IV SEMINÁRIO

ciência cine guarnicê

2024

NA TRAMA DO TEMPO

JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA
MARCOS FÁBIO BELO MATOS
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA
SAULO SIMÕES DA SILVA
LUIZ HENRIQUE GEHLEN
(ORGS)

EDUFMA

IV SEMINÁRIO

ciência cine guarnicê

2024

Universidade Federal do Maranhão

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

EDUFMA Editora da UFMA

Coordenadora Dra. Suênia Oliveira Mendes

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

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

IV SEMINÁRIO

ciência cine guarnicê

2024

NA TRAMA DO TEMPO

JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA
MARCOS FÁBIO BELO MATOS
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA
SAULO SIMÕES DA SILVA
LUIZ HENRIQUE GEHLEN
(ORGS)

São Luís
EDUFMA
2025

© 2025 EDUFMA - Todos os direitos reservados

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Seminário Ciência Cine Guranicê (4.: 2024: São Luís, MA)

IV Seminário Ciência Cine Guarnicê: [recurso eletrônico] na trama do tempo / Organizadores: Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade... [et. al.]. — São Luís: EDUFMA, 2025.

189 p.: il.

ISBN 978-65-5363-482-4

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

791(812.1)

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/UFMA
Bibliotecária: Marla de Sousa Rosa Bertolla – CRB 13/684

CRIADO NO BRASIL [2025]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microfilmagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

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

Prefácio

É com muita satisfação que estamos publicando o quarto volume do e-book que reúne os artigos apresentados no IV Seminário Ciência Cine Guarnicê, em 2024. Fruto de um esforço coletivo entre a Pró-reitoria de Extensão e Cultura e a Diretoria de Assuntos Culturais (DAC), que promove anualmente o Festival Guarnicê de Cinema, juntamente com o GECATI (Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teoria da Imagem) do curso de Jornalismo do campus de Imperatriz, da Universidade Federal do Maranhão, este livro vem a calhar de maneira muito positiva para os pesquisadores sobre Cinema, Audiovisual, Fotografia e áreas correlatas, pois é uma rica oportunidade para alunos, docentes, pesquisadores e ensaístas para que divulguem os resultados de seus projetos de pesquisa ou de iniciação científica, partes de dissertações ou teses, de modo a fomentar a discussão teórica sobre o cinema e os seus cruzamentos com outros meios.

Assim, o Seminário Ciência Cine Guarnicê se estabelece como referência no debate sobre o audiovisual brasileiro, mas não somente ele, trazendo importantes contribuições para o campo e, sem dúvida alguma, articulado com o Festival Guarnicê de Cinema, é um espaço fundamental aos que pensam o audiovisual, pela ótica da educação ou da sociologia, da semiótica ou da narrativa cinematográfica, dentre outras ferramentas teóricas, fixando-se como o principal, senão o único, no Maranhão, evento que abre as portas para uma área pouco discutida em âmbito regional.

Ano a ano, o Seminário vem aumentando consideravelmente a quantidade de autores e artigos e, desde a sua criação, em 2021, completamos 5 anos de muito esforço, na tentativa de dar espaço e visibilidade para a discussão acadêmica sobre o audiovisual, em suas mais variadas vertentes.

Ao longo das páginas a seguir, nossos leitores e leitoras poderão acompanhar a versão da palestra de abertura do Seminário de 2024, apresentada pela pesquisadora Andréia Lima, que trata o tema do mercado cinematográfico maranhense e suas transformações no século XXI, de título "O mercado cinematográfico do Maranhão contemporâneo", a partir dos filmes longas-metragens ficcionais. Em seguida, os 10 artigos, que são ampliações dos resumos expandidos apresentados em nossos Grupos de Trabalhos, distribuídos pelas três linhas

de pesquisas que estruturam nosso Seminário: Linguagem audiovisual: história, técnica e arte; Crítica Cinematográfica; e Memória, Patrimônio e Educação.

O primeiro trata da mudança de paradigmas na representação das bruxas em algumas produções cinematográficas, por meio das relações entre o estereótipo da bruxaria, da cultura pop, movimento feminista e maneiras comportamentais, conceituando-se identidade e estereótipo sob o título "Cultura pop e estereótipo das bruxas: ficcionalização e figurino", de Jarina Milena Silva Gomes e Patrícia Azambuja. O segundo artigo, intitulado "Mercado cinematográfico e invisibilidade Queer: diálogo com Karim Aïnouz", de Alfredo Taunay Colins, é uma entrevista na qual o autor investiga a relação do cineasta com os estudos Queer, na tentativa de buscar entender as referências usadas pelo cineasta, bem como as influências teóricas que sustentam suas obras. Já o terceiro artigo, de Sérgio de Oliveira Silva e Milene de Cássia Silveira Gusmão, "Memória, documentário e trajetória musical em Samba Riachão (2001)", de Jorge Alfredo, discorre sobre a tradição musical baiana, com destaque para a diversidade sonora num contexto cultural dinâmico, com ênfase sobre a trajetória do sambista Clementino Rodrigues.

O quarto artigo é apresentado por Roberto Cesar Silva de Azevedo, com o título "Cinema, modernidade e educação no Piauí da primeira metade do século XX", em que o autor critica historicamente a trajetória do cinema piauiense a partir das ações do projeto modernizador da cidade, tendo forte impacto na experiência da população piauiense. E, dentro deste contexto, Roberto faz um levantamento histórico do cinema como ferramenta na educação e os discursos sobre a temática em perspectiva histórica. No quinto artigo, "Cinema Super 8: articulações sobre o som e imagem no filme 'A festa de Santa Teresa'", Denis Carlos Rodrigues Bogéa discute o papel do Super 8 no Brasil e a relação com o movimento em São Luís, em torno da obra de Murilo Santos, pela ótica da montagem cinematográfica e dos estilos fílmicos, tais como o documentário e os filmes etnográficos. No sexto artigo, "Cine Globo de Três Passos: um festival de amor ao cinema", Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva, se debruça sobre um histórico espaço de fomento ao cinema da cidade de Três Passos, no Rio Grande do Sul, o Cine Teatro Globo, em funcionamen-

to desde 1955, com grande influência sobre os moradores da cidade. Este artigo é parte dos resultados de sua dissertação defendida em 2022, no qual o autor busca identificar os fatores que fazem o espaço sobreviver ao longo de 7 décadas.

Já o sétimo artigo "O audiovisual que nunca termina: o fluxo para além da TV broadcast", de Hugo Henrique Ripardo dos Santos, Jhonnatan O. dos Santos e Larissa Leda F. Rocha, apresenta as técnicas nas quais os formatos televisivos são organizados, de modo a manter o fluxo algorítmico nos shorts vídeos do Youtube, promovendo novas formas de consumo e expandindo as experiências do conteúdo televisivo. No oitavo artigo, de Catharina Almeida Coelho, "Mergulhando em águas passadas e (Re)visitando lugares de memória a partir do documentário "Sankofa: a África que te habita", elabora uma análise fílmica lançando mão das relações históricas entre a cultura africana e a brasileira, abordando-se os conceitos de desigualdade, relações raciais e memória, em torno da série documental. O nono artigo é a "Trajetória de vilania em cena: um estudo sobre o Alexandre, na trama 'A viagem 1994'" de Cezar Augusto Veras de Araujo Junior, Jhonnatan Oliveira e Larissa Leda F. Rocha, que investigam a construção da vilania em telenovela, buscando identificar os traços marcantes e o drama existencial envolvidos para caracterização do papel, analisando-se o arco narrativo do personagem. O décimo e último artigo é o de Thiago Henrique Fernandes Coelho, de título "A liberdade de expressão como direito fundamental: o caso do especial de Natal 'A primeira Tentação de Cristo' do canal Porta dos Fundos", que versa sobre o direito à liberdade de expressão, analisando um processo judicial apresentado pela Associação Centro Dom Bosco de Fé e Cultura movido contra o Porta dos Fundos e a Netflix, no qual a parte autora acusa a ré de ofender a Fé Católica e pedindo a retirada do programa do ar.

