

Palavras-Chave: Paisagem; Novo Cinema Galego; Geografia Cultural; Linguagem Cinematográfica; Cinema Contemporâneo.

1. Mestrando em Cinema na Universidade da Beira Interior.

Introdução

Este artigo tem como principal objetivo analisar e discutir a construção e representação da paisagem galega no Novo Cinema Galego. Também busca debater o conceito de paisagem a partir da comparação dos estudos da ciência geográfica com os estudos fílmicos, sugerindo um conceito comum para estes campos de estudos.

Para a geografia, a paisagem é um conceito-chave para a compreensão das relações do ser humano com a superfície terrestre. É o recorte onde ocorrem as interações do mundo natural com as atividades antrópicas. Como diz Maximiano (2004),

a formulação de um conceito de paisagem ocorreu ao longo de muito tempo, começando a se manifestar mais claramente a partir das observações de pintores, artistas e poetas, tanto do Oriente quanto no Ocidente. Na Antigüidade o ambiente fora do controle humano era olhado com desconfiança e entendido como elemento hostil, daí serem construídos jardins fechados para lazer, contemplação ou plantio de algumas espécies. No Ocidente, a partir de Humboldt, iniciam estudos mais sistemáticos que levariam à compreensão de paisagem como resultante de um complexo de interações entre elementos naturais e humanos.

A paisagem seria, portanto, uma combinação de elementos biológicos, físicos e antrópicos, sendo entendida na geografia contemporânea como um produto visual de interações entre elementos naturais e sociais que, por ocupar um espaço, pode ser cartografada em uma determinada escala, e classificada de acordo com um método ou elemento que a compõe, sendo uma medida multidimensional de análise espacial (MAXIMIANO, 2004). Esta noção de espaço e paisagem a partir da geografia pode ser comparada com o espaço cinematográfico e a paisagem a partir dos estudos fílmicos, compreendendo a construção destes conceitos a partir da linguagem cinematográfica. Em sua tese de doutoramento, Ana Francisca de Azevedo (2007) explica que a paisagem foi mobilizada através de sequências fílmicas, tendo sido esteticizada e narrativizada. Assim como na geografia, no cinema

o conceito de paisagem tem suas raízes na observação visual, principalmente na pintura. Como explicam Rosário e Villarmeá (2017),

A paisagem – palavra e conceito – surge, então, no âmbito da pintura da natureza, a revelar, por via do enquadramento, um ponto de vista autoral, e esse segmento de espaço natural encontra-se disposto na tela segundo uma ordem ditada, sobretudo, pelas regras da perspectiva. Portanto, a paisagem é, desde a sua gênese, um conceito subjetivo e visual, e, por depender do olhar de quem a retrata e de quem a contempla – ou vice-versa – permite interpretações multidisciplinares daquele espaço/lugar, daquela representação de espaço/lugar. Tudo isto leva a que a paisagem se defina pela sua transdisciplinaridade. As possibilidades de significação da paisagem no cinema são, conseqüentemente, tão diversas quanto os seus pontos de vista. A paisagem fílmica pode ser psicológica e alegórica, tendo em conta a possibilidade de os cenários procederem enquanto manifestações alegóricas da mente da personagem no contexto de paisagens geográficas culturalmente codificadas (...).

Sendo assim, é possível inferir que a paisagem fílmica e a paisagem geográfica são relacionáveis e comparáveis. Isto torna possível sugerir um conceito comum para ambos os campos de estudos, onde a paisagem seria um conceito visual e subjetivo, que parte de um enquadramento pré-estabelecido, podendo ser classificada em cultural e natural. A paisagem cultural seria aquela onde ocorrem símbolos perceptíveis da ação humana, como prédios, casas, estradas, objetos, máquinas, construções, meios de transporte, etc. E a paisagem natural seria a natureza “intocada”, sem a presença detectável de elementos antrópicos. Dentro da geografia cultural, o observador compreende o espaço e a paisagem a partir de sua percepção, partindo de um recorte visual pré-determinado; no cinema, a paisagem é o próprio enquadramento escolhido a partir da linguagem cinematográfica, onde ocorre a ação no espaço fílmico. Portanto, este artigo vai buscar analisar as obras do Novo Cinema Galego, a partir desta classificação de paisagem proposta.

O Novo Cinema Galego

O Novo Cinema Galego se posiciona como um movimento cinematográfico contemporâneo significativo, com uma boa visibilidade no panorama mundial. Surgiu na Galiza, Espanha, a partir de cineastas à margem da indústria, na contramão do *mainstream*, tendo como recorte temporal as obras realizadas do ano de 2005 até os dias atuais. Se refere principalmente a produções com carácter experimental e vanguardista, e que por esse motivo, tem que buscar novos espaços de exposição e outras formas de chegar ao público (MARTÍNEZ; REGUERA, 2012). Baseado no conceito de “cinema menor”, proposto por Deleuze e Guattari, os filmes são realizados com equipes pequenas, pouco orçamento, e com um sistema de distribuição limitado. Como explicam Baamonde, Pereiro e Ruy (2016):

Os filmes de baixo orçamento estão na contramão do *mainstream*; inserem-se num grupo de produções nas quais os processos e ferramentas precisam ser adaptáveis, criativos e em constante diálogo com as necessidades que um financiamento limitado requer. Contudo, baixo orçamento é uma definição frágil, que depende do contexto no qual o filme está inserido. A possibilidade de se colocar um orçamento cinematográfico numa escala de valor só é plausível quando se torna objeto de tensionamentos. Afinal, o padrão de recursos financeiros alocados para a realização de um filme depende do sistema de produção empregado, das tecnologias envolvidas, do formato, do gênero, entre outros elementos. Um dos conceitos mais interligados a essa temática é o do cinema independente e da sua noção de oposição a um sistema predominante. Mas, para ser válido, o conceito de “independente” deve perpassar uma série de condições além da dicotomia sistema – contra-sistema.

Portanto, fica claro que o Novo Cinema Galego se encaixa nessa classificação proposta pelos autores, com obras com características do cinema independente, com baixo orçamento, e que se enquadram no cinema de autor, o que confere uma liberdade artística aos realizadores.

Como recorte para este estudo, foram escolhidos três realizadores galegos: Alberto Lobelle, Carla Fernandez Andrade e Lois Patiño. Alberto Lobelle nasceu na Galiza e se formou na Escola de Imagem e Som de A Coruña (EIS). Alterna em seu trabalho produções independentes com séries de televisão, documentários e ficções. Carla Fernandez Andrade nasceu em Vigo, é licenciada em filosofia, pela UNED de Madrid, e em Comunicação Audiovisual pela Universidade de Salamanca. Também possui mestrado em Imagem em Movimento pela Goldsmiths University of London. Em seu trabalho realiza instalações e exposições em galerias de arte. Lois Patiño nasceu em Vigo, é formado em psicologia pela Universidad Complutense de Madrid, e possui mestrado em documentário criativo pela Universidade Pompeu i Fabra, em Barcelona. Atualmente é professor da Tai, Escola de Cinema, em Madrid. Além de filmes, realiza videoinstalações, exposições e videoarte. Fica claro que os cineastas do Novo Cinema Galego possuem formações em diversas áreas que não somente o cinema, o que contribui para o caráter multidisciplinar que transparece em suas obras, através de conceitos, linguagens e experimentações que se relacionam com outras áreas das humanidades.

Dentro da obra dos três cineastas mencionados, foram selecionados um filme de cada artista, que representasse de forma clara sua relação com as paisagens da Galiza. Do cineasta Alberto Lobelle foi escolhido o filme *Paisaxes da Capelada*, de 2017, que trata principalmente das paisagens naturais da Serra da Capelada. Dentro da obra de Carla Fernandez Andrade, foi escolhido o filme *Todos Contra*, de 2013, que apresenta contraposições de paisagens de ambiente urbano com paisagens naturais galegas. De Lois Patiño foi escolhida a obra *Noite Sem Distância*, de 2015, que trata da questão dos contrabandistas da fronteira de Portugal com a Galiza, com uma forte presença da paisagem como elemento narrativo.

Metodologia

Para a análise das obras selecionadas neste estudo foram aplicadas duas metodologias. A primeira parte da classificação proposta por Iván Villarrea. A segunda se refere à classificação a partir dos conceitos de paisagem cultural

e paisagem natural. Na metodologia de Villarnea, o autor descreve os seguintes passos para a análise de um corpus de filmes:

1. Seleccionar os filmes que vão compor o corpus de casos de estudo da sua investigação;
2. Identificar algum elemento iconográfico significativo nesses casos de estudo;
3. Procurar representações anteriores desse elemento iconográfico noutros filmes;
4. Estabelecer ligações formais e conceptuais entre as representações desse elemento iconográfico nos filmes incluídos no seu corpus de casos de estudo e nos filme.

Utilizando o primeiro parâmetro da metodologia, os filmes escolhidos foram: *Noite Sem Distância* (2015), de Lois Patiño; *Paisaxes da Capelada* (2017), de Alberto Lobelle; *Todos Contra* (2013), de Carla Fernandez Andrade. No segundo parâmetro, o elemento iconográfico significativo observado é a própria paisagem galega, retratada de diferentes formas em todas as obras escolhidas para este estudo. Por se tratar de uma análise do cinema contemporâneo, não foi utilizado o terceiro parâmetro proposto na metodologia, já que não foi realizada uma análise histórica e comparativa das obras. No quarto parâmetro, as ligações formais e conceituais encontradas são a própria paisagem galega, representada em todas as obras selecionadas, e como elas se relacionam entre si.

A partir desta metodologia, é possível discutir e classificar as paisagens representadas e construídas nos filmes. Os três filmes foram realizados por cineastas galegos, e trazem em sua gênese alguma forma de representação da paisagem da Galiza. Nos filmes de Patiño e Lobelle, temos a representação de cadeias montanhosas (Serra do Gerês e Serra da Capelada, respectivamente), e nos filmes de Patiño e Andrade temos representações antrópicas (contrabandistas e pessoas protestando, respectivamente). Ainda nas ligações formais e conceituais, temos os três cineastas representando a paisagem natural da região. Além da metodologia proposta por Villarnea,

também é proposta a classificação baseada na paisagem cultural e na paisagem natural.

Em *Noite Sem Distância* (2015), de Lois Patiño, temos um retrato da paisagem da fronteira entre Portugal e a Galiza, especificamente na Serra do Gerês. A memória da paisagem traz o debate sobre o contrabando que, durante séculos, cruzou estas linhas imaginárias. Os elementos naturais atuam como testemunhas silenciosas, que observam durante a noite o movimento dos contrabandistas que atravessam a região. O autor se utiliza ainda de um efeito de negativo na imagem, além de efeitos de pós produção, para criar uma atmosfera estranha e surreal, que confere um peso ainda maior para as paisagens retratadas na obra. Neste filme, temos a presença tanto de paisagens naturais, como de paisagens culturais. As paisagens naturais construídas e representadas no filme servem como um retrato dos aspectos naturais da região da Serra do Gerês, enquanto as paisagens culturais funcionam como um retrato abstrato da vida dos contrabandistas, agindo na narrativa como uma oposição de intenções entre o ambiente natural (pacífico), e o ambiente antrópico (conflituoso).



Imagem 1: exemplo de paisagem natural em *Noite sem Distância* (c) Curtas CRL



Imagem 2: exemplo de paisagem cultural em *Noite sem Distância* (c) Curtas CRL

Em *Paisaxes da Capelada* (2017), de Alberto Lobelle, somos expostos a planos lentos e contemplativos da natureza da Serra da Capelada. Como diz a sinopse do filme, o granito negro desta serra formou-se na Época Pré-Cambriana, há 1.160 milhões de anos. As rochas permaneceram em grande profundidade até a separação de Pangea, há 200 milhões de anos. E o *Homo sapiens sapiens* apareceu na Terra apenas há 200.000 anos. Fica claro na sinopse que o filme trata da paisagem natural da Serra da Capelada, fazendo uma contraposição entre o tempo de surgimento da mesma, com o surgimento do ser humano moderno, refletindo sobre a insignificância do ser humano frente à natureza. Isso se comprova com a predominância das paisagens naturais presentes na obra. Além disso, a utilização das imagens em preto e branco reforça o caráter onírico e contemplativo pretendido nas imagens.



Imagem 3: exemplo de paisagem natural em *Paisaxes da Capelada* (c) Alberto Lobelle

Na curta-metragem *Todos Contra* (2013), de Carla Fernandez Andrade, podemos observar imagens fixas de paisagens culturais, onde ocorre um protesto em frente a um banco na Galiza, em contraste com paisagens naturais do oceano e de campos. Esta ferramenta narrativa traz força para a paisagem sonora do protesto, com apitos e buzinas, em contraposição com o silêncio do espaço natural. Neste filme, temos também a presença tanto da paisagem cultural, quanto da paisagem natural.