E, feito esse panorama, queria parabenizar a cada autor e cada autora que enviou seu artigo, tanto os novos parceiros do Seminário como os que já fazem parte desde o início. Gostaria de agradecer imensamente à Professora Zefinha Bentivi pelo apoio da Proec e agradecer muito também à Professora Rosélis Câmara, pelo empenho e trabalho duro na gestão do Festival Guarnicê de Cinema e pela viabilização do Seminário e deste e-book. E, por fim, não poderia deixar de agradecer ao amigo Marcos Fábio Belo

Matos, um dos idealizadores do Seminário Ciência Cine Guarnicê e incansável em trabalhar em prol deste espaço, que vem se fortalecendo a cada ano. Minha sincera gratidão a todos e a todas que ajudaram, de alguma maneira, a cumprirmos mais esta importante etapa de nossas carreiras.

Marcus Túlio Borowiski Lavarda
Comissão Organizadora

SUMÁRIO

Prefácio 6

CONFERÊNCIA

O mercado cinematográfico do Maranhão Contemporâneo 13
Andréia LIMA

ARTIGOS

Cultura pop e estereótipo das bruxas: ficcionalização e figurino 41
Jarina Milena Silva GOMES
Patrícia AZAMBUJA

Mercado cinematográfico e invisibilidade *queer*: diálogo com Karim Aïnouz 55
Alfredo Taunay COLINS

Memória, documentário e trajetória musical em Samba Riachão (2001), de Jorge Alfredo 69
Sérgio de Oliveira SILVA
Milene de Cássia Silveira GUSMÃO

Cinema, modernidade e educação no Piauí da primeira metade do século XX 86
Roberto Cesar Silva de AZEVEDO

CINEMA SUPER 8: articulações sobre som e imagem no filme "A Festa de Santa Teresa" 98
Denis Carlos Rodrigues BOGÉA

Cine Globo de Três Passos: um festival de amor ao cinema 121
Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da SILVA

O audiovisual que nunca termina: o fluxo para além da TV broadcast 136
Hugo Henrique Ripardo dos SANTOS
Jhonnatan O. dos SANTOS
Larissa Leda F. ROCHA

Mergulhando em águas passadas e (re)visitando lugares de memória a partir do documentário: "Sankofa: a áfrica que te habita" 150
Catharina Almeida COELHO

Trajetória de vilania em cena: um estudo sobre o Alexandre, na trama "A viagem" 1994 163
Cezar Augusto Veras de Araujo JUNIOR
Jhonnatan OLIVEIRA
Larissa Leda F. ROCHA

A liberdade de expressão como direito fundamental: o caso do especial de Natal "A primeira Tentação de Cristo" do canal Porta dos Fundos 177
Thiago Henrique Fernandes COELHO

CONFERÊNCIA

O mercado cinematográfico do Maranhão Contemporâneo

Andréia LIMA

O mercado cinematográfico do Maranhão Contemporâneo

Andréia LIMA[1]

Introdução

O século XXI marca uma série de mudanças no mercado cinematográfico do estado do Maranhão. Dentre elas, uma merece destaque: a entrada da produção local no circuito comercial de cinema, dentro e fora do estado, por meio do longa-metragem de ficção. Se nas décadas anteriores esse produto possivelmente nem existia no mercado regional, nos anos 2000 ele passou não só a existir como a apresentar, para alguns desses filmes, dados que competiam até mesmo com os longas distribuídos pelas *majors*, enquanto outros filmes disputavam em categorias importantes de festivais nacionais e internacionais.

Nos anos 2000 houve uma produção crescente de filmes de longas-metragens ficcionais. Nesse período catalogamos em nossa tese (Silva, 2024) 26 obras, sendo 15 delas distribuídas comercialmente em salas de cinema. Houve, também, o lançamento dos primeiros editais voltados para a área de cinema no estado e que foram lançados pelo Fundo Setorial da Ancine, em acordo com o governo estadual. O Festival Guarnicê de Cinema, um dos mais longevos do Brasil, passou a dividir espaço com novos festivais, com temáticas e enfoques diferentes e que promoviam ações formativas na área de cinema. Os primeiros cursos técnicos fixos começaram a funcionar a partir de 2015.

Paralelo a isso, por consequência das políticas de fomento da Ancine, houve um crescimento do número de produtoras registradas na agência que atuavam no segmento cinematográfico, já que esse registro lhes possibilitaria recorrer aos recursos disponibilizados pelos editais. Nesse período também houve a atuação das primeiras distribuidoras do estado, já que a produção local passou a ser distribuída comercialmente, além da inserção de distribuidoras nacionais no mercado maranhense. O número de salas de cinema no Maranhão, embora esteja aquém do

1 Andréia Lima é Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF) com período sanduíche na University of Leeds (Inglaterra) e Universitat Pompeu Fabra (Espanha). É Mestre em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e graduada em Jornalismo pela mesma instituição. Atualmente é servidora pública federal, cargo Jornalista, do Instituto Federal do Maranhão (IFMA).

desejado, cresceu ao longo dos anos 2000 e ampliou o número de municípios com redes exibidoras.

Tais mudanças e crescimento de alguns dados nesse período nos trouxeram um questionamento em comum: o que causou tamanha transformação no setor cinematográfico do estado do Maranhão? A pertinência de tal pergunta advém do fato de que, nas décadas anteriores, o cinema do Maranhão era pouco expressivo quando o tema a ser tratado era a produção e a circulação comercial de filmes. Nas pesquisas que consultamos, encontramos um cinema que começou pelo elo da exibição, por meio do cinema ambulante (Matos, 2010), com produções esporádicas nas décadas anteriores a 1970. Foi somente a partir daquela década que a produção se intensificou (Moreira Neto, 1990) e, mesmo com expressão amadora, utilizando a moviola em Super-8, obteve relevância social e política (Caldas, 2016).

Diante do exposto, temos como *questão principal* nessa pesquisa investigar as principais mudanças que ocorreram ao longo do século XXI e que possibilitaram estabelecer uma nova configuração para o setor cinematográfico do estado do Maranhão a partir da entrada do longa-metragem de ficção. Nessa nova estruturação do mercado regional, esse tipo de produção torna-se mercadoria e entra no circuito comercial das salas de cinema no estado e, em menor proporção, fora dele. Outra movimentação importante no espaço cinematográfico do estado nesse período é o processo de formalização dos agentes produtores e distribuidores, assim como de suas obras, uma resposta do setor às mudanças que ocorreram em âmbito nacional.

Foi pensando acerca desses dados e questionamentos que desenvolvemos a tese "Configuração do mercado cinematográfico do Maranhão no século XXI: a entrada do longa ficcional e os novos agentes", defendida em 2024 no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF). Essa pesquisa nos guiou para apresentar os dados que traremos a seguir e que foram apresentados na conferência de abertura do IV Seminário Ciência Cine Guarnicê, em junho de 2024.

É importante destacar que essa pesquisa teve início bem antes da entrada no doutorado do PPGCine/UFF. Em 2018, por ocasião da nossa dissertação de mestrado[2],

2 SILVA, Andréia de Lima. *Essência local em molde "global"*: Recursos cinematográficos e identidade urbana no filme Muleque té doido! (2014). 2018. 149f. Dissertação (Mes-

realizamos um percurso histórico do cinema no Maranhão no século XX a partir das pesquisas disponíveis. Naquela ocasião, catalogamos os primeiros dados sobre o recorte temporal (até então inédito) do nosso estudo: os anos 2000. Os primeiros indicativos sobre o mercado cinematográfico maranhense daquela década serviram de base para o mapeamento realizado anos depois, durante o doutorado.

É com grande satisfação e orgulho, portanto, que trago a presente pesquisa para a comunidade maranhense. Os primeiros dados, ainda incipientes, foram apresentados em 2020 durante o *Webnário*[3] "Cinema maranhense: estratégias e práticas de pesquisa", na 43º edição do Festival Guarnicê de Cinema, realizado de forma remota por ocasião da pandemia de Covid-19. A conferência, apresentada com os pesquisadores do cinema maranhense Leide Ana Caldas e Alexandre Bruno Gouveia, gerou as bases iniciais para a criação de um espaço acadêmico fixo dentro do festival nos anos seguintes: o Seminário Ciência Cine Guarnicê.

trado) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

3 Link do *Webnário*: https://www.youtube.com/watch?v=UJdWhuH3a4k&t=23s.

1. Principais mudanças no mercado cinematográfico maranhense no século XXI

Antes dos anos 2000, o cinema maranhense era predominantemente composto por filmes de curtas-metragens documentais que circulavam em festivais locais e/ou nacionais. O filme ficcional sempre foi em menor número, com produções pontuais em formato de curta-metragem. A tradição pelo documentário era, possivelmente, uma herança da primeira geração de cineastas que participaram do movimento superoitista e, possivelmente, uma questão financeira, já que o filme de ficção requer maiores custos.

Os anos 2000 inauguraram, portanto, novas frentes de atuação para o cinema maranhense, tais como: um maior número de produções ficcionais; a realização dos primeiros longas-metragens ficcionais; as produções maranhenses começaram a ser exibidas, mesmo que pontualmente, em salas comerciais de cinema, e não apenas em festivais; novos formatos de produção, como as séries para TV e os videoclipes; e novos espaços de exibição, como a TV aberta, a TV fechada e as plataformas de *streaming*.

A ocupação desses novos espaços nos levou a questionar o que estaria impulsionando o setor cinematográfico do estado do Maranhão a partir dos anos 2000. Elencamos, assim, uma lista de possíveis fatores que influenciaram o mercado regional. Para isso, dividimos em dois fatores que se complementam: fatores gerais e fatores específicos.

Entre os fatores gerais, temos aqueles que atingiram o setor cinematográfico brasileiro como um todo, e não apenas o mercado cinematográfico maranhense, tais como: os avanços das políticas públicas para o audiovisual nos anos 2000 e a ampla difusão da tecnologia digital nesse período.

Com a criação da Ancine, em 2001, uma série de medidas foram tomadas no sentido de avançar as políticas públicas para o setor. De acordo com o relatório[4] produzido na gestão do diretor-presidente da Agência, Manoel Rangel (2006-2017), seis vetores[5] guiaram o mercado naquele período, dentre eles, um incidiu diretamente sobre o Maranhão: a inclusão de todo o território nacional na economia do audiovisual. Assim, em 2004, os editais do Fundo Setorial atingiam quatro unidades da federação brasileira; em 2015, esse número foi para 25 estados contemplados.

Foi instituído, também, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, e, como medida prática para esse segmento, estabeleceu-se o Programa de Apoio do Desenvolvimento do Audiovisual – PRODAV. Este, no módulo de desenvolvimento regional, foi dividido em apoios financeiros em diversos segmentos audiovisuais e chamadas públicas para produção e distribuição. Alguns exemplos dessa política no Maranhão foram o lançamento dos editais de seleção de projetos audiovisuais nos anos de 2015[6] e 2019[7], além das

4 O Relatório pode ser acessado em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/ancine-15-anos-web-final-em-baixa2.pdf/view

5 Os seis vetores que direcionaram a Ancine na gestão Manoel Rangel: expansão do mercado por meio da proliferação do mercado exibidor e de TVs por assinatura; visão multifocal (para além da produção); atenção às transformações no comportamento do consumidor no Brasil e no mundo; inclusão de todo o território nacional na economia do audiovisual; inserção na economia internacional e valorização da pluralidade e riqueza criativa do país.

6 Em 2015, pela primeira vez, o Maranhão foi contemplado com um edital voltado especificamente para o audiovisual do estado, como pontuamos no tópico 2.1 deste capítulo. O Edital SECMA nº 02/2015 foi uma parceria entre a Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) da Ancine.

7 Em 2019 houve novo edital com a mesma proposta.

ações do Programa Cinema Perto de Você[8].

Outro fator geral que atingiu toda a cadeia produtiva de cinema foram as mudanças tecnológicas que tornaram o fazer fílmico muito mais econômico. Houve um barateamento dos custos de produção e pós-produção com a introdução de equipamentos mais acessíveis e de maior diversidade, o que implicou a expansão de novos arranjos produtivos, com origens sociais e geográficas distintas, além de novos modos de produção e organização de equipes.

> As mudanças não atingiram apenas o segmento da produção independente, mas as transformações afetaram significativamente todos os elos da cadeia produtiva do audiovisual – da pré-produção à pós-produção, além da distribuição e exibição cinematográficas. O mercado audiovisual incorporou o digital como padrão para seus processos. Assim, a opção pelo digital não representou simplesmente uma redução de orçamentos e a busca pela experimentação de linguagem, mas um caminho técnico, estético e econômico adotado inclusive pelas principais empresas cinematográficas mundiais (Ikeda, 2021, p. 55).

Já com relação aos fatores específicos que impulsionaram a produção e a circulação de longas-metragens ficcionais nas salas de cinema, tomaremos cada ponta da tríade da cadeia produtiva para destacar os elementos que lhe foram relevantes. No quesito produção, destacamos a realização de novos festivais de cinema e a criação dos primeiros[9] cursos técnicos na área. Embora esses pontos tenham impactos em todos os segmentos do mercado, nosso destaque para a produção vem do fato de que a atuação dos festivais funcionou, durante décadas, como espaço único para o desenvolvimento de ações formativas voltadas para quem buscava algum tipo de conhecimento na área de cinema. Funcionavam, assim, como verdadeiros faróis para os interessados em desenvolver atividades na área de cinema no estado. As ações formativas e espaços de debates capacitaram as pessoas que já tinham algum ímpeto de trabalhar no setor, além de possibilitar encontros que geraram novos projetos e produções fílmicas.

8 Em 2017 houve um chamamento público para a criação de salas de cinema no estado. Era o projeto Cinema da Cidade, que faz parte do Programa Cinema Perto de Você, instituído pela Ancine e Ministério da Cultura através da Lei nº 12.599/2012.

9 A Escola Lume de Cinema foi criada em 2015 e a Escola de Cinema do Maranhão, em 2016. As duas escolas formaram os primeiros técnicos na área de Cinema do estado, os quais passaram a atuar profissionalmente em um mercado ainda escasso de profissionais, com competências técnicas exigidas pelos três elementos da cadeia produtiva.

Na ponta da cadeia produtiva, cujo elemento é a distribuição, vamos mencionar alguns elementos importantes que contribuíram para essa expansão no Maranhão. O primeiro deles é a atuação da Lume Filmes como distribuidora. A empresa se tornou uma referência na região Nordeste na distribuição de filmes independentes. Devido à sua atuação como distribuidora, ela passou a ter uma cartela de filmes internacionais premiados de grandes diretores estrangeiros, favorecendo a viabilização dos primeiros festivais internacionais de cinema realizados na capital maranhense, o que proporcionou uma grande visibilidade ao estado e ao mercado cinematográfico local.