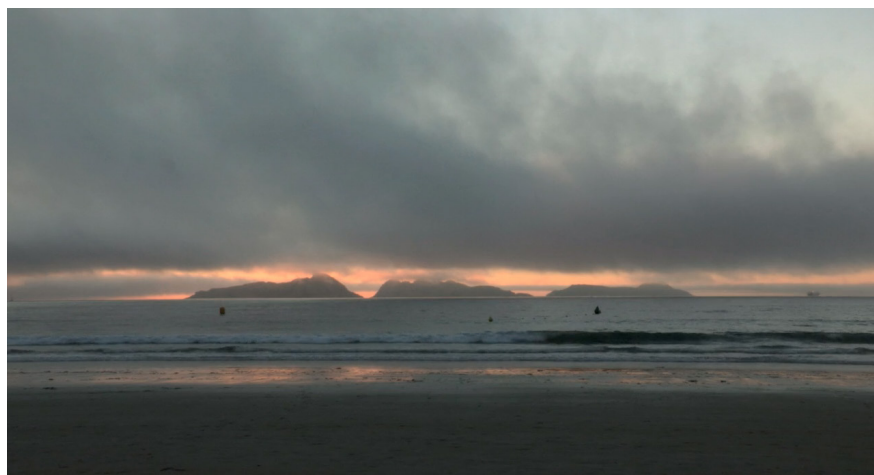


Imagem 4: exemplo de paisagem natural em *Todos Contra* (c) Carla Fernandez Andrade



Imagem 5: exemplo de paisagem cultural em *Todos Contra* (c) Carla Fernandez Andrade

Analisando a representação das paisagens culturais e naturais nos três filmes, fica claro que existe narrativamente uma forte oposição de sentimentos gerados por cada tipo de paisagem. A utilização da paisagem natural serve como ferramenta, dentro da linguagem cinematográfica, para trazer força narrativa quando o espectador é exposto a uma paisagem cultural, através desta oposição de sentimentos que cada imagem traz (tranquilidade para as paisagens naturais, e conflito para as paisagens culturais). Essa estratégia se faz presente principalmente nos filmes de Lois Patiño e Carla Fernandez Andrade, onde a própria montagem trabalha de forma a trazer momentos de calma durante as paisagens naturais, e de momentos de conflito, nas paisagens culturais. Isso também reforça a possível escolha de Alberto Lobelle na predominância dos planos de paisagens naturais, o que acaba por gerar uma imersão dentro dos aspectos naturais a partir dos planos longos e contemplativos.

Considerações finais

Este trabalho buscou trazer considerações a respeito da representação da paisagem galega no Novo Cinema Galego, através da utilização de duas metodologias para a classificação dos parâmetros estudados das obras selecionadas. Também buscou debater sobre o conceito de paisagem a partir da ciência geográfica e dos estudos fílmicos, propondo uma conceituação comum às duas áreas.

O Novo Cinema Galego ocupa um lugar de destaque no panorama do cinema independente mundial, com participação em diversos festivais de cinema, além do caráter multidisciplinar e vanguardista de seus representantes também abrir possibilidades em outras esferas de divulgação, como galerias de arte e videoinstalação. O conceito de “cinema menor” parece funcionar bem neste movimento cinematográfico, conferindo liberdade aos autores na forma de produzir e distribuir seus filmes. Além disso, estas obras também funcionam como um documento das paisagens da região onde estão inseridas.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, A. F. (2006). *Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*. Tese de doutoramento, Universidade do Minho.
- MARTÍNEZ, I. M.; REGUERA, M. G. (2012). “El Novo Cinema Galego, propuesta de definición y clasificación”. Disponível em <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/021.El_Novo_Cinema_Galego-Propuesta_de_definicion_y_clasificacion.pdf>. Acedido em 15-IV-2019.
- MAXIMIANO, L. A. (2004). “Considerações sobre o conceito de Paisagem”, in *R. RAÉ GA*, n. 8, pp. 83-91. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/raega/article/viewFile/3391/2719>>. Acedido em 13-IV-2019.

- VILLARMEA ÁLVAREZ, Ivan; ROSÁRIO, Filipa (2017). “A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço”, in *Aniki*, v. 4, n. 1, pp. 55-63. Disponível em <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/304/pdf>>. Acedido em 20-IV-2019.
- RUY, K.; PERIERO, M. P; BAAMONDE, S. R. (2016). “O sucesso dos cinemas menores: baixo orçamento e alternativas cinematográficas no Brasil e na Galiza”. Disponível em <<http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/Cinemas-menores.pdf>>. Acedido em 20-IV-2019.

Referências filmográficas

- Noite sem Distância*. Dir. Lois Patiño. Portugal: Curtas CRL, 2015.
- Paisaxes da Capelada*. Dir. Alberto Lobelle. Espanha: Alberto Lobelle, 2017.
- Todos Contra*. Dir. Carla Fernandez Andrade. Espanha: Carla Fernandez Andrade, 2013.

ORALIDADE E PERFORMANCE DOS ATORES EM *AUTO DA COMPADECIDA* DE GUEL ARRAES

Rodrigo Cássio Oliveira¹

Resumo: O objetivo deste texto é discutir o estilo cinematográfico e a performance dos atores do filme brasileiro *Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes. Destacaremos a performance oral dos atores, a fim de demonstrar a relação entre o emprego de uma variante da Língua Portuguesa característica da região Nordeste do Brasil e a aplicação de princípios de montagem do padrão de continuidade intensificada do cinema narrativo (BORDWELL, 2006, 2013a, 2013b). Defendemos a hipótese de que este filme desenvolve um esquema de decupagem e atuação que reflete o modelo da continuidade intensificada, inclusive no sentido de produzir uma alternativa ao modo clássico de encenação, baseado nos padrões “caminha-e-fala” e “levanta-e-fala” (BORDWELL, 2008), levando em conta questões tipicamente ligadas à apreensão pela crítica cinematográfica, sobretudo a distinção entre o cinema e a televisão (FIGUERÔA, 2008) no contexto da cultura da convergência (JENKINS, 2008).

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Encenação, Oralidade, Performance.

1. Universidade Federal de Goiás (Brasil) / Università di Pisa (Itália).

A construção da linguagem clássica do cinema estabeleceu o sistema de continuidade desenvolvido pelos filmes da década de 1930 até a década de 1950 como padrão da ficção audiovisual. Este sistema teve êxito pela capacidade de ajustar a organização do som e das imagens à narratividade. Nele, o espectador, acostumado à experiência estética do cinema clássico, projeta-se na tela e vê-se fixado na ação. A *diegese* se apresenta de modo objetivo e evidente; a montagem é, no mais das vezes, invisível; as informações da trama se explicitam, e a *mise en scène* pode instalar-se sem a ocorrência de fatores de dispersão.

Ainda que a continuidade clássica continue a ser um padrão de narração para muitos filmes contemporâneos, não se pode esquecer que a evolução das tecnologias do cinema e de outros meios ocasionou transformações relevantes no sistema de continuidade. Segundo Bordwell (2013b), chamamos de *análise do estilo cinematográfico* a diferenciação e qualificação desses modos de manifestação histórica da narratividade nos filmes. Em particular, observamos aqui as transformações que resultam da popularização da televisão e de seus produtos ficcionais, igualmente dependentes de códigos de linguagem para dar vazão ao seu próprio sentido de encenação, seja ele apropriado do cinema clássico, seja ele modificado pelas características mais específicas do meio.

Mais que uma nova manifestação da continuidade em outro meio, a linguagem da ficção televisiva originou formas híbridas com a linguagem cinematográfica, como no exemplo do filme brasileiro *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 1999). Com efeito, entre a década de 1970 e a década de 1990 aprofundou-se aquilo que Bordwell chama de continuidade intensificada no cinema de narração em todo mundo, cujos princípios são

as técnicas de televisão (que desde a década de 1960 se apoiaram na montagem rápida e nos movimentos de câmera), a necessidade de ver a cena em pequenas telas de TV (por isso tantos *close-ups*), a influência de diretores famosos como Hitchcock e Leone, a nova tecnologia do cinema

(*steadycam* e edição em computadores) e as mudanças na rotina de produção (por exemplo, o uso de câmeras com lentes largas) (BORDWELL, 2008: 57).

O filme de Guel Arraes exemplifica muito bem algumas dessas características, como o uso de planos fechados (incluindo os *close-ups*) e o emprego de múltiplas câmeras. Como típico produto da convergência midiática que se anunciava como um novo paradigma da produção audiovisual na virada do século (JENKINS, 2008), *Auto da Compadecida* foi realizado ao mesmo tempo para o cinema e para televisão, alcançando um considerável êxito comercial nos dois meios. Além disso, a montagem rápida do filme surpreendeu a recepção crítica, destacando-se sobre todas as outras características estético-formais da obra.

Uma rápida pesquisa sobre a fortuna crítica do filme no Brasil revela opiniões bastante contrastadas, que põem em questão o aspecto televisivo da montagem. Na revista *Contracampo*, uma das principais publicações de crítica de cinema do país, o crítico Ruy Gardnier (2000) escreveu que “Auto da Compadecida não foi montado, foi apenas editado”. Para ele, o filme de Guel Arraes exprimiu a diferença entre o procedimento cinematográfico da montagem e a prática televisiva de *picotear* as imagens.

Segundo o julgamento de Gardnier, a continuidade intensificada, em *Auto da Compadecida*, teria fracassado no cinema em razão da sua falta de um ritmo propriamente cinematográfico. O objetivo do crítico é apontar a diferença entre a simples detenção do olhar sobre o que é visto e a alternância entre tempos fortes e fracos que, verdadeiramente, conferiria aos filmes o ritmo de que se fala em seu texto na *Contracampo*. Este ritmo seria responsável por estabelecer um *clima de cinema* na experiência com a obra, algo que o filme de Arraes teria ficado longe de conseguir.

A edição fez do filme aquilo que, numa transmissão de futebol, chama-se de compacto: guardam-se apenas os “melhores momentos”, e o resto a gente picota e tira do produto final. Tudo bem, a gente vê tudo. Mas, como no futebol, justamente o que a gente não vê é o clima daquilo que a gente vê. E no cinema, o clima é tudo. (GARDNIER, 2000).

Percorrendo um caminho argumentativo totalmente diverso, o cineasta e comentarista Arnaldo Jabor celebrou o filme de Arraes em um texto para o jornal *Folha de São Paulo*, afirmando se tratar do “melhor produto dramático que a TV Globo realizou em 35 anos”. Ao reconhecer o emprego de uma *mise en scène* de cortes frenéticos com várias câmeras simultâneas, Jabor sublinhou que “os atores seguem o mesmo ritmo das imagens e sente-se que eles estão trabalhando em seu elemento ideal” (JABOR, 2000).

A crítica que Jabor publicou na *Folha* esboçou uma visão histórica sobre a relação entre o cinema e a televisão sustentada na tese de que *Auto da Compadecida* cumpre a vocação audiovisual contemporânea, na medida em que rechaça o modelo realista psicológico que havia dominado no período clássico do cinema.

A escritura da televisão, apesar de sua ignorância estética, soube retratar a aceleração do mundo atual com mais precisão do que a lenta fluência do cinema tradicional. Há 40 anos, no seio da revolução gráfica e audiovisual, a TV influenciou muito mais o Godard do que o Godard influenciou a TV (JABOR, 2000).

Os dois textos citados acima são exemplos da polêmica crítica que *Auto da Compadecida* suscitou ao final da década de 1990 no Brasil. Nosso objetivo não é respaldar um ou outro juízo de valor emitido por críticos como Gardnier e Jabor, ainda que consideremos estimulante a especulação sobre o sentido estético da comunicação do público com este filme. Nosso principal objetivo é analisar a hipótese de que a montagem extremamente rápida de *Auto da Compadecida* levou a uma adaptação dos principais esquemas de encenação que o cinema clássico havia consagrado nos seus anos de formação: o “levanta-e-fala” e o “caminha-e-fala”.

Evidentemente, essa adaptação é o resultado da necessidade de narrar, mantendo uma clareza enunciativa razoável para o espectador, mesmo em um contexto de abundância de cortes e duração mínima dos planos. Nossa hipótese de leitura de *Auto da Compadecida* se completa com a percepção de que a performance dos atores é construída de modo a enfatizar a oralidade, sendo que a apropriação caricatural do *acento* típico do Português na região Nordeste do Brasil é um dos motes criativos mais explícitos da obra.