A entrada de distribuidoras brasileiras independentes que atuam nacionalmente foi, também, outro fator importante para o mercado maranhense, pois a partir dessa atuação algumas produções comerciais locais passaram a ser distribuídas em salas comerciais fora do Estado do Maranhão, como aconteceu, por exemplo, com os filmes *Curupira – o demônio da floresta (2021)*, de Erlanes Duarte, e *De repente Drag (2022)*, de Rafaela Gonçalves, distribuídos, respectivamente, pela O2 Play e pela Elo Company.

Outro ponto de destaque no quesito distribuição se apresenta no impacto gerado no mercado cinematográfico do estado com a chegada e a consolidação dos filmes de comédia. Foi a partir da inserção desse gênero e do sucesso de bilheteria proporcionado por ele que os multiplexes passaram a ser mais sensíveis para integrar as produções locais no circuito das grandes redes exibidoras brasileiras que se encontram no Maranhão. Esse é mais um fator que indica que as produções do estado apresentavam os critérios necessários para serem distribuídas num circuito mais amplo de exibição. Filmes como os da saga *Muleque té doido!* levaram cerca de 100 mil pessoas às salas de cinema do Estado, desbancando, inclusive, grandes produções distribuídas pelas principais *majors* que atuam na indústria *hollywoodiana*.

Por fim, no quesito exibição, as produções maranhenses foram beneficiadas pela introdução da exibição das obras de comédia em salas multiplexes e pela inserção de novas plataformas que possibilitaram mais janelas de exibição. Com a ampliação das janelas de exibição do cinema maranhense para além das salas de cinema, a produção do estado se tornou, por um lado, menos dependente das salas comerciais de cinema e, por outro, utilizou esses espaços para dar continuidade à vida útil da produção local.

1.1 Problemáticas do mercado cinematográfico no século XXI

De acordo com a *Motion Picture Association of America*, em 2017, o Brasil se tornou o 10º maior mercado consumidor de filmes do planeta[10]. Assim como nas décadas anteriores[11], nos anos 2000, a hegemonia do filme estrangeiro se manteve estável, variando o percentual sempre em torno de 80% a 90% do público total, sendo a maior parte desse montante para o cinema americano. "Ou seja: no Brasil, ao longo dos anos 2000 pelo menos, o *market share* dos filmes americanos nas salas de cinema seria uma constante tão inabalável quanto previsível" (Butcher, 2019, p. 15). Essa lógica atinge todo o mercado cinematográfico brasileiro, mas tem impacto maior em mercados emergentes, como é o caso do Maranhão. "Ainda que o filme seja produzido com recurso nacional, é provável que ele dependa de *majors* e multiplexes para chegar até os espectadores" (Bahia, 2012, p. 77).

Para além da problemática do domínio das *majors* – que atinge indistintamente o mercado cinematográfico brasileiro e, também, mundial – o cenário no país, embora tenha melhorado e se diversificado nas últimas décadas, ainda é predominantemente concentrado na região sudeste. Em um estudo sobre a indústria cinematográfica brasileira entre os anos 1995 e 2012, Avellar e Michel (2014) apontam que, naquele período, a produção cinematográfica no Brasil apresentou uma concentração em dois estados: Rio de Janeiro e São Paulo. Juntos eles respondiam por quase 90% da produção total daqueles anos.

Em 2022 foram lançados[12] 173 filmes brasileiros, desses 37,5% foram produções de empresas localizadas em São Paulo e 23,12% de filmes produzidos no Rio de Janeiro. A soma dos dois estados corresponde a 60,6% das produções brasileiras daquele ano, indicando que, de fato, houve uma diversificação das produções brasileiras para outros estados. Entretanto, o percentual ain-

10 Matéria "Brasil se torna o 10º maior mercado de cinema do mundo". Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/cinema/brasil-se-torna-o-10-maior-mercado-de-cinema-no-mundo,7ba42d034f0efb7281bb148cb748e4cefbak2h91.html. Acesso em: 20 ago. 2023.

11 Para saber mais sobre o mercado cinematográfico brasileiro diante da instauração da hegemonia hollywoodiana, consultar a tese de doutorado de Pedro Butcher (Butcher, 2019).

12 Dados 2022 da OCA/ANCINE: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca.

da ultrapassa os 50%, mostrando que ainda há a predominância no mercado concentrada nesses estados. Naquele mesmo ano, o Maranhão lançou comercialmente apenas um filme, dado quase inexpressivo em um cenário mercadológico como o brasileiro.

Assim como acontece em grandes centros urbanos brasileiros, no Maranhão o mercado cinematográfico está concentrado na capital, São Luís. Até 2022, foram 105 inserções na listagem anual divulgada pela Ancine de produtoras ludovicenses, sendo 46,61% delas relacionadas a atividades cinematográficas, a maior porcentagem do estado. Na listagem de distribuidoras divulgadas pela Agência, todas possuíam CNPJ em São Luís. A concentração também acontece com as salas de cinema. Mais da metade (51,6%) estão localizadas na capital do estado.

Outro dado relevante sobre o mercado cinematográfico do Maranhão no século XXI é o predomínio da informalidade na produção e na distribuição das obras que circularam comercialmente em salas de cinema do estado, ou seja, as produções de longas-metragens: 40% dessa produção é informal, ou seja, foi distribuída nos cinemas sem o Certificado de Produto Brasileiro (CPB) e/ou Certificado de Registro de Título (CRT). Dessa produção, apenas 26,6% acessaram recursos públicos para a produção e/ou distribuição de suas obras. Boa parte dos produtores alegam dificuldades de acessar tais recursos, seja pela falta de conhecimento dos mesmos seja pelo nível de burocracia que esse processo envolve.

Por fim, no Maranhão não há cursos superiores de Cinema e/ou Audiovisual, apenas em áreas afins, como Comunicação e Publicidade. Na Região Nordeste, em 2022, apenas os estados do Maranhão, Piauí e Alagoas não possuíam formação superior[13] neste segmento. Tal configuração se reflete no número de produções distribuídas comercialmente por esses estados ao longo do século XXI. O Maranhão lançou comercialmente dez obras nesse período, já o Piauí e o estado de Alagoas, apenas uma obra cada. Os estados mais produtivos da Região Nordeste são Pernambuco, Ceará e Bahia. Eles lançaram no mesmo período, respectivamente, 90, 53 e 44 obras. Não por acaso, os três estados possuem cursos de Cinema e/ou Audiovisual: Pernambuco e Ceará com dois cursos superiores cada e Bahia, com oito cursos. São, portanto, os estados da re-

13 Fonte: E-MEC. Disponível em: https://emec.mec.gov.br/emec/nova.

gião que possuem maior projeção no cenário mercadológico considerado nacional.

2. Produtoras cinematográficas maranhenses

Assim como acontece no cinema brasileiro, de um modo geral, as produtoras cinematográficas maranhenses têm baixa representatividade no mercado, mesmo em nível local. Logo, são produtoras que produzem poucos filmes, muitas vezes apenas um. Na maioria dos casos, as produções estão atreladas às obras de seus donos. Não são, portanto, empresas que, normalmente, encampam os trabalhos de outros profissionais. De acordo com a listagem de produtoras brasileiras divulgadas pela Ancine anualmente[14], até 2022 havia 122 produtoras maranhenses com registro na Agência, estando 57 delas ligadas a atividades no campo cinematográfico, totalizando 46,72%.