No filme de Arraes, a emissão rápida e rica de variações melódicas do Português falado pelos atores é harmonizada com os movimentos dos corpos, dirigidos não segundo os esquemas clássicos que mencionamos há pouco, mas sim de acordo com o princípio do “vira-e-fala”; isto é, com um padrão de atuação que ajusta o desempenho dos atores à continuidade intensificada. Nesses termos, a despeito do valor que se atribua ao filme como obra cinematográfica, parece-nos irrecusável que Arraes tenha encontrado uma solução eficaz e muito interessante para a experiência do espectador contemporâneo com um produto audiovisual híbrido, pensado tanto para as telas do cinema como para a televisão.

Mas o que significa dizer que *Auto da Compadecida* reflete as características próprias dos filmes de continuidade intensificada? No livro *The Way Hollywood tells It*, David Bordwell aborda este conceito ao mesmo tempo em que trata das possibilidades de utilização de dados sobre a Duração Média dos Planos (D.M.P., do original A.S.L.) em estudos de análise fílmica.

As informações conseguidas por meio da medição da duração dos planos já atestaram a sua pertinência para a compreensão das mudanças estilísticas nos filmes de Hollywood. Na década de 1920, os planos dos filmes hollywoodianos duravam entre 4 e 6 segundos. Após a introdução do som direto, entre as décadas de 1930 e 1960, esse valor aumentou para um faixa média entre os 8 e os 11 segundos. As décadas seguintes viram uma aceleração constante que persistiu até o final dos anos 1980, quando muitos filmes com uma DMP entre 3 e 4 segundos surgiram, com uma impressionante quantidade absoluta de planos variando entre 1500 e 2000. “Atualmente, os

filmes têm uma edição média mais rápida do que em qualquer outro período do cinema. Nos anos 2000, todos os anos, produziu-se pelo menos um filme com DMP menor que 2 segundos” (BORDWELL, 2006: 122).

Importante notar que essa intensificação da continuidade no filme narrativo não expressa uma ruptura com a formulação clássica das regras de decupagem, mas sim que, muito ao contrário, “o maior número de tomadas reforça a confiança nos princípios da continuidade [...] e cada tomada é tão breve que é preciso ser redundante na indicação de quem está, onde está, falando com quem, para onde está mudando de lugar no espaço da cena etc.” (BORDWELL, 2008: 50).

Em *Figures Traced in Light*, Bordwell examina dois diretores cujos filmes ainda utilizam vastamente os planos-sequências na atual era de continuidade intensificada (Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-hsien). Mas estes são exemplos realmente raros, sobretudo no cinema comercial de grande alcance junto ao público. Nesse segmento, os filmes contemporâneos utilizam planos de longa duração em ocasiões muito raras, e geralmente para fins que não guardam mais relação com o modelo da encenação dentro do plano (que Eisenstein nomeava de *mise en shot*).

Nesse contexto, Bordwell descreve as duas formas de encenação que, apesar de terem surgido na era do cinema clássico, continuam a prevalecer nos filmes narrativos de continuidade intensificada. Mais do que as sequências de perseguição e tiroteios (e há amostras de ambos em *Auto da Compadecida*), as ações mais características da cena clássica são o “levanta-e-fala” e o “caminha-e-fala”. Nestes dois esquemas, os personagens se movem na frente da câmera, levantando-se ou caminhando pelo espaço enquanto conversam: “Variações ou alternativas não importam. Esses esquemas são quase uma *segunda natureza* para os cineastas” (BORDWELL, 2008: 45, grifo nosso).

O estilo dos filmes mais recentes, contudo, não é marcado pelas coreografias complexas dos filmes dos anos 1930 ou 1940, como no diálogo de Walter e Hildy em *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), em que os atores ocupam várias posições no cenário, sentando-se e levantando-se constantemente, de

modo que a interação entre eles e os objetos de cena exprimisse as suas personalidades e, mais a fundo, o próprio conflito dramático que os envolvia. A intensificação da continuidade fez com que a movimentação dos atores fosse sobreposta pela imobilidade do esquema “levanta-e-fala”, e os atores do novo modelo, em geral, têm raras chances de percorrer os cenários para explorar objetos de cena.

Daquela cena icônica do filme de Hawks, o desempenho vocal dos atores é o elemento que melhor dialoga com o estilo dos filmes de continuidade intensificada: “No cinema contemporâneo, a estratégia levanta-e-fala predomina. Ao colocar os atores em seus lugares, os diretores energizam os diálogos por meio da montagem e de outros artifícios cinematográficos” (BORDWELL, 2008: 46). Estes diálogos energizados são responsáveis por demarcar as linhas de continuidade da ação, que devem explicitar a trama dos filmes narrativos, abrindo mão do uso expressivo da *mise en scène* tal como ele se dava no período do cinema hollywoodiano clássico.

A importância dos diálogos para os filmes de continuidade intensificada reflete no uso da oralidade em *Auto da Compadecida*. Há muitas sequências do filme que podem ilustrá-lo. Todavia, para respeitar o limite de espaço adequado para uma comunicação científica, optamos por comentar apenas uma cena que, a nosso ver, exemplifica a modulação dos esquemas de filmes narrativos clássicos tal como ela é elaborada no filme de Guel Arraes.

Adaptação da peça homônima escrita por Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* é um filme que propõe a representação da cultura tradicional nordestina por meio de uma linguagem humorística de fácil assimilação pelo grande público, utilizando os símbolos religiosos de matriz cristã como elementos que resgatam certa experiência social do sertão brasileiro. Na cena que escolhemos para analisar, de fato, o protagonista João Grilo é conduzido pelo Padre João ao Bispo da Igreja de Taperoá, interior do estado da Paraíba, onde os principais personagens vivem e onde a maior parte da ação ocorre.

Grilo é um personagem muito esperto, que vive a enganar as pessoas poderosas da cidade a fim de conseguir vantagens pessoais, quase sempre em prol da própria subsistência. Na cena em questão, ele havia levado padre João a maltratar Antônio Morais, um homem rico e importante para as finanças da igreja. Começamos nossa análise a partir do momento em que padre João tenta convencer Grilo a declará-lo inocente para o bispo, de modo a evitar que este o repreenda pelo mau comportamento.

Para analisar a cena do ponto de vista da duração média dos planos e de suas implicações em termos estilísticos, essa breve contextualização do enredo já é suficiente. Ela explica as razões do desfalecimento de padre João, tão logo Grilo insinue que ele participou do enterro de um cachorro, e ainda por cima o fez rezando em latim. Na sequência da simulação de desmaio, Grilo consegue mudar o comportamento repreensivo do bispo ao afirmar que o cachorro havia deixado dinheiro para a igreja.

Nesse passo, o discurso de João Grilo é o evento que começa e encerra a ação. É por meio da performance oral do personagem que a cena é conduzida por diferentes momentos, acirrando e aliviando os conflitos dramáticos. As falas de Grilo aprofundam a crise entre padre João e o bispo, mas também são responsáveis por restaurar a harmonia entre eles. O poder do discurso de Grilo não apenas satiriza a volatilidade dos personagens religiosos, mas também define *a oralidade como a fonte mais importante para que o espectador obtenha as informações necessárias para entender a ação e construir a fábula.*

A cena dura 2 minutos e 13 segundos, e possui 54 planos, o que significa uma D.M.P. de 2,4 segundos. Há 25 planos com duração abaixo de 1 segundo. De todos os planos da cena, apenas dois duram mais de 10 segundos. A maioria dos planos é muito fechada, e os *close-ups* se destacam, sobretudo pela recorrente aplicação de campo e contracampo para filmar as trocas de voz entre os personagens.

Como Guel Arraes teria ajustado a *mise en scène* a essa duração média de planos tão baixa? Nossa interpretação, como já adiantamos, é que o cineasta

desdobrou o esquema “levanta-e-fala”, dominante nos filmes de continuidade intensificada, em um terceiro padrão, mais coerente com as condições impostas aos atores na atualidade. Talvez esse padrão pudesse ser chamado de “vira-e-fala”, ou mesmo de *intensificação do raccord de movimento (match on action)*. Neste tipo *raccord*, o movimento do ator começa em um plano e termina no plano seguinte, de modo que o corte entre os dois planos deve ser efetuado no exato momento em que o seu corpo está em rotação sobre si mesmo. O próprio David Bordwell (2013a: 373) descreve o *raccord* de movimento como “uma ferramenta de continuidade narrativa” em seu livro *Film as Art*. O que *Auto da Compadecida* realiza, assim, é um tipo de decupagem que lança mão do *raccord* de movimento também no padrão de continuidade intensificada.

Há uma curiosidade no fato de que a função original do *match on action* é esconder o corte, suavizando a passagem de um plano para o outro, já que, quando assistimos a um filme de ficção, “o nosso desejo de acompanhar o fluxo de ação é tão forte que ignoramos o corte” (Bordwell, 2013a: 373). Paradoxalmente, *Auto da Compadecida* intensifica o uso do *raccord* de movimento para suavizar os distúrbios indesejáveis que resultam do próprio número elevado de cortes da continuidade intensificada. Uma intensificação (maior número de cortes) leva a outra intensificação (mais *raccords* de movimento).

Nesse sentido, os *raccords* de movimento em *Auto da Compadecida* operam de modo similar a outras convenções que emergiram no cinema narrativo da virada do século a fim de sustentar a fluidez da experiência com o filme, na medida em que a decupagem se excitava e exigia novas estratégias de conexões entre os planos. Outro exemplo frequente dessas convenções é o ofuscamento da profundidade de campo em planos de rosto, que serve para evitar dispersões e concentrar a atenção nos atores. Sem dúvida, a perda da profundidade de campo é um dos maiores sintomas da mudança estilística que levou à superação da *mise en scène* clássica, diminuindo a importância dos objetos de cena ao mesmo tempo que restringe o campo do visível.

Na cena que destacamos nessa comunicação, o *raccord* de movimento ocorre 9 vezes. Na maioria das vezes, os atores viram as costas uns para os outros ou para a câmera, determinando os cortes como se estivessem respondendo *fisicamente* à fragmentação dos planos. O ato de virar-se toma o lugar do ato de levantar-se do esquema “levanta-e-fala”. No entanto, isso não significa que este esquema predominante da continuidade intensificada não ocorra na cena que analisamos. Em três momentos, os personagens aparecem levantando-se: duas vezes durante o desmaio do padre João (em evidente construção reiterativa com finalidade cômica), e uma vez enquanto Grilo e o bispo estão conversando.

Os desmaios de padre João são as aplicações mais características do esquema “levanta-e-fala”. Mesmo assim, o “caminha-e-fala” ocorre por muito mais tempo na cena que analisamos, o que sugere algo importante sobre o *match on action* utilizado no filme. O ato de virar-se acaba sendo uma espécie de compensação dos atores para o fato de que estão caminhando em um espaço que se restringe pela duração muito breve dos planos, e que por isso não os autoriza a investir em interações expressivas com o cenário. Analisando o filme como um todo, a sequência do julgamento final, que encaminha o desfecho da narrativa, é a única que diverge da regra geral que acabamos de comentar. É compreensível, portanto, que este seja também o segmento do filme mais diverso em termos estilísticos, considerando todos os demais segmentos. Inclusive, trata-se de uma parte da obra que lança mão de efeitos especiais de edição, reforçando ainda mais o seu aspecto televisivo.

A título de conclusão, podemos resumir nossa comunicação do seguinte modo: No final dos anos 1990, o estilo de Guel Arraes apresentou-o como um autor de “imagem híbrida, na qual é cada vez mais difícil estabelecer o que é próprio do cinema e o que é próprio do vídeo” (FIGUERÔA, 2008: 150). O *Auto da Compadecida* endossou essa identidade estilística do diretor, oferecendo uma resposta formal para o processo de desenvolvimento da continuidade intensificada no cinema narrativo do seu tempo.

A linguagem deste filme de Guel Arraes valoriza a performance oral dos atores em detrimento da performance gestual da *mise en scène* clássica. Ao mesmo tempo, por meio da intensificação do *match on action*, o filme estabelece uma forma de performar com o corpo coerente com o padrão de cortes e de duração dos planos da continuidade intensificada, e que pode ser lido como uma alternativa à *mise en scène* clássica. Essa alternativa pode – e deve – ser muito mais estudada e melhor compreendida no amplo conjunto de soluções que os cineastas dos anos 2000 produziram para a encenação cinematográfica. Esperamos que esse texto, dentro de seus limites, possa ter contribuído para isso.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, David (2006). *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press.
- BORDWELL, David (2013a). *A Arte do Cinema: uma introdução*. São Paulo: Editora da USP.
- BORDWELL, David (2013b). *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp.
- BORDWELL, David (2008). *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus.
- FIGUERÔA, Alexandre (2008). “Uma vida de mão dupla: cinema e televisão em Guel Arraes”. In *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*, eds. Alexandre Figuerôa e Yvana Fachine. Recife: CEPE Editora.
- GARDNIER, Ruy (2000). “Xuxakespeare ou Cinderela Bacana”, in *Contracampo*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/criticas/autodacompadecida.htm>>. Acedido em 1-V-2019.
- JABOR, Arnaldo (2000). “O Auto da Compadecida é o novo cinema brincante”, in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 set.
- JENKINS, Henry (2008). *Cultura da Convergência*. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph.