Tomando apenas os dados das produtoras registradas com atividades cinematográficas no estado, a partir da segunda década do século XXI, houve um aumento considerável do número desses registros. Assim, se na primeira década dos anos 2000 havia apenas cinco[15] produtoras maranhenses ligadas a atividades cinematográficas registradas na Ancine, a partir da segunda década – entre 2011 e 2022 –, esse número subiu para 52 registros. Nesse período, os anos de 2015, 2017, 2018 e 2020 foram os mais ativos nesse sentido. Cada um deles recebeu sete ou oito registros de novas produtoras.

Os anos citados acima como os mais ativos nos registros da Ancine englobam um período em que se intensificaram as políticas públicas da Agência que atingiram diretamente o estado – tais como o lançamento de editais, criação de leis e chamadas públicas – e, também, quando se intensificou a fiscalização em todos os estados.

É possível inferir que foi a partir da atuação da Ancine que houve no Maranhão uma intensificação da formalização do setor cinematográfico, seja por meio do registro de empresas e obras cinematográficas seja pela criação de associações de classe. A agência criou mecanismos, tanto de catalogação dos

14 Segue e listagem de produtoras registradas na Ancine: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-produtoras-brasileiras-independentes.pdf.

15 Produtoras maranhenses registradas na Ancine até 2010: Matuck & Yamaji Filmes (2003); Mil Ciclos Produção Audiovisual (2007); Frederico da Cruz Machado – Lume filmes (2007); Fabrika Filmes Eireli (2008) e Vale Publicidade LTDA (2010).

agentes que atuam na área e produtos realizados quanto acerca da regulamentação do setor para se ter acesso aos recursos públicos por meio de editais em parcerias com os governos estaduais. O resultado concreto dessa política pôde ser observado por meio do mapeamento do setor das produtoras que se mostrou crescente no período analisado.

Outro ponto a ser destacado é que, à medida que a agência passou a ser considerada como parte do mercado cinematográfico maranhense – já que, para lançar um filme ou acessar um edital, era preciso ter registro, por exemplo –, alguns produtores tomaram ciência de seu *modus operandi* e passaram a se articular de forma mais profissional e eficaz. Houve o estabelecimento de conexões internas (novos festivais de cinema, cursos técnicos fixos, associações de classe e Polo de Cinema do Maranhão) ou externas (contratação de distribuidoras nacionais para a comercialização das produções locais[16]).

Apesar da intensa movimentação observada no sentido de buscar a formalização dos agentes que atuam no mercado cinematográfico maranhense, apenas 2,3% dos municípios do Maranhão[17] possuem produtoras na área cinematográfica registradas na Ancine, totalizando cinco cidades[18]: São Luís, Imperatriz, São José de Ribamar, Poção de Pedras e Itapecuru-Mirim.

As três maiores cidades do Maranhão (São Luís, Imperatriz e São José de Ribamar) reúnem 96,49% das empresas produtoras do estado com atividades cinematográficas, sendo a maioria delas (90% desse montante) localizada na capital São Luís. Naqueles municípios se encontram as produtoras mais atuantes do estado, tanto em termos de produção cinematográfica quanto de desenvolvimento de outras atividades, como a organização de festivais, por exemplo.

No quesito produção, destacaremos as produtoras com nível de classificação[19] acima

16 Erlanes Duarte contratou a O2 Play para distribuir *Curupira – O Demônio da Floresta* (2021) e Rafaela Gonçalves contratou a Elo Company para distribuir De repente drag (2022)

17 O Maranhão possui 217 municípios.

18 Produtoras de doze cidades maranhenses foram citadas na agência, atuando em diversas áreas para além das atividades cinematográficas: São Luís, Imperatriz, São José de Ribamar, Poção de Pedras, Timon, Caxias, Santa Inês, Balsas, Grajaú, Itapecuru-Mirim, Pedreiras e Arari. Como metodologia para essa catalogação, nós consultamos os 217 municípios maranhenses através do sistema de busca por palavra-chave.

19 Para o nível de classificação das produtoras, a Ancine criou a Instrução Normativa nº 119, de 16 de junho de 2015, estabelecendo os critérios que uma produtora deve possuir para ter nivelada a sua classificação. O valor de nível indicado servirá para fins de captação de recursos por meio de fomento indireto. O nível de classificação da

de 1 na Ancine no ano de 2022: Raça Ruim Filmes (nível 2), Lume Filmes (nível 3), Museu da Memória Audiovisual do Maranhão - MAVAM (nível 4) e Guarnicê Produções (nível 5). Dessas, apenas a Raça Ruim e a Lume Filmes atuam como produtoras de longas que circulam no circuito comercial. Mavam e Guarnicê Produções – as duas produtoras com níveis de classificação maior na Ancine e, portanto, as duas que mais podem captar recursos – não distribuem comercialmente os seus produtos. Todas essas produtoras estão localizadas na capital, São Luís, ou em sua zona metropolitana, o que corrobora essa concentração geográfica. Essas quatro produtoras são empresas que têm um papel relevante no segmento, com produções que circulam em salas de cinema e/ou festivais.

empresa produtora será determinado a partir do número mínimo de obras audiovisuais produzidas por ela: nível 1 (independe do número de obras e é o nível básico de qualquer empresa que se registre na agência); nível 2 (mínimo 2 obras), nível 3 (4 obras), nível 4 (6 obras) e nível 5 (12 obras). O nível de classificação da empresa produtora determinará o limite máximo autorizado para a captação de recursos de fomento indireto administrados pela ANCINE: nível 1 (5 milhões); nível 2 (15 milhões); nível 3 (35 milhões); nível 4 (70 milhões) e nível 5 (100 milhões). Para as obras audiovisuais realizadas em regime de coprodução, será considerada a classificação de nível apenas de um dos coprodutores brasileiros.

3. Distribuidoras cinematográficas maranhenses

No segmento distribuição, cinco empresas maranhenses que atuam na distribuição comercial de longas-metragens em salas de cinema foram registradas na Ancine até o ano de 2022. São elas: Lume Filmes, Petrini Filmes, Rafaela Gonçalves (Matraca), Raça Ruim Filmes e Ipecine. O tipo de distribuição que predomina no estado é a distribuição própria, porém algumas empresas atuam como distribuidoras independentes.

De acordo com Ikeda (2010, p. 92), no Brasil, a distribuição cinematográfica se divide em quatro tipos:

1. "estatal" (distribuidoras cuja maior parte do capital é de origem pública – Rio Filme);

2. "independentes" (distribuidoras de capital nacional);

3. "majors" (grandes conglomerados de distribuição de origem estrangeira, associados aos estúdios norte-americanos);

4. "distribuição própria" (empresas cuja atividade principal é a produção, mas que ingressaram na distribuição exclusivamente com os filmes por elas produzidos).

A história da Lume Filmes tem início em 1998, ano seguinte ao lançamento do primeiro curta (*Litania da velha*,1997) de seu idealizador, o cineasta Frederico Machado. Em 1999 a Lume começou a atuar como exibidora, já que Machado era o responsável pelo arrendamento do Cine Praia Grande. Assim, apenas em 2011, a empresa passou a atuar no ramo da distribuição. Segundo dados da OCA/Ancine, a empresa distribuiu, entre 2011 e 2022, 34 filmes em salas de cinema no Brasil. São filmes brasileiros e estrangeiros que atuam no nicho de cinema considerado independente e/ou autoral e que, geralmente, circulam em festivais nacionais e internacionais. Em 2013 foi a vez de o cineasta criar a sua própria rede exibidora: o Cine Lume.

A Petrini Filmes foi uma distribuidora maranhense independente criada em 2010 pelo produtor ítalo-brasileiro[20] Rafaelle Petrini. Conforme informações da Ancine/OCA, a empresa atuou como distribuidora nacional entre os anos de 2011 e 2014. Durante este tempo, a empresa lançou nove filmes[21], sendo dois[22] deles brasileiros. Os lançamentos da Petrini ganharam destaque em festivais importantes do Brasil durante a sua atuação, porém nesse período nenhum filme maranhense foi distribuído pela empresa.