O JOGO DE MASAGÃO: A AUTORIA E O GESTO DE CRIAÇÃO

Laís Lara¹

Resumo: A partir dos questionamentos narrativos apontados pelo filme-colagem *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (1999), do cineasta brasileiro Marcelo Masagão, pretendemos trazer à tela o debate acerca de autoria, criação e apropriação sob o escopo de uma subjetividade contemporânea. Intencionamos, dessa maneira, relacionar a noção de criação e autoria no processo criativo, estético e político, utilizado pelo cineasta, onde explorou as possibilidades de leitura das visualidades narrativas da obra. Para pensarmos a ideia de autoria recorreremos à discussão suscitada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, onde nos estimula a pensar a autoria enquanto gesto, em diálogo com o conceito de função-autor do filósofo francês Michel Foucault. Para Agamben, o gesto do autor se torna explícito a partir do momento em que o autor coloca-se em jogo em sua criação, corporificando a obra “(...) ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo.” (AGAMBEN, 2017), assim, entre jogos, discutiremos o gesto do autor (cineasta) e o jogo da colagem e da narrativa em Masagão, articulando com o que conceituamos como o gesto de criação. Nesse sentido, pretendemos debater a borda porosa entre criação, autoria e apropriação, onde o gesto de criação se torna a chave para o debate potencializado pelo filme-colagem em tela. Para tanto, iremos nos reapropriar da função-autor (Foucault) e do autor como gesto (Agamben) para pensarmos esta mesma função no cinema, em sua produção de discursividade e ato estético-político, e, por outro

1. Universidade Federal Fluminense e INCT Proprietas.

lado, relacionando a noção de criação e o ato de criação, referenciadas no presente trabalho sob a ótica do artista Marcel Duchamp e, posteriormente, do filósofo Gilles Deleuze. Assim, pensaremos o gesto que escapa de um dispositivo social em uma linha de fuga, tencionando ao máximo essa linha, um gesto de criação que, não somente move-se do virtual para o real como em um colapso artístico, mas que é em si, substancialmente, transitório. Um gesto que transita entre os espaços tempos, podendo exercer-se nas ranhuras da apropriação como quem se apropria intencionando escapar desse dispositivo. Por fim, pretendemos pensar a obra supracitada juntamente com seu autor, como no escopo do cinema de autor, sob os desdobramentos da autoria: o gesto, a criação e o gesto de criação.

Palavras-chave: Marcelo Masagão; Autoria; Corpo; Criação; Memória.

Marcelo Masagão, cineasta brasileiro, estreou com longa no cinema em 1999, quando fez *Nós que aqui estamos por nós esperamos*. O cineasta é conhecido por seus filmes-colagens e por desafiar o público e os críticos do cinema a classificarem seus filmes dentro dos gêneros filmicos estabelecidos pelo mercado e pela história do cinema. O cineasta se identifica como pesquisador de imagens e além de ter trabalhos reconhecidos no cinema tem projetos enquanto artista curador nas artes plásticas, como por exemplo seu trabalho mais marcante na área, a exposição “Adote um Satélite” realizada no ano de 1989 como uma espécie de homenagem à tevê, bem como alguns programas de tevê comunitária. Dialogar com Masagão, para além de ser um cineasta com obras de grande relevância para o cinema nacional, torna-se interessante pois suas obras trazem desafios que nos fazem sair de um conforto visual e narrativo e nos coloca diante vários possíveis, nos deixando assim desestabilizados diante de seu filme. Enquanto vemos as obras de Masagão a sensação é a de faltar as palavras enquanto estamos na busca e tentativa de apreensão da obra. O diretor nos desestabiliza, nos causa estranhamento, nos propõe uma obra que se diz cinema, mas que na verdade não se estabiliza em um único lugar cinema. *Nós que aqui estamos por nós esperamos* nos deixa aos poros da borda de seus tempos cinematográficos e desestabiliza as noções classificatórias dos gêneros cinematográficos.

Masagão nos provoca enquanto autor de um filme sem produzir todas as imagens, deixando-nos sempre nos “entre” em suas obras.

Em seu filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, Masagão nos deixa inúmeras camadas de questionamentos acerca do processo artístico e do fazer cinematográfico. No presente trabalho, gostaríamos de chamar a atenção para uma dessas camadas: a da autoria. Para falar de autoria, neste caso, torna-se fundamental retomar as noções de criação e apropriação. Primeiro nos cabe perguntar se há autoria possível em uma obra onde 95% das imagens são de arquivo. Podemos falar, no caso de Masagão, em criação ou apropriação? Como podemos pensar em uma forma de autoria transitória, que escapa a dispositivos diversos, no caso de *Nós que aqui estamos por nós esperamos*? Na intenção de desdobrar estes questionamentos, pretendemos trazer em tela o que estamos chamando de Gesto de criação e como este pode ser uma possibilidade desta autoria transitória. O gesto de criação, contudo, é um gesto que se dá no corpo e a partir do corpo. Vamos, portanto, pensar que corpo é esse ao qual nos referimos e como este é potencializador do gesto que cria, para então entrar em relação com o gesto de Masagão.

O corpo

O corpo deve ser visto na presente comunicação como o lugar possível da criação, e dessa maneira, como lugar possível da obra em questão. O suporte conceitual utilizado para debater o conceito de corpo é dado pelo filósofo alemão Friederich Nietzsche. Para Nietzsche o corpo é ou deveria ser o fio condutor da filosofia. Segundo o autor o corpo é um campo de forças, um confronto contínuo entre forças e impulsos, entre as relações de potência, gerando assim acordos transitórios na organização deste. Assim, o corpo vive de acordo com seus tensionamentos, ora tensiona a razão, ora consciência, ora o instinto e etc. Isso não significa que exista uma organicidade de tensionamentos, pois enquanto campo de forças, os tensionamentos são vários e nada hierárquicos. Para mais, o corpo enquanto campo de forças é movido por sua Vontade de Potência. Logo, o corpo cria, em novas rela-

ções de força, a partir do momento que se coloca à serviço de sua vontade de potência. Não sendo substancial, materialmente ou espiritualmente referenciado, tão pouco organizado, mas a cada instante particular tensiona um órgão, uma força para criação. Essa potência criadora em momento de tensionamento, ações e reações, é que discutiremos como gesto de criação.

A criação

A criação enquanto uma forma de se colocar no mundo, uma forma de estar no mundo, portanto um ato, será referenciada a partir de dois autores, sendo eles o artista Marcel Duchamp e o filósofo Gilles Deleuze.

Duchamp escreveu em abril de 1957 para uma apresentação à Convenção da Federação Americana de Artes em Houston, no Texas, um breve, e extremamente relevante, texto sob o título “O Ato Criador”. Apesar de ser uma breve apresentação, o texto se mostra de extrema relevância para pensar as relações imbricadas sobre a criação artística.

O Ato Criador de Duchamp diz sobre a criação do artista a partir de sua vontade e de seu instinto/intuição, o ato criador acontece no momento em que o artista sai da intuição para chegar a realização da obra, algo que não pode ser apreendido em palavras pelo próprio artista. De um lado o artista encontra-se em um lugar de médium, que está entre o objeto obscuro que se encontra além do tempo e do espaço, além do plano estético, e o que será colocado no plano estético, o que será realizado, a obra de arte em si. Para encontrar esse ato e todos os seus imbricados subjetivos Duchamp nos fala sobre o que ele chama de Coeficiente Artístico. A criação é um coeficiente que envolve o artista, o criador, e o público, o espectador, sendo o público também criador de discursividade, e ainda, no fim, Duchamp acrescenta os críticos, o que ele chama de posteridade. A obra sai de seu estado bruto de obra de arte a partir do discurso do público e dos críticos, bem como o impulso de sua circulação. Assim, a criação tem seu ato primeiro no artista e quando a obra entra em relação com o público se fecha um ciclo da criação. Entretanto, ainda para Duchamp, o coeficiente artístico se refere ao que fica

inexpresso na obra. A obra fica entre o que se quis expressar e não foi expresso e o que se expressou sem desejar que fosse expresso.

Trinta anos a seguir Deleuze faz uma conferência sob o título “O que é um Ato de Criação” na “Mardis de la Fondation” (Fundação Europeia de Imagem e Som) em março de 1987. Nessa Conferência Deleuze coloca questões sobre o ato de criar, o ato de fazer cinema, de fazer filosofia e de fazer ciência. “O criador não cria por prazer, o criador apenas cria aquilo por absoluta necessidade” (DELEUZE, 1987). A criação, segundo o filósofo francês, assim como a ideia, não acontece de uma hora para outra, de maneira repentina e ordinária. Não é como um acontecimento corriqueiro em que o filósofo pensa em criar um conceito, é preciso mais, é preciso uma potência criadora nesse sentido. Essa potência criadora, o que impulsiona o ato de criar é a necessidade. Ninguém cria sem sentir uma profunda necessidade de criar. A criação é, dessa forma, como uma urgência pessoal do sujeito, de seu corpo. Todo cineasta, filósofo ou cientista cria a partir de uma necessidade.

O cineasta tem necessidade de criar algo, então cria bloco-duração ou bloco-movimento. O Ato de Criação para Deleuze também é uma passagem do virtual para o real, ou seja, é a ideia que se materializa na obra, sendo este um processo longo e solitário.

O gesto de criação

Agamben acerca do gesto, enquanto possibilitado e o lugar da autoria, em seu capítulo intitulado *O Autor como Gesto* de seu livro *Profanações*, 2007. Agamben começa seu capítulo retomando a discussão suscitada por Foucault quando da *função autor*, conferência proferida por ele sob o título “O que é um autor?” em fevereiro de 1969 “perante membros e os convidados da Sociedade Francesa de Filosofia”. (AGAMBEN, 2007: 55). Em um diálogo com Foucault, Agamben coloca, inicialmente seu debate acerca de autoria, sempre se referindo ao próprio Foucault e a noção do processo de subjetivação para identificação do indivíduo, do sujeito autor, afirmando dessa maneira o autor enquanto uma função a ser exercida e, mais à frente

em seu texto, colocando em questão o seu próprio ponto de vista em relação ao autor enquanto gesto.

Para Agamben o autor se exerce enquanto tal a partir de seu gesto e, por gesto entende que, o momento de criação do autor da obra se torna viável e visível a partir do momento em que o mesmo se coloca em jogo em sua obra, ou seja, o fato de o autor da obra se colocar em jogo e se deixar ser visto enquanto tal é a forma de “exercer” sua autoria e isso acontece a partir de seu gesto. Dessa maneira, o gesto será aquele no qual o autor se insere no mundo, se coloca no mundo, cria, a partir do gesto, uma forma de estar no mundo incorporado a sua obra.

Em uma forma de apropriação no que refere a presente comunicação, entendemos que o que impulsiona o gesto do autor como um breve momento de criação é a sua Vontade de Potência. O gesto onde o autor se coloca em jogo pode ser visto enquanto impulsionado por sua Vontade de Potência. A Vontade de Potência como atualização dos gestos, das intuições e da grande razão que é o corpo, sendo movimento e pulsão de todas as forças que nos regem. Dessa forma, o gesto quando exercido pelo corpo impulsionado por sua Vontade de Potência é o seu momento de criação, o que podemos chamar de *Gesto de Criação*. O autor se coloca no mundo e na sua obra a partir de seu gesto, como uma forma de corporificar a obra. Logo, o autor se coloca em relação na sua própria obra. O jogo de Masagão seria esse momento de seu gesto, onde ele se coloca em jogo ao entrar em relação com o espectador e ao dar corpo à obra. O Gesto de Masagão, assim como gesto criador de uma maneira geral, acontece nas brechas do corpo, em suas ranhuras. A brecha, portanto, é o lugar possível da criação, pois é aquele breve momento de ausência de um determinismo social. É o ponto de fuga, e o exercício potente do desejo do corpo, onde o artista o faz movido por sua potência.

Nós que aqui estamos por vós esperamos: O gesto de criação e as ranhuras da memória.