De acordo com dados da Ancine/OCA[23], a Matraca (Rafaela Gonçalves) distribuiu apenas um filme: *Muleque té doido 2 – a Lenda de Dom Sebastião* (2016), de Erlanes Duarte. A sua atuação como distribuidora ocorreu devido a um fato[24] inusitado durante a produção do filme. O longa de Erlanes es-

20 Rafaelle Petrini tem pai italiano e mãe brasileira (de São Luís). Ele nasceu em Cagliari, na Itália, e passou a infância e a adolescência entre os dois países. Já adulto, ele se mudou para São Luís onde se estabeleceu profissionalmente, atuando como produtor, distribuidor, curador de festivais e mentor da Escola de Cinema do Maranhão.

21 Filmes lançados pela Petrini: o filme sérvio *A Serbian film – Terror sem limites* (2011), de Srdjan Spasojevic; a coprodução Itália/Suíça *Que mais posso querer* (2011), de Silvio Soldini; o ítalo-turco *Saturno em oposição* (2011), de Ferzan Özpetek; o francês *L'Apollonide - Os Amores da Casa de Tolerância* (2011), de Bertrand Bonello; o holandês *Movimento Browniano* (2012), de Nanouk Leopold; o brasileiro *As Horas Vulgares* (2013), de Vitor Graize e Rodrigo de Oliveira; o italiano *Beije-me outra vez* (2013), de Gabriele Muccino; o americano *Crazy horse* (2013); e o brasileiro *Mar Negro* (2014), de Rodrigo Aragão.

22 *As Horas Vulgares* (2013), de Vitor Graize e Rodrigo de Oliveira, e *Mar Negro* (2014), de Rodrigo Aragão, são duas produções capixabas (Patuléia Filmes e Fábulas Negras Produções Artísticas, respectivamente).

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

24 As informações foram relatadas à pesquisadora por Erlanes Duarte, em 23.11.22, e confirmadas por Rafaela Gonçalves, em 05.12. 22.

tava prestes a ser lançado nos cinemas do Maranhão, quando a Ancine interveio e exigiu que a obra fosse registrada na Agência para só, depois, ser comercializada. Naquele contexto, a pessoa mais próxima ao cineasta que tinha registro na Ancine e que poderia realizar os trâmites legais com mais agilidade era Rafaela Gonçalves, que na época trabalhava na equipe técnica do filme como cinegrafista.

Outra empresa de destaque na distribuição comercial de longas-metragens no Maranhão é a Raça Ruim Filmes, produtora/distribuidora que pertence ao cineasta Erlanes Duarte. A empresa surgiu informalmente em 2012, com a finalidade de produzir o primeiro filme do diretor, lançado em 2014. O registro na Ancine só veio em 2016, após o lançamento do segundo filme do diretor. Em todos os trabalhos da empresa, a sua atuação girou em torno da produção e distribuição das obras. Todas as distribuições realizadas pela Raça Ruim são dos filmes de seu produtor/realizador, configurando que a empresa atua como distribuidora própria.

Das empresas que atuam com distribuição comercial de longas-metragens maranhenses, é possível dizer que a Raça Ruim seja a empresa que mais se destacou no cenário local em termos de público e renda. Embora os dados oficiais associados ao nome da empresa só digam respeito a um filme[25], verificamos que a atuação da produtora/distribuidora vai muito além disso. Em 2016, a empresa saiu da informalidade e produziu/distribuiu (em parceria com a Matraca) a maior bilheteria do cinema do estado, o filme *Muleque té doido 2! A Lenda de Dom Sebastião*. Em 2019 fez circular um filme em salas de cinema fora do estado, mesmo atuando como distribuidora própria. Em 2021 estabeleceu contrato com uma das distribuidoras brasileiras mais importantes do mercado, a O2 Play. É uma trajetória singular para uma produtora/distribuidora local, visto que o mercado cinematográfico do estado, até duas décadas antes, não se via nas telas comerciais de cinema nem dentro, nem muito menos fora do estado.

Já a Ipecine, além de ser uma distribuidora classificada como independente, atua, também, como produtora (cadastrada na Ancine em 2015) e é uma das empresas responsáveis pelas mostras *Novo Cinema Maranhense* e *Mostra Internacional de Cinema São Luís*. A empresa é administrada pelo produtor/cineasta Marcos Ponts, um dos idealizadores da Escola

25 *Muleque té doido 3 – mais doido ainda* (2019).

de Cinema do Maranhão, junto com Rafaelle Petrini. A empresa lançou apenas um filme, *Rafiki* (2019), de Wanuri Kahiu, em parceria com a Olhar Distribuição.

Outro dado relevante sobre a distribuição no Maranhão é a informalidade desse segmento de mercado. Dos 15 filmes lançados comercialmente no estado até 2022 (Silva, 2024), seis foram distribuídos informalmente: *Entre o amor e a razão* (2006), *Ai que vida!* (2007), ambos de Cícero Filho; *Marilha, amor pra 400 anos* (2012), de Nilson Takashi; *Muleque té doido!* (2014); *Crepúsculo – boca da noite* (2015), da Companhia de teatro Okazajo e *Jangada* (2017), de Luís Mário Oliveira. À época de seus lançamentos, as produtoras/distribuidoras desses filmes não tinham nem CNPJ, muito menos registro CPB/CRT na Ancine.

Como podemos observar, 40% da produção maranhense distribuída comercialmente é informal. Esse é um fenômeno que não é inerente ao mercado cinematográfico do Maranhão, mas algo recorrente, principalmente em países emergentes onde a atuação do estado escapa aos modos de operar dos mercados locais. Entre os críticos que se debruçam sobre esse tema há os que defendem que a informalidade é um setor discreto da economia ou modo de produção, podendo também ser um sintoma do neoliberalismo ou um modelo de empreendedorismo. Sendo considerado um problema social ou um potencial de mercado, o fato é que "a informalidade é 'um processo político-econômico fundamental no centro de muitas sociedades[26]'" (Lobato, 2012, p. 41).

4. Exibidoras cinematográficas instaladas no Maranhão

Nos últimos 50 anos, o circuito de exibição no Brasil oscilou bastante até chegar ao modelo dos multiplexes instaurados nos anos 1990 e consolidados nos anos 2000. Viemos de um circuito geograficamente pulverizado e com um grande número de salas de cinema nos anos 1970[27]; passamos por uma retração do número de salas nos anos 1980, provocada, em grande parte, pela concorrência de uma programação televisiva cada vez mais extensa e qualificada e pelo surgimento do vídeo doméstico; nos anos 1990

26 [...] that informality is 'a fundamental politico-economic process at the core of many societies' (Lobato, 2012, p. 41).

27 Em 1975 eram 3.276 salas de cinema espalhadas pelo país (Luca, 2010, p. 58).

houve uma precarização das salas de cinema devido, principalmente, à defasagem tecnológica que provocou uma supervalorização das tecnologias dos produtos estrangeiros (Luca, 2010, p. 59).

Naquela década, com a estabilização da inflação e uma moeda mais forte, instaurada pelo plano real, criou-se um ambiente propício para a chegada dos investimentos estrangeiros. Paralelo a isso, havia uma saturação do mercado exibidor americano e europeu, o que tornava o Brasil um mercado promissor. "Não tardou muito para que os shoppings centers que já tinham salas de exibição de circuitos exibidores nacionais cedessem espaços para a instalação de novos conjuntos com um maior número de telas" (Luca, 2010, p. 66).