Um filme do cineasta Marcelo Masagão, lançado no ano de 1999. Com o título do filme retirado de um pórtico de cemitério da cidade de Paraibuna,

interior de São Paulo, o filme tem como uma de suas pretensões abordar as noções de morte, vida e memória no corte temporal do século XX. Considerado por muitos, inclusive pelo próprio autor como uma antologia audiovisual do século XX, ele faz a sobreposição das imagens com uma narrativa que se pretende dar conta da memória de um século inteiro. Em algumas entrevistas o diretor/autor afirma ser um filme-memória, mesmo que posteriormente muitos críticos tenham colocado no lugar de documentário fictício ou filme-colagem, onde permanece até hoje em “dicionários de crítica”, enciclopédias culturais entre outros arquivos críticos e historiográficos como um documentário. O filme contém uma narrativa através de legendas, não contendo portanto som das falas de personagens específicos, assim como conta com legenda criada pelo próprio diretor para seguir uma narrativa, conta com legendas que são citações baseadas em historiadores, filósofos e psicanalistas, destacando Sigmund Freud e Eric Hobsbawm. O então filme-memória conta com noventa e cinco por cento de suas imagens apropriadas, imagens de arquivo, sendo essas imagens de reportagens de tv, fotografias, imagens de arquivo pessoal e fragmentos de filmes, como o Cão Andaluz de Salvador Dali e Luis Buñuel, entre outros. Além das apropriações e colagens de fragmentos audiovisuais o diretor tem parte na captação de cinco por cento das imagens, que são as imagens do pórtico e do interior do cemitério supra referido.

O filme, portanto, começa com os seguintes enunciados:

“O Historiador é Rei, Freud é Rainha”

“Pequenas histórias grandes personagens. Pequenos personagens grandes histórias”

“Memória do breve século XX”

Estes são os enunciados primeiros do filme em tela de Masagão. O cineasta coloca nas primeiras cenas do filme estes enunciados. Muitos críticos colocam as falas escritas de Masagão, que não são muitas, como legendas. Não acreditamos que podem ser consideradas enquanto legendas, mas como enunciados que tem por pretensão deixar inculcido, não dado, a intenção do

filme, principalmente no que diz respeito às primeiras cenas. Além do mais, colocar as escritas como legendas configura um dado narrador e não acreditamos ser esse o caso do cineasta. No que concerne o presente trabalho, Masagão se coloca em jogo quando dos enunciados. Os enunciados não servem, de maneira alguma, para explicar ou dizer o que é o filme ou o vir a ser deste. Logo, os enunciados são também o filme, principalmente quando se trata do filme em questão, indicando ser o enunciado um gesto do autor. O filme começa com o gesto de Masagão ao se colocar no filme, ao habitar essa brecha possível, a brecha da memória, ou, a ranhura da memória. Masagão coloca-se em jogo com seu gesto a partir do momento em que ele se apropria do discurso, a partir da escrita, em seu enunciado e se coloca em seu filme quando da ranhura da memória. Desse modo, o gesto de criação de Masagão o coloca numa ideia de “entre”, entre lugares, entre-planos, e principalmente entre a memória, entre a criação e a veiculação de uma memória já descrita, já narrada.

O filme-memória nos coloca dentro de pequenos espaços vazios, ou espaços possíveis, o que chamamos brechas. Brechas estas que se encontram basicamente na relação entre morte e vida, entre criar memória e remontar memória, entre o indivíduo e a sociedade, o som e o silêncio. Tais brechas tem uma infinidade de possibilidades, assim como a obra. *Nós que aqui estamos por vós* esperamos não é apenas uma obra que remonta um século, mas uma obra que despedaça um século em imagens e nos tira do lugar comum da narrativa histórica, nos colocando diante do ínfimo, diante de um gigante século XX. O ínfimo são as brechas e o incômodo de olhar para ela e habitá-las. A partir dessa noção de brecha e dessas camadas possíveis da obra de Masagão, vamos tentar fazer um exercício de habitar e expor essas brechas.

Daremos início com a relação morte e vida que acompanha o filme todo o tempo, a começar pelo seu título. *Nós que aqui estamos por vós* esperamos além de ser um pórtico de cemitério, lugar dos mortos, é também como uma profecia, ou apenas uma certeza mesmo. Leva-nos a pensar a vida e o lugar para onde todos se encaminham, porém no contexto do século XX e do

filme, o que está em questão é a banalidade da morte, e, conseqüentemente, da vida. Guerras, novas tecnologias, a imagem... “Nunca se criou tanto como neste século, mas nunca se destruiu tanto também” afirma Masagão sobre a banalização da morte. Portanto, a intenção de fazer um “filme-mória” do século XX passa pela relação entre vida e morte, criação e destruição, relação essa pouco falada quando se pensa e/ou verbaliza sobre a magnitude e potência dos avanços tecnológicos e das políticas entre nações da época, ou sobre o avanço da psicanálise e os movimentos de vanguarda das artes, para falar dos nos pontos abordados pelo diretor. Masagão reflete sobre a morte nas imagens de cemitério, ou quando faz um inventário de pequenos personagens no decorrer do filme, como personagens que morreram em prol de “grandes avanços” da época, as guerras e as indústrias. A destruição de um fazer artístico para o nascimento de novos processos artísticos, como o surrealismo e as imagens de Dali e Buñuel trazidas em cena, ou a dança com Nijinski, Josephine Baker, ou a performance de Fred Astaire, na pintura com Picasso, Munch, entre outras cenas. O levante de movimentos sociais, como a luta das mulheres e as imagens de passeatas. São inventário de nascimento e morte, de indivíduos e de movimentos. Assim, vemos o filme exercendo morte e vida, enaltecendo a partir disso o limiar da memória e o que fica realmente escrito no tempo, a memória que morre e a memória que é criada, inventada, o que a nossa memória alcança e o que a memória apaga.

Memória, criar memória e remontar memória. A ranhura da memória é algo tão difícil de trazer em palavras que podemos dizer que Masagão o fez tão bem no filme, que no fim, nos deixou uma sensação que podemos chamar de “muiteza”. Muita existência em alguns minutos, muita existência em um século, muita criação e muita destruição significativa que nos toca, evidentemente, até hoje. Muiteza de afetos e memória. O filme nos deixa estafados no fim, e com uma emoção latente, emoção de não saber. A sensação que o filme proporciona nesse momento é de “tudo isso e quase nada”, pois ao mesmo tempo que nos traz uma memória nos confronta a habitar a lacuna que ele nos deixa entre a criação que fez da memória e

a memória de “fato”. No início do filme, em um de seus gestos o cineasta enuncia “Memória do breve século XX”, ou seja, o breve século devido a quantidade exorbitante de acontecimentos que couberam em um século, e a implosão do tempo-espaço, colocado lindamente por cenas apropriadas do cinema, como de Vertov ou Buñuel, por exemplo. Como quando entram as cenas com imagens de arquivo capturadas por Kodak, pelas primeiras instantâneas e a declaração das primeiras gerações que conviveram com a captura instantânea de imagens em seu cotidiano. Isso também nos remete a sensação de muiteza, a aceleração de acontecimentos em um “curto” espaço-tempo. Ainda neste sentido, a “memória do breve século” editada em imagens fragmentadas e exibidas no decorrer de uma hora e doze minutos, nos deixa profundamente exaustos e emocionados ao fim, e transborda essa sensação de aceleração de acontecimentos por espaço-tempo. E, enfim, enquanto memória, tomamos a liberdade e apropriamo-nos da frase do poeta brasileiro Wally Salomão “A memória é uma ilha de edição”, ainda sobre as escolhas das lembranças, escolhas ativas e passivas, e acreditamos que esse filme possa ser também um convite a construção dessa memória, ou a retomada em partes da mesma.

Indivíduo e sociedade. “Pequenas histórias grandes personagens. Pequenos personagens grandes histórias”. Esse enunciado pertence a primeira cena do filme, como já foi colocado. Masagão diz com isso, e não só diz como as relações entre as cenas no decorrer do filme nos mostram, que a história pode ser vista do ponto de vista do indivíduo como também do ponto de vista social. Em jogos de cena, o cineasta vai intercalando os personagens que fazem parte de uma mesma história e que podem contar essa mesma história, mesmo de um contexto social mais amplo, a partir da referência de cada indivíduo. As cenas sobrepõem-se em diferentes níveis da experiência social, e mostra-nos que a experiência individual também pode ser vista enquanto chave da experiência coletiva. Ora em blocos-duração aparecem cenas de um personagem famoso, seja artista, político ou jogador de futebol, por exemplo, ora cenas de um personagem anônimo para a história, mas que, de tudo, é um ponto fundamental. Isso é interessante, pois para a história da

psicanálise, a qual Masagão se afeiçoa, é um tempo de clara individuação do ser, isso se reflete no inventário de pequenos personagens que o mesmo faz. Chamamos aqui de inventário de pequenos personagens uma vez que o filme trata de ter uma narrativa com pequenos personagens intercalando-se, sem aproximação de possibilidade de criação de um personagem principal, deixando o filme sempre a cargo do jogo de cena entre personagens que raramente se repetem. Ainda além, inventário por se tratar da relação com a morte, os personagens que contam a história, que encarnam a memória vão morrendo no decorrer das cenas, quando não são cenas de personagens já mortos a contar as memórias a partir de seus túmulos, portanto inventário de pequenos personagens. Nesse sentido, julgamos interessante discorrer rapidamente sobre uma cena que nos contou isso.

A cena passa em uma fábrica da Ford em Detroit, algum dia de 1913, aos seis minutos e trinta e oito segundos do filme uma legenda “O tempo de produção de um carro foi reduzido de 14 horas para 1 hora e 33 minutos.”, em seguida o pequeno personagem, até então anônimo, nos é apresentado a partir de enunciados. Alex Anderson (1882-1919), com salário de 12 dólares por semana, trabalha 12 horas por dia de segunda a sábado, e aos domingos fazia piquenique. Esses enunciados vão acontecendo enquanto as cenas de do filme continuam em movimento, enquanto Alex continua a trabalhar na fábrica e tem sua breve biografia descrita no filme. Enquanto passa a cena do piquenique, o último enunciado diz que Alex Anderson nunca teve um Ford e morreu de gripe espanhola. A cena acaba e mais um pequeno-personagem, um indivíduo, para o inventário de Masagão nos é apresentado, em uma forma de “empatia histórica”. Um breve panorama de um indivíduo nos contextualiza perfeitamente em um tempo histórico, a despreocupação com a vida do outro, o trabalho pesado na indústria, a epidemia que assolou uma época, e tudo o mais que esse personagem pode nos dizer. O interessante, além do inventário de pequenos personagens, é não sabermos se de fato estamos diante de Alex Anderson, por exemplo. Seria a imagem de fato correspondente àquele personagem em questão? Na verdade, pouco importa, no fim o que interessa é a construção desse inventário

em sobreposição de cenas que nos aproxima da memória, da história e do que de fato Masagão queria nos dizer da banalização da morte.

Um século de família Jones, outra cena em sequência que nos remete ao inventário de pequenos personagens. Aos dez minutos e quatro segundos do filme, após Alex Anderson, Masagão nos apresenta a família Anderson em referência a um século inteiro, onde o bisavô vai a Primeira Guerra Mundial e depois o bisneto vai a Segunda Guerra Mundial. Trazemos essa cena para reforçar o inventário feito por Masagão e o desejo de dizer que nem só de grandes personagens a história foi feita. Milhares de pessoas lutaram nas guerras, além dos mandantes. Quantos morreram? Quantos sobreviveram? Quantos narram ainda a história? Quantos foram os que apoiaram ou repudiaram as ideologias e as nações em questão, mas que não tiveram voz? Quantas pessoas guardaram lugar à mesa? Quantas voltaram? Quantas não foram? Quantas noticiaram? Quantas criaram arte enquanto isso? Quantos assistiram às notícias? Quantos assistiram aos filmes? Enfim, uma infinidade de pequenos personagens que escreveram as memórias do século XX. Aos dez minutos e vinte e um segundos do filme: “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...” de Christian Boltanski. Essa forma de rever as memórias do século nos aproxima mais da história através do afeto.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- ALMEIDA, Gabriela Ramos (2016). “O ensaio fílmico como encontro entre sujeito e o mundo por meio do cinema”, in *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 1. junho.
- DELEUZE, Gilles (1976). *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio.
- DELEUZE, Gilles (1999). O que é um ato de criação?, in *Folha de São Paulo*, 27 de junho.

- DELEUZE, Gilles (2005). O que é um dispositivo, in *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- DUCHAMP, Marcel (2004). “O Ato Criador”, in BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva.
- DUCHAMP, Marcel (1994). “Sobre os readymades. Palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York por ocasião da exposição A arte da assemblagem”, in *Duchamp du Signe*. Paris: Flammarion, pp. 191-192.
- FERRAZ, M. C. F. (2014). “Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon”, in *Galaxia*, n. 27, pp. 61-71, junho.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Hermeneutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel (1969). “O que é um autor?”, in *Bulletin de la Societé Française de Philosophie*, ano 63, n. 3, julho-setembro, pp. 73-104.
- GIL, José (2002). “O corpo paradoxal”, in LINS, Daniel; GADELLA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio.org. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- MENDONÇA, Leandro; CRUZ, Jorge (org.) (2009). “Máquina-Performance”, in 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: 2009.
- PARENTE, André (2009). “Entre Cinema e arte contemporânea”, in *Galáxia*, n. 17, pp. 27-40, junho.
- NIETZSCHE, F. W. (2010). *Assim falava Zarathustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NIETZSCHE, F. W. (2001). *A Gaia da ciência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NIETZSCHE, F. W. (2004). *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NIETZSCHE, F. W. (2012). *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras.

JOÃO CÉSAR MONTEIRO OU O MODERNO PROMETEU: CONSIDERAÇÕES SOBRE O SAGRADO, O CINEMA E A FIGURA DO MONSTRO

Pedro Camacho Costa¹

Resumo: Para João César Monteiro, sagrado e cinema são sinónimos. E o cineasta expõe, nos seus filmes, uma permanente consubstanciação entre ambos. Este aspecto torna-se mais evidente a partir de *Recordações da Casa Amarela* (1989), momento em que o realizador-argumentista passa a protagonizar grande parte dos seus filmes, no papel de João de Deus. Esta personagem, vivendo num hospício, cria, como via de evasão do seu asilo, uma existência cinematográfica paralela, tornando-se realizador do próprio universo diegético em que está inserido. Deste modo, criador e criatura fundem-se. Monteiro deifica-se, chamando para si o papel de cineasta-demiurgo, um deus caído ou apoteótico, entre a criação e a contra-criação de si mesmo. É que, no cinema de Monteiro, o divino assume as conotações propostas por Caillois, como puro e impuro (1979), ou Bataille, como transgressão (1988). Para além disso, há, nos heterónimos monteirianos, uma dimensão monstruosa. Monteiro é simultaneamente Frankenstein e o monstro: o deus que exalta a criação, elevando o cinema à condição de obra sacra, e aquele que tudo reenvia ao caos. Com a presente comunicação, pretende-se demonstrar, em primeiro lugar, que Monteiro expõe, directamente nos seus filmes, uma relação de consubstanciação entre o sagrado e o cinema (ou o meta-cinema). Em segundo lugar, analisar-se-á o processo de auto-deificação

1. Doutorando em Artes (Artes Performativas e da Imagem em Movimento) na Universidade de Lisboa.

monteiriano. Por último, mediante uma comparação com o romance de Mary Shelly, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, desenvolver-se-á uma reflexão em torno do sagrado, do cinema e da monstrosidade, em Monteiro.

Palavras-Chave: João César Monteiro; Sagrado; Meta-cinema; Frankenstein; Monstrosidade.

Muito tem sido escrito, com rigor e pertinência, a propósito de João César Monteiro. Parece-me, porém, existir uma dimensão fundamental que não foi ainda objecto de consideração: a da permanente ligação entre os dois temas maiores do universo fílmico do realizador, o sagrado e o próprio cinema (ou o meta-cinema). Note-se que, segundo Monteiro, sagrado e cinema são sinónimos, já que, como refere: “sagrado é o cinema [...] é o desejo de criar um mundo” (SILVA, 2005: 359), ou “sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho” (RIBEIRO, 1997). O que proponho é que Monteiro expõe reiteradamente, nos seus filmes, uma verdadeira consubstanciação entre ambos. Este processo tornar-se-á mais evidente a partir de *Recordações da Casa Amarela* (1989), filme em que o realizador-argumentista passa também a assumir o papel de protagonista. João de Deus, personagem que Monteiro interpreta – não só aí, mas em vários filmes posteriores –, torna-se inseparável de si mesmo, impossibilitando a distinção entre personagem e realizador. Tal personagem – ou heterónimo (TORRES, 2005: 224) – é também um cineasta, um criador de mundos. Assim, unindo o seu nome próprio (João) ao do Criador do *Génesis* (Deus), Monteiro deifica-se, adoptando o papel de cineasta-demiurgo. Estabelece-se uma metáfora da *Imitatio Dei*.

Contudo, em Monteiro, o alto e o baixo estão contíguos. O sagrado não se faz presente apenas pela sublimação ou evocação de símbolos da criação, mas também pela mácula, num sentido equivalente ao proposto por Roger Caillois, compreendendo tanto o puro como o impuro, o salvífico e o ruinoso, o seráfico e o deletério (1979: 34). A criação demiúrgica dá, por vezes, lugar à destruição suprema: a uma contra-criação do fílmico e do divino.

O sagrado, para o realizador, é também transgressão absoluta, o que pode ser verificado na constante sacralização do corpo feminino, em perversos rituais eróticos, simultaneamente hieráticos e heréticos. Esta noção é proveniente de Bataille, filósofo que afirma que o acesso ao sagrado, domínio a que pertencem todas as formas de erotismo, se faz pela via da transgressão (1988). O universo de Monteiro é, portanto, escatológico, na dupla acepção da palavra, visceral e sagrado, e conduz tanto às origens, como à destruição apocalíptica. Tende-se, geralmente, a identificar esta dicotomia como parte de uma dimensão provocatória na qual se opera um jogo de oposições em que o sagrado é profanado e o profano sacralizado. Como se o realizador se limitasse a inverter os avessos de um mundo maniqueísta, dessacralizando o divino e propondo aquilo que é imundo e obsceno como objecto de adoração, acabando, em última instância, por negar o sagrado. Nos filmes de Monteiro, as imagens sagradas coabitam, de facto, com a imundície e a depravação. No entanto, não se trata de dessacralização, porque como refere Bataille “só no cristianismo é que a existência do mundo impuro se tornou numa profanação” (1988: 105). Ora, é, precisamente, esse mundo impuro que Monteiro exalta, transferindo-o, de novo, para a esfera do sagrado. Como diz, em entrevista: “[h]á coisas que são abomináveis, e isso eu mostro. [...] [H]á uma lógica nisto tudo: é passar da abominação ao sagrado” (SILVA, 2005: 358-359). Há, nos heterónimos monteirianos, um aspecto monstruoso muito evidente, o que associado ao processo de *Imitatio Dei* e a uma sistemática criação e contra-criação de si e do seu universo-cinema, remete, como explicarei, para o romance de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*.

O sagrado meta-cinema monteiriano

Se é do sagrado que vou falar, nada melhor do que ir às origens, ao primeiríssimo *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), uma curta-metragem sobre o cinema, a criação poética, o mar e a figura materna. A figura materna, diz Mircea Eliade, está associada a uma imagem primordial da Terra: todos os seres nascem da *Terra-Mater* (1999: 148). Já as águas, carregadas de sacralidade, são “o reservatório de todas as possibilidades de existência;

precedem toda a forma e suportam toda a criação” (Ibidem: 140). A água é dos elementos mais poderosos e recorrentes no cinema de Monteiro. E a origem do seu cinema – qual cosmos em formação – está, assim, associada à criação, telúrica e aquática, ao domínio do sagrado. Do primeiro plano deste filme, retemos a poeta sentada a escrever, criando, tendo como fundo o oceano, elemento matricial. Eliade afirma que a criação poética “implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem – e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial” (1989: 24), referindo ainda que “o poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia da Criação” (Ibidem). Sobre essas imagens – de Sophia a escrever –, Monteiro fala, em *off*, assinando a obra, dizendo o título do filme e algumas informações da ficha técnica. Este gesto consiste numa explícita referência a *Le Mépris* (Godard, 1963). Evoca-se, deste modo, o cinema dentro do cinema, um filme dentro de um filme. E ao meta-cinema associam-se a criação sagrada, na abertura (ou gênese) do filme, enquanto Monteiro (Verbo Divino) dá nome à criação.

Em *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970), o *opus 2* e a primeira obra de ficção, Eurídice e Orfeu são evocados como se fossem os protagonistas, Mónica e Lívio, o que atribui ao filme uma carga mítica. Aqui, há um primeiro desdobramento identitário de Monteiro. Lívio, o protagonista masculino, é interpretado pelo actor Luís Miguel Cintra, mas dobrado pelo realizador, tendo, portanto, o corpo do primeiro e a voz do segundo. *Sapatos* começa com um filme dentro do filme, com a exposição do material filmado que sobrou de uma primeira versão das rodagens. Antes do genérico, ouve-se a bobine a girar e o que vemos são essas imagens sem contexto aparente. Sobre elas, mais adiante, ouvimos a voz de Monteiro, em *off*: “nesse tempo, vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes e, regressados há pouco de Londres, [...] éramos bem a imagem do entusiasta”. Tais informações, para além de serem autobiográficas, no que o cinema se confunde com a vida, e de promoverem uma afirmação do gesto autoral, são informações sobre a prática do cinema. Será esta a voz que ouviremos pela boca do protagonista, o que permite que o identifiquemos como cineasta

e como duplo do realizador dentro da própria diegese. Durante o filme, a dado momento, vemos uma citação escrita num caderno: “o cinema é uma vigarice (Godard)”. Esta máxima do realizador francês reforça o sentido de artificialidade que Monteiro atribui à obra. Em *Sapatos*, desmistifica-se a ilusão, assume-se o artifício. Monteiro nega qualquer simulacro da realidade. E o último plano do filme reitera, precisamente, essa negação, quando o duplo monteiriano, Lívio ou o sagrado Orfeu, durante vários minutos, olha a objectiva de frente, encarando o espectador. Monteiro transgride, assim, os códigos de representação, colocando o protagonista-cineasta na posição de câmara-espectador e o espectador na posição de objecto olhado. Diz o realizador: “o sagrado é qualquer coisa que se toca [...], tentando não profanar [...] o real. [T]oda a forma de manipulação [me] repugna” (SILVA, 2005: 359). Deste modo, assumindo a dimensão artificial, o filme mostra-se enquanto filme (meta-cinematográfico), articulando-se com um ideal de sagrado monteiriano. Ali, é o mitológico Orfeu, o sagrado feito cinema, que nos olha.

Veredas (1977), *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1979), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Silvestre* (1981) são incursões pelo mundo fabuloso das lendas e dos contos populares das zonas rurais profundas. Como refere Monteiro: são filmes muito marcados pela nostalgia de uma *perdida idade do ouro*, pela perfeição dos começos, transportando-nos a um tempo mítico, em que se pretende reencontrar o contacto activo com os deuses (VASCONCELOS, 2005: 314). Em *O Amor das Três Romãs*, à medida que a narrativa se desenrola, o espectador vê os cenários de cartão em que a acção decorre serem pintados, vê cavalos de madeira que simulam cavalos reais, e vê, ainda, os actores apresentarem-se, no final, ao espectador. Neste filme, protagonizado por crianças, o onirismo é absoluto. Viaja-se pelo reino do faz-de-conta. Somos assim devolvidos ao verde paraíso dos amores infantis – identificável com um tempo original, de uma eterna festa no jardim do Éden (CAILLOIS, 1979: 104). A exposição do artifício – associável ao faz de conta e, por extensão, ao conto e ao mito – atribui a estes filmes uma dimensão meta-cinematográfica. E há meta-cinema também quando, num filme, se expõem relações interartísticas ou intermediais (VACCHE, 1996:

3-4). Em *Silvestre*, Monteiro cria um *tableau vivant*, reproduzindo o quadro *S. Jorge e o Dragão*, de Paolo Uccello, incluindo aí os protagonistas do filme. Primeiro, a imagem faz-se estática, através de um *freeze frame*, depois adquire movimento. Estabelece-se então um diálogo entre cinema, fotografia e pintura, uma meditação sobre o que está em jogo na relação entre o cinema e as outras artes. E estabelece-se, ao mesmo tempo, uma relação com o tema religioso do quadro de Uccello, portanto, uma relação dialógica entre meta-cinema e sagrado.