A partir dos anos 2000 houve, portanto, uma consolidação do modelo multiplex nos shoppings centers das capitais e grandes cidades, o que ocasionou uma concentração do parque exibidor nesses espaços. Como consequência, houve o fechamento de várias salas de cinema de rua. No Maranhão, esse cenário não foi diferente. Na capital do estado, São Luís, algumas salas de cinema encerraram[28] as suas atividades nesse período, e outras tantas abriram[29], principalmente, em shoppings centers. A chegada dos multiplexes na capital veio junto com criação e a expansão desses centros comerciais.

Esse investimento em complexos com salas multiplexes mudou o cenário de exibição cinematográfica no Brasil nos anos 2000. Ao mesmo tempo que gerou um aumento considerável no número de salas, chegando a superar o período áureo da década de 1970; gerou, também, uma concentração em espaços de entretenimento pouco acessíveis à

28 Alguns cinemas que fecharam nesse período na capital, São Luís, foram: o Cine Passeio, que funcionava no centro da cidade desde os anos 1960 e fechou as portas em 2005; O Cine Roxy fechou as portas em 2008, após quase 70 anos de existência (1939); em 2017, o complexo do Cinema Colossal, onde antes funcionava o Cinema Alpha, encerrou as atividades; desde 2018, o Cine Praia Grande, localizado no Centro Histórico de São Luís, conhecido pela exibição de filmes independentes e a realização de festivais de cinema, deixou de funcionar, contudo, como ele funciona de forma instável desde 1992, é possível que, futuramente, volte a funcionar.

29 Em 1999 foi inaugurado o São Luís Shopping e a rede Cinépolis. Em 2010, com a chegada do Rio Anil Shopping, veio o Cinesystem. No ano seguinte, o Shopping da Ilha iniciou as atividades e, com ele, a rede UCI Kinoplex. Em 2015 foi inaugurado o Pátio Norte Shopping e nele funciona a rede Centerplex. Em 2017, com a criação do Golden Shopping, foi inaugurado o Kinoplex. Como contraponto, em 2013, foi inaugurado, em um prédio comercial da capital, o Cine Lume, sala voltada para o cinema independente.

população, já que o movimento paralelo que ocorria a esse era o fechamento das salas de cinema de rua que, em geral, tinham preços mais acessíveis[30].

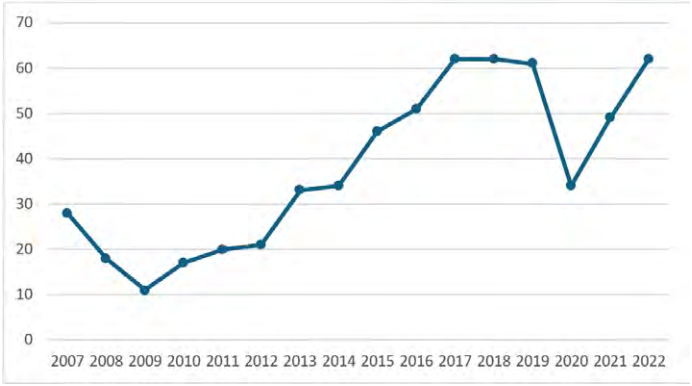
De acordo com dados da Ancine/OCA[31], em 2022 os estados que possuíam maior concentração de salas de cinema no país eram: São Paulo (31,59%); Rio de Janeiro (10,8%); Minas Gerais (7,52%); Paraná (6,35%) e Rio Grande do Sul (5,18%). O Maranhão surge na 13ª posição do ranking nacional, com 1,81% do total de salas, e na 4ª posição da Região Nordeste[32]. Neste mesmo quadro, produzido pela Ancine/OCA, há dados referentes aos números de salas de cinema por UF, compreendido entre 2007 e 2022. Elaboramos, então, o Gráfico 1 com a evolução do parque exibidor do estado, a partir da tabela divulgada pela agência.

30 Segundo dados do Filmes B (https://www.filmeb.com.br/database-brasil-2020), o ingresso no ano 2000 tinha o preço médio de U$ 2,87, sendo que o dólar naquele ano girou em torno de 1,81, de acordo com dados do IPEA (http://www.ipeadata.gov.br/ExibeSerie.aspx?serid=31924). Ou seja, o preço médio do ingresso no ano 2000 foi de R$ 5,00. Em 2022, o preço médio do ingresso é R$ 18,88 para salas convencionais e R$ 21,23 para salas 3D.

31 Os dados fazem parte de uma catalogação maior realizada pela Ancine/OCA que engloba a quantidade de salas de cinema por UF no período compreendido entre 2007 e 2022: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/quantidade-de-salas-por-uf-2007-a-2022.pdf/view.

32 Na Região Nordeste, em 2022, os estados que possuem maior concentração de salas de cinema são: Bahia (139), Pernambuco (118) e Ceará (111).

Gráfico 1: Quantidade de salas de cinema no estado do Maranhão entre os anos de 2007 e 2022, adaptado do quadro da ANCINE/OCA



Fonte: ANCINE/OCA. Elaborado pela autora (2024).

Notamos que, assim como acontece no Brasil, o número de salas no Maranhão apresentou quedas nos anos de 2009 e 2020, provavelmente pelas mesmas motivações[33] do cenário nacional. Em 2009 o estado tinha em funcionamento apenas 11 salas, 38,8% menor que o ano anterior, e em 2020 a queda foi de 44,26% em relação ao ano de 2019. No período catalogado pela Ancine (2007-2022), o número de salas no Maranhão pouco mais que dobrou, passando de 28 salas, em 2007, para 62 salas, em 2022. Esse quantitativo também foi alcançado nos anos de 2017 e 2018, sendo o número máximo de salas que o estado alcançou naquele intervalo.

É um aumento significativo para o mercado cinematográfico local, mas, ainda, um quantitativo baixo, se levarmos em consideração a população[34] do estado. Em 2022, a média regional foi de uma sala de cinema para, aproximadamente, 109 mil pessoas. No Brasil, a média[35] é de uma sala para cada 60 mil pessoas, o que, comparado[36] com outros países, é considerado um quantitativo pequeno. Já a porcentagem brasileira de municípios com salas de cinema é de, aproximadamente, 7,6%, enquanto no Maranhão são 4,1% dos municípios com esse tipo de empreendimento. Os complexos estão instalados em nove cidades do estado: Açailândia, Balsas, Caxias, Imperatriz, Pedreiras, Santa Inês, São José de Ribamar, São Luís e Timon.

Percebe-se, portanto, que, embora os dados do Maranhão tenham melhorado durante esses 15 anos (2007-2022), conforme catalogação feita pela Ancine/OCA, a média do estado segue abaixo da média nacional, fato que está devidamente compatível com os dados socioeconômicos[37] do estado, con-

33 Em 2009, a Ancine desconsiderou em sua contagem as salas de cinema pornográficas, de exibição videofonográfica e com exibições esporádicas. Já em 2020, a Organização Mundial da Saúde decretou o estado de pandemia, provocado pela Covid-19.

34 De acordo com o IBGE (2022), a população do estado do Maranhão era de 6.776.699 pessoas. Informação disponível em: https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ma.html.

35 De acordo com dados do IBGE, em 2022 a população brasileira era de 203.080.756 pessoas. Dados disponíveis em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/?utm_source=ibge&utm_medium=home&utm_campaign=portal.

36 A média dos Estados Unidos em 2022 foi de 1 sala de cinema para cada 8, 5 mil pessoas. Matéria publicada na Revista Piauí: https://piaui.folha.uol.com.br/no-brasil-ha-uma-sala-de-cinema-para-cada-59-mil-habitantes-nos-estados-unidos-proporcao-e-de-1-para-85-mil/.