O cineasta enquanto Deus

García Manso sugere que os filmes, em que João de Deus é figura central, podem ser vistos como a materialização fílmica de uma existência paralela, fictícia e cinematográfica, narrada pelo protagonista, a partir e como via de evasão do asilo psiquiátrico em que se encontra encarcerado. Em *Recordações da Casa Amarela*, João de Deus é internado no hospital Miguel Bombarda. García Manso refere que as cenas passadas fora do hospício podem ser entendidas como delírios provenientes do transtorno psicológico do heterónimo do realizador (2010: 11-12). Vou mais longe. Creio mesmo que toda a obra monteiriana pode ser vista como um enorme filme-universo criado por um cineasta-demiurgo a partir do seu asilo-laboratório. Nos filmes de João de Deus, o hospício funcionará até como aparelho de projecção, como metáfora da bobine. Na cena final de *Recordações*, João escapa da casa de alienados, para, envolto em fumo, emergir dos esgotos da cidade de Lisboa, metamorfoseado em *Nosferatu* (Murnau, 1922). A figura do vampiro consiste, não só numa referência cinematográfica, mas em metáfora do próprio cinema: o vampiro e a película estão sujeitos à incineração, caso entrem em contacto com a luz solar, e ambos detêm um certo poder de hipnose sobre aquele que os observa; o vampiro transforma as vítimas em vampiros, o cinema imortaliza os actores (DANTAS, 2012: 85-86). Para além disso, a obra de Monteiro vive de citações e referências, alimenta-se, como o vampiro, de sangue alheio. Deste modo, quando João se transforma em vampiro, personifica o cinema, no que se verifica um efeito meta-cinematográfico profundo. Este aspecto permite que identifiquemos os espaços exteriores ao

hospício como materializações fílmicas criadas pelo protagonista, a partir do seu cárcere. Aliás, antes de João ser internado no asilo, transforma-se em Stroheim. E Monteiro refere: “é muito provável que [João de Deus] sonhe ser um pouco como Stroheim, mesmo que esse sonho tome uma forma cinematográfica completamente irrisória” (GILI, 2005: 412). Monteiro fala expressamente num sonho que adquire uma forma cinematográfica. João de Deus cria cinematograficamente.

Aqui, o manicómio-panóptico deixa de ser um espaço fechado em relação ao mundo, para ser o espaço a partir do qual o mundo é criado. João de Deus assume o papel do Criador. Em *Recordações*, João encontra o seu duplo Lívio – o protagonista de *Sapatos* – no hospício e reconhece-o, fazendo algumas referências à narrativa do filme de 1970. Lívio diz ser capaz de lhe proporcionar a liberdade e, num gesto crístico, como se do filho de Deus se tratasse, coloca a mão na testa do protagonista e diz: “vai e dá-lhes trabalho”, abrindo-se, depois, miraculosamente a porta do hospício para que João saia em liberdade. João e Lívio são o mesmo. O primeiro, uma voz ou consciência capaz de se materializar filmicamente e de deambular pela cidade; o segundo, um corpo preso numa instituição psiquiátrica que concede a liberdade ao primeiro. Antes de sair do hospício, e de se transformar em vampiro, João dá uma volta completa ao pátio do panóptico e a câmara acompanha-o, numa panorâmica de 360°. O movimento giratório, da câmara e da personagem, reproduz o movimento da bobine, metaforiza o cinema. E a imagem do círculo é um autêntico *leitmotiv* monteiriano. No genérico inicial de *A Comédia de Deus* (1995), ao som de música sacra de Monteverdi, a imagem que vemos é a da Via Láctea a girar, o que metaforicamente remete para a bobine que também começa o movimento giratório, estabelecendo-se, então, uma analogia entre criação cinematográfica e criação sagrada, entre o começo do filme e o cosmos. A imagem da galáxia a girar repete-se no genérico inicial de *As Bodas de Deus* (1999) e na cena final de *Silvestre*.

Na *Comédia*, João é o gerente de uma geladaria que dá pelo nome de Paraíso do Gelado. Embora seja apenas o encarregado pelo espaço, trata-o como se fosse o seu reino celeste, com a devoção própria do sagrado. Os gelados que

fabrica são parábola da criação cinematográfica. A dado momento, Judite, a dona da geladaria, organiza uma cerimônia, pretendendo fazer sociedade com um mestre geladeiro francês, chamado Antoine Doinel. Este nome consiste numa explícita referência à personagem interpretada por Jean-Pierre Léaud, em vários filmes de Truffaut. João, vivendo uma existência cinematográfica, é visitado por personagens do mundo do cinema (ou, neste caso, do gelado). Outro elemento que caracteriza o cinema de Monteiro é o corpo feminino. E, na *Comédia*, os quiméricos segredos para alcançar os gelados perfeitos, passam pela deificação do corpo de jovens raparigas, tornadas altar, em sacros rituais de adoração obsessiva, milimetricamente preparados. Num desses rituais – que nos remete para o sagrado erotismo batailliano –, vemos o protagonista convidar Joanelinha a tomar banho numa banheira cheia de leite, dizendo-lhe: “vai minha filha enquanto eu te procuro na Via Láctea. [...] [Deste leite] se poderá fazer um gelado com o teu maravilhoso perfume”. Monteiro cria, assim, uma extensão metafórica entre vários elementos, transpondo sentidos à partida distantes de uns objectos para outros: Via Láctea, cosmos, cinema, leite, gelados, corpo feminino. Erotismo, cinema e criação demiúrgica formam uma mesma matéria. A câmara – a que Bresson associa “a força ejaculadora do olho” (2000: 23), objecto fálico em busca do desejo, que podemos associar ao olho de Monteiro e ao de *Histoire de l’oeil* de Bataille, evocado nesta e nas cenas posteriores da *Comédia* – concatena o sentido entre todos esses elementos. E do olhar nos fala o soneto de Camões, duas vezes citado no filme: “um mover de olhos, brando e piadoso...”.

O último plano de *Vai e Vem* (2003), último filme de Monteiro (estreado postumamente), dá-nos a ver, precisamente, o olho do realizador em frente à câmara, encarando o espectador. Inicialmente, ainda o vemos abrir e fechar. Depois, a imagem fica fixa, num paralítico, e o olho totalmente aberto, fixando-nos, por vários minutos. Este último plano de Monteiro sintetiza o seu cinema: um olho em frente a um olho, uma câmara em frente a uma câmara, o cinema dentro do cinema. Nas *Bodas de Deus*, uma das personagens diz: “só o olho de Deus pode ver tudo”. É possivelmente esse olho que

nos olha e que nós olhamos no final de *Vai e Vem*: o olho que representa o sagrado meta-cinema de Monteiro. Para José Mário Silva: “[Este olho é] uma espécie de negativo da galáxia com que abre a *Comédia de Deus*” (2003). O olho do cineasta condena-nos assim a olhá-lo de volta, a ver e a rever, outra vez, o seu universo. Regressamos às origens. A última cena de *Vai e Vem* passa-se no Jardim do Príncipe Real. Era também aí que Lívio e Mário, em *Sapatos* – primeira obra ficcional de Monteiro, que começava com um filme dentro do filme, ao som da bobine a girar –, conversavam sobre os amores impossíveis do protagonista. E esse filme terminava precisamente com um longuíssimo plano fixo, em que Lívio encarava o espectador de frente. Em *Vai e Vem*, Monteiro olha para nós, mas olha também para Lívio, duplo de João de Deus e, tal como ele, cineasta. Lívio e Monteiro olham ainda para tantos outros duplos ou personagens desta obra cósmica. O olho do capítulo final devolve-nos às origens, como um círculo perfeito, como uma bobine que nunca cessa o seu movimento. E o movimento circular devolve-nos à panorâmica de 360°, no hospício de *Recordações*, que é duas vezes reproduzido nas *Bodas*, filme que começa, tal como a *Comédia*, com a imagem da Via Láctea a girar.

Cinema, sagrado e monstruosidade

Fragmentos de um Filme-Esmola (1972), filme cujo título original era *A Sagrada Família*, termina ao som de um réquiem maçónico de Mozart, com uma cidade devastada pelas chamas (tal como no livro do *Apocalipse*), e o protagonista, também cineasta e também chamado João (portanto, outro duplo do realizador), é assassinado pela mulher amada, personagem que interpreta, num filme dentro do filme, o papel de Maria mãe de Cristo e de Cassandra, de *Agamémnon*, de *Ésquilo* (ambas personagens sagradas, uma bíblica, outra mitológica). *Fragmentos* é formalmente constituído por sequências de estilhaços fílmicos desconexos (fragmentos), o que impossibilita qualquer seguimento narrativo lógico. Eis um caso que exemplifica bem o que entendendo por contra-criação. Vê-se o apocalipse, o aniquilamento do cineasta no interior do filme, e ainda uma quase negação do próprio objecto fílmico em si. No entanto, esta dimensão obscura não transfere a obra de Monteiro

para a esfera do profano. Etimologicamente a palavra “sagrado” designa “[a] quele ou aquilo que não pode ser tocado sem ser maculado ou sem macular” (ERNOUT-MEILLET *apud* CAILLOIS, 1979: 35). O sagrado pode, então, ser simultaneamente seráfico e deletério. Monteiro é um cineasta-demiurgo que, paradoxalmente, cria e contra-cria o seu universo-cinema.

Existe, como se sabe, uma longuíssima tradição de figuras demiúrgicas. O mito judaico medieval do Golem ou os homúnculos de Paracelso, por exemplo, consistem em alegorias da criação, nas quais o homem ocupa o lugar do Divino Criador. Os alquimistas empenharam-se na descoberta das possibilidades de criação de vidas artificiais e foi, através deles, que a personagem literária, Víctor Frankenstein, iniciou os estudos que viriam a resultar na criação do monstro. Victor converte-se no paradigma do demiurgo moderno: “assume o papel de Deus” (QUINTEIRO, 2000: 29). *Frankenstein* é uma referência ao mito de Prometeu, figura que, roubando o fogo aos deuses e entregando-o aos homens, os tirou da ignorância e dotou de razão. O fogo prometeico confere aos homens uma nova existência, o que faz de Prometeu o segundo criador da humanidade. Em *The Gothic Sublime*, Vijay Mishra propõe que o monstro e Frankenstein são ambos o moderno Prometeu, que criador e criatura partilham o mesmo mito de origem e que, por extensão, se tornam duplos um do outro (1994: 213). Victor será o deus que cria a partir do caos; o monstro aquele que tudo destrói, a criação que prenuncia o apocalipse. Mishra refere que Victor, ao substituir Deus, subverte a sacralidade da fonte original de vida. Não só se faz passar pela Divindade, como cria a mais abominável das criaturas, um monstro de insuportável feiura que a si mesmo se caracteriza como anjo caído e que procura assassinar o seu criador (Ibidem: 190). Como refere o autor: o monstro é, neste sentido, objecto e sujeito de subversão do sagrado e de “*decreation*” (Ibidem: 223).

Semelhantemente, Monteiro e João de Deus são e não são o mesmo. Monteiro é simultaneamente Frankenstein e o monstro: o deus que exalta a criação e que eleva o cinema à condição de obra sacra, mas também o contra-criador, aquele que tudo reenvia ao caos. Não por acaso, em *Le Bassin de J.W.* (1997) – filme em que o realizador se estilhaça em inúmeras

personalidades – Monteiro conclui a história do seu heterónimo precisamente com a imagem terminal de *Frankenstein*: o Polo Norte como local de morte, onde realizador e personagem se destroem um ao outro². No início de *Vai e Vem*, podemos encontrar, também, uma referência a Prometeu, quando Vuvu – nome do último heterónimo monteiriano – dá as suas próprias vísceras aos pombos, remetendo-nos para a imagem dos abutres que, no Hades, devoram o fígado do nume grego. Para além disso, tal como o corpo do monstro de *Frankenstein*, também o corpo pelicular de João de Deus (ou demais heterónimos) é um corpo feito de retalhos de outros corpos (fílmicos). Monteiro apropria-se de vários cineastas-demiurgos: Murnau, Truffaut, Stroheim, Chaplin, Keaton, entre outros. Para dar um exemplo: Chaplin – simultaneamente criador e criatura – trabalha também a dimensão do divino. Segundo Edgar Morin:

[A] evolução de Charlot demonstra-nos quase exemplarmente que o bode expiatório purificador da *slapstick comedy* tem dentro de si os germes dum herói que se sacrifica, digamos mesmo dum deus que morre e salva. [...] Ousemos empregar a palavra deus: [...] Charlot-Calvero, que faz com que os cegos vejam e os paralíticos andem, tendia já obscuramente para Jesus (1980: 138-139).

João de Deus, corpo pelicular feito de retalhos, também toma de empréstimo a figura de Cristo. Na *Comédia*, muito antes de Joaninha ir a casa do protagonista, a câmara mostra-nos o talho de Evaristo (o pai dela). Aí, ao som de *Agnus Dei*, da *Missa de Santa Cecília* de Haydn, vemos um cordeiro morto. De repente, um facalhão degola o animal e, com ele, deixamos de ouvir a música. Vemos depois o protagonista aproximar-se e Evaristo mostrar-lhe um enorme alguidar cheio de sangue – imagem que rima com banheira de leite onde nadará Joaninha. Perante a brutalidade, João diz-lhe: “assim se tiram os pecados do mundo”, numa clara referência a Cristo. Depois da noite com Joaninha, o talhante surge diante de João pronto a provocar outro “banho de sangue”. Aí, o cordeiro sacrificial é o protagonista que banhou, em leite,

2. Segundo Monteiro, *Le Bassin* é o último episódio das aventuras de João de Deus (BURDEAU, 2005: 436)

a filha do sangrento carnicheiro. Momentos depois, estamos já no hospital, e, numa maca, encontramos João que aparenta estar no fim da vida. Mas se em *Recordações* ele emergira das profundezas infernais como vampiro, aqui, também de forma miraculosa (ou cinematográfica), escapa da morte para se dirigir directamente ao Paraíso (do Gelado). Ao vê-lo, Judite expulsa-o, evocando todas as perversidades praticadas. Contudo, João diz: “não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar”. Por fim, voltamos a sua casa. Mas antes do ecrã ficar negro para o genérico final, ouve-se *As 7 Últimas Palavras de Cristo na Cruz*, de Haydn. Vítima das proibições que ou sou transgredir, João abandona a cena. Mas a música termina e o realizador condena-nos a ficar, a olhar para o plano, sem ele, e em silêncio.

Segundo René Girard, Cristo é o bode expiatório da humanidade, aquele que se opõe à violência, sacrificando-se violentamente pelos pecados dos homens e assim revelando-lhes as suas culpas (2009: 9). Como refere o autor: “[Cristo] aceita tornar-se [bode expiatório] e mostrar-nos o que todos nós fazemos” (Ibidem: 10). João é também um cordeiro sacrificial da sociedade. E parece-me que Monteiro se coloca a si mesmo como bode expiatório, para melhor revelar que a sociedade que o condena está doente. Refere Girard que a vítima propiciatória é expulsa da comunidade, para que consigo leve a violência e expie, sozinha, as faltas da comunidade inteira (1983: 277). João é banido pelos seus infames comportamentos. Mas haverá no jogo de Monteiro uma revelação da hipocrisia dos valores dominantes. Se o talhante é o verdugo, quem o expulsa de facto – representando toda a sociedade – é Judite, uma traficante de droga e proxeneta, não menos perversa do que João. Deste modo, Monteiro mostra-nos uma sociedade criminosa que dissimula os seus crimes, mas que incrimina intransigentemente. Pelo contrário, o realizador assume os apetites do seu protagonista sem qualquer pudor. João será um Cristo invertido, divino monstruoso: um assumido culpado – ou não culpado, porque afinal é esse o propósito, desconstruir a noção de pecado – que se deixa culpabilizar, revelando que todos são afinal tão monstruosos quanto ele.

O monstro é aquilo que salta à vista pela perturbação da normalidade, que prende o olhar pela diferença: “[u]m monstro é sempre um excesso de presença” (GIL, 1994: 78-79). Para Girard, a violência e o sagrado são indissociáveis; a loucura e a monstrosidade pertencem, desde sempre, à esfera do divino (1983). João de Deus cria uma existência paralela e cinematográfica a partir do cárcere. O panóptico é, ao mesmo tempo, um espaço que condena o monstro à solidão, à invisibilidade – afastando-o da visão dos outros – e um espaço em que o indivíduo encarcerado é permanentemente controlado, mas visto sem conseguir ver quem o observa. É essa ideia que Monteiro subverte, adquirindo a liberdade pela sacralidade do cinema, criando novos mundos. A inclusão do panóptico do hospital Miguel Bombarda como cenário, em *Recordações*, é referência a um filme que o usou como espaço central: *Jaime* (Reis, 1974). Reis explica que uma das preocupações, na realização do filme de 1974, consistiu em suprimir a fronteira entre a normalidade e a “anormalidade” (MONTEIRO, 2005: 179). Para além disso, em *Jaime*, também Deus habita o manicómio, também a loucura – que a sociedade encarcera por assemelhá-la à monstrosidade – é sacralizada (Ibidem: 180). Portanto, se há no gesto de Monteiro uma atitude blasfematória – fazendo do manicómio o reino celeste –, há, por outro lado, como em Reis, a sublimação. É neste jogo de articulação de todos os contrários que a obra de Monteiro se molda: a cegueira absoluta pelo ecrã negro de *Branca de Neve* (2000), em contraponto com o olho que tudo vê, no final de *Vai e Vem*. Esta é também uma crítica ao espectador, aos olhos que vêem os filmes. Há uma ânsia de regressar a uma idade de ouro do cinema, a um mundo mítico que desapareceu, um desespero face à incompreensão, do público em geral, pelo que é a arte cinematográfica. O cinema monteiriano apresenta-se, então, como monstruoso, incomodando, transgredindo. Ou como refere o realizador: “Filmar implica a consciência de uma transgressão [...] é uma violência do olhar, [...] que tem por objectivo a restituição de uma imagem do sagrado, no sentido que Roger Caillois dá à palavra” (MONTEIRO, 1974: 42).

Mishra refere que *Frankenstein* segue a tradição de narrativas em que a vontade do homem em substituir os deuses acaba por conduzir à destruição

apocalíptica (1994: 207). Em Monteiro também. Mas ainda que a sombra da morte atravesse os seus filmes, imbuindo-os da desordem da contra-criação, por outro lado, mesmo depois da descida aos abismos, a luz volta à tela. Prometeu é também o portador do fogo que ilumina. O último plano da obra monteiriana, o olho-câmara do realizador frente à objectiva – imagem que remete para as panorâmicas circulares que são metáfora da galáxia girante e do movimento da bobine – devolve-nos às origens, a um eterno retorno. É o olho do divino-monstro frente à câmara e frente ao espectador de cinema, alcançando a imortalidade possível. Incomodando, incomodando sempre.

Talvez o sagrado, em Monteiro, aponte para aquilo a que se tem chamado “pós-secularismo”. Nas palavras de John Caputo, pós-secularismo não é um movimento ateu, nem um retorno à religiosidade pré-secular, está para lá dessas categorias. Continua o secular, mas suspeita das reducionistas delimitações conceptuais do modernismo (ateísmo, teísmo, agnosticismo). Aceita o impossível, a indefinição (2001). O cinema pós-secular diz respeito a filmes que desafiam as dicotomias espirituais do modernismo. Expõe uma visão auto-reflexiva e autocrítica, entendendo o mundo como um espaço permanentemente aberto ao questionamento. Incomoda tanto crentes como ateus, por pôr, provocadoramente, em causa as categorias com que uns e outros se definem (CARUANA & CAUCHI, 2018).

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.
- BRESSON, Robert (2000). *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Trad. Pedro Mexia. Porto: Porto Editora.
- BURDEAU, Emmanuel (2005). “Não ceder um pintelho (entrevista com João César Monteiro)”, in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 436-446.
- CAILLOIS, Roger (1979). *O Homem e o Sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70.

- CAILLOIS, Roger (1986). *O Mito e o Homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70.
- CAPUTO, John (2001). *On Religion: Thinking in Action*. New York: Routledge.
- CARUANA, John & CAUCHI, Mark (2018). “What Is Postsecular Cinema?: An Introduction”, in *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*. New York: SUNY Press. Pp. 1-28.
- DANTAS, Maxwel de Azevedo (2012). *Transfusão Textual em ‘A Sombra do Vampiro’ (2000): Adaptação, Metacinema e Paródia*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Centro Universitário Campos de Andrade.
- ELIADE, Mircea (1989). *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (1999). *O Sagrado e o Profano: Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- GARCÍA MANSO, Angélica (2010). *João César Monteiro: El Cine Frente al Espejo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- GIL, José (1994). *Monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Quetzal Editores.
- GILI, Jean A. (2005). “Um cineasta na cidade (entrevista com João César Monteiro)”, in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 410-416.
- GIRARD, René (1983). *La Violencia y lo Sagrado*. Trad. Joaquin Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.
- GIRARD, René (2009). *O Bode Expiatório e Deus*. Trad. Márcio Meruje. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- MISHRA, Vijay (1994). *The Gothic Sublime*. New York: State University of New York Press.
- MONTEIRO, João César (1974). *Morituri te Salutant*. Lisboa: & etc.
- MONTEIRO, João César (2005). “Jaime, o inesperado no cinema português [entrevista com António Reis]”, in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 171-189.
- MORIN, Edgar (1980). *As Estrelas de Cinema*. Trad. Salvato Teles de Menezes e António Durão. Lisboa: Livros Horizonte.

- QUINTEIRO, Sílvia (2000). “Monstros: criação ou ‘mo(n)stração?’”, in FIRMINO, Cristina *et al.* (eds.). *Dos Algarves – Revista da ESGHT/UA*, n.º 6. Faro: Universidade do Algarve. Pp. 27-32.
- RIBEIRO, Anabela Mota (1997). “Entrevista a João César Monteiro”, in *Dna, Diário de Notícias*, 26 de Julho.
- SILVA, José Mário (2003). “O último olhar”, in *DNA, Diário de Notícias*, 21 de Junho.
- SILVA, Rodrigues da (2005). “O sagrado e o profano: *O Último Mergulho* (entrevista com João César Monteiro)”, in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 352-367.
- TORRES, Mário Jorge (2005). “O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro”, in *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico*, Volume I – Estética e Tecnologias da Imagem. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Pp. 221-226.
- VACCHE, Angela Dalle (1996). *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin, TX: University of Texas Press.
- VASCONCELOS, António Pedro (2005). “João César Monteiro sobre *Veredas* (entrevista com João César Monteiro)”, in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 310-318.

Referências filmográficas

- A Comédia de Deus* (1995). Dir. João César Monteiro. Produção GER; co-produção Pierre Grise Productions, Mikado Films, Zentropa Production, La Sept. Portugal. 165 mins.
- A Mãe* (1979). Dir. João César Monteiro. Produção RTP – Radiotelevisão Portuguesa. Portugal. 27 mins.
- As Bodas de Deus* (1999). Dir. João César Monteiro. Produção Madragoa Filmes; co-produção RTP – Radiotelevisão Portuguesa, Gemini Films. Portugal. 150 mins.

- Branca de Neve* (2000). Dir. João César Monteiro. Co-produção Madragoa Filmes, RTP – Radiotelevisão Portuguesa, Gemini Films. Portugal.
- Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972). Dir. João César Monteiro. Produção CPC – Centro Português de Cinema. Portugal. 75 mins.
- Jaime* (1974). Dir. António Reis. Produção CPC – Centro Português de Cinema. Portugal. 35 mins.
- Le Bassin de J. W.* (1997). Dir. João César Monteiro. Produção Fábrica de Imagens. Portugal. 128 mins.
- Le Mépris* (1963). Dir. Jean-Luc Godard. Co-produção Rome Paris Films, Les Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion. França, Itália. 103 mins.
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922). Dir. F. W. Murnau. Produção Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH *et al.*. Alemanha. 94 mins.
- O Amor das Três Romãs* (1979). Dir. João César Monteiro. Produção RTP – Radiotelevisão Portuguesa. Portugal. 25 mins.
- Os Dois Soldados* (1979). Dir. João César Monteiro. Produção RTP – Radiotelevisão Portuguesa. Portugal. 25 mins.
- Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970). Dir. João César Monteiro. Portugal. 33 mins.
- Recordações da Casa Amarela* (1989). Dir. João César Monteiro. Produção GER. Portugal. 120 mins.
- Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969). Dir. João César Monteiro. Produção Cultura Filmes. Portugal. 17 mins.
- Silvestre* (1981). Dir. João César Monteiro. Produção VO Filmes. Portugal. 118 mins.
- Vai e Vem* (2003). Dir. João César Monteiro. Co-produção Madragoa Filmes, Gemini Films, RTP – Radiotelevisão Portuguesa, Arte France-Cinema. Portugal. 175 mins.
- Veredas* (1977). Dir. João César Monteiro. Produção IPC – Instituto Português de Cinema. Portugal. 123 mins.

A presente publicação reúne treze das vinte comunicações apresentadas durante as XII Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 7 e 9 de maio de 2019 na UBI, numa organização conjunta do Departamento de Comunicação e Artes e do Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Esta edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar. A imagem escolhida para a capa desta publicação pertence ao filme *Prazer, Camaradas!* (2019), de José Filipe Costa, a quem agradecemos a generosa cedência e autorização.