37 De acordo com o IBGE (2021), o estado do Maranhão possui o pior índice de desenvolvimento humano do país (0,676). A rede familiar também é a pior: R$ 814,00 (IBGE, 2022).

siderado o pior do país. Por outro lado, o estado é o quarto do ranking no Nordeste em número de salas de cinema, atrás da Bahia, Pernambuco e Ceará, estados com melhores índices socioeconômicos que o Maranhão.

Saindo do circuito exibidor das salas de cinema, o estado do Maranhão teve uma experiência com um canal de *streaming*. Em 2016, Frederico Machado criou o Lume Channel, inicialmente chamado de Indie Cine, o canal se enquadrava na categoria vídeo sob demanda (VoD). Lume Channel durou aproximadamente três anos e funcionava com uma mensalidade no valor de R$ 19,90. O cineasta explica[38] que o espaço fechou porque tinha um custo muito alto com manutenção da equipe técnica e não tinha assinantes. O canal apresentava uma cartela de cerca de 500 filmes internacionais.

No quesito mercado exibidor, os realizadores maranhenses utilizam os seus canais do *YouTube* para divulgar as suas obras depois que elas saem das salas de cinema. Assim, é possível encontrar a maioria das produções citadas em nosso quadro de longas disponíveis na internet, por meio do *YouTube*, nos canais dos produtores[39] ou disponibilizadas por terceiros. O diretor da saga *Muleque té doido* explica[40] que, no início, fazer a distribuição de seus longas no *YouTube* era uma forma de atingir novos públicos, contudo, com a chegada e consolidação dos *streamings* e plataformas de aluguel, isso se tornou desnecessário. Dessa forma, os últimos filmes lançados comercialmente por ele muito provavelmente não vão seguir o caminho da internet, até porque foi contratada uma distribuidora nacional que, certamente, vai comercializar a obra o quanto for possível.

5. O longa-metragem no Maranhão

O mercado cinematográfico tem no longa-metragem (especialmente ficcional) o seu produto-chave para a comercialização. Ao longo da história do cinema, esse pro-

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

39 Os filmes de Cícero Filho estão disponíveis no canal da TvM Filmes: https://www.youtube.com/@tvm07; Muitos dos filmes de Frederico Machado, assim como outras produções maranhenses estão disponíveis no canal da Lume Filmes: https://www.youtube.com/@LumeFilmesOficial; Já os filmes de Erlanes Duarte foram disponibilizados pela Raça Ruim Filmes: https://www.youtube.com/@mulequetedoido ou Lengo Studios: https://www.youtube.com/@LENGOSTUDIUS.

40 Entrevista concedida à pesquisadora, em 23 de novembro de 2022.

duto cultural se tornou "o bem que fundamenta, organiza e legitima esse mercado, originando a indústria cinematográfica e os padrões específicos de um sistema simbólico audiovisual" (Silva, 2009, p. 24). Trata-se de uma construção social que se originou quando a indústria do cinema americano, nas primeiras décadas do século XX, tentava se consolidar frente ao mercado europeu. Houve, nesse sentido, uma ação deliberada dos estúdios Paramount, que criaram um discurso elogioso e de enaltecimento desse formato fílmico, com o intuito de fazer com que toda a cadeia cinematográfica girasse ao seu redor. "O alto investimento nos longas de ficção foi acompanhado da construção de todo um discurso ao seu redor que o vinculou à 'verdadeira qualidade e ao luxo'" (Butcher, 2019, p. 213-214).

Foi nesse formato que o filme maranhense, a partir dos anos 2000, se tornou mercadoria[41] e entrou no circuito de exibição das salas de cinema, dando um passo além dos festivais – espaços que, tradicionalmente, já abrigavam a produção local.

41 De acordo com a nossa pesquisa, os longas-metragens documentais que estrearam no estado no período analisado não foram distribuídos comercialmente, sendo exibidos apenas em festivais de cinema.

Elencaremos neste tópico os longas-metragens que circularam comercialmente em salas de cinema (Quadro 1). Ficaram de fora[42], portanto, filmes exibidos apenas em festivais ou outros espaços, tais como escolas e igreja. A escolha desse critério se justifica em virtude do recorte que escolhemos para abordar: o filme maranhense como produto cultural comercializável. Nosso critério de elegibilidade dos filmes é pautado nas definições[43] da Ancine. Assim, consideramos longa-metragem os filmes de duração igual ou superior a 70min. A classificação do

42 Saíram de nossa lista, portanto, os filmes evangélicos *Renúncia – suas escolhas definem seu futuro* (2011) e *Renascer – acendendo a chama outra vez* (2014), ambos de Luaran Lins e Gildásio Amorim, e *Bené, o filme* (2022), apenas de Luaran Lins. Retiramos, também, da nossa listagem os longas ficcionais em que as produtoras maranhenses atuaram como agentes minoritários, como o filme *O dono do mar* (2007), de Odorico Mendes, e *Reviver* (2018), de Patrícia Niedermeier e Cavi Borges. Outros filmes que saíram de nossa lista por terem estreado apenas em festivais foram: *Luís, solrealismo maranhense* (2013), de Lucian Rosa; *Escolha seu caminho* (2014), de Alcino Davemport; *Aurora – o encontro dos polos* (2018), de Luís Mário Oliveira; *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão; *As órbitas das águas* (2020), de Frederico Machado; e *Sob um novo olhar* (2021), de Marconi Franco.

43 Para consultar as definições da Ancine, acessar: https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122#:~:text=a)%20curta%2Dmetragem%3A%20aquela,%C3%A9%20superior%20a%20setenta%20minutos.

filme como maranhense é tomada a partir da UF majoritária da produtora.

Para compor o quadro que apresentaremos, consultamos catálogos e sites de festivais, entrevistamos cineastas, produtores e curadores de festivais. Trata-se, então, de um quadro que está em construção e que pode ser reparado e/ou alimentado pelos próximos pesquisadores que se debruçarem sobre o tema. Selecionamos, assim, 15 produções que estrearam em salas comerciais de cinema.

Quadro 1: Filmes de longas-metragens de ficção do estado do Maranhão distribuídos comercialmente em salas de cinema

Ano	Filme	Gênero	Certificado de Produto brasileiro (CPB)	Direção	Duração do Filme	Empresa Produtora Maranhense	Distribuidora	Exibição/Nº De Salas	Renda (R$)	Público
2006	*Entre o amor e a razão*	Drama	B1101428600000 (registro realizado após o lançamento)	Cícero Filho	97min	TvM Filmes	TvM Filmes	MoviePlex (Riverside Shopping) e Cine Praia Grande*	_____	_____
2007	*Ai que vida!*	Drama/Comédia	B1001203800000 (registro realizado após o lançamento)	Cícero Filho	100min	TvM Filmes	TvM Filmes	MoviePlex (Riverside Shopping) e Cine Praia Grande*	_____	Riverside: +- 5000 Cine Praia Grande: não informado*
2012	*Flor de abril*	Romance e Drama	B1201637600000	Cícero Filho	114min	TvM Filmes	TvM Filmes	MoviePlex (Riverside Shopping), Cine Praia Grande e Cine System*	_____	_____
2012	*Marilha, amor pra 400 anos*	Drama e Comédia	SEM CPB	Nilson Takashi	93 min	Takashi Filmes	Takashi Filmes	Cine Praia Grande e Cine System*	_____	_____
2013	*O exercício do caos*	Drama/Mistério	B1301887000000	Frederico Machado	71min	Frederico da Cruz Machado	Lume Filmes	9 salas**	**R$ 37.326,80 4****	4880 espectadores**
2014	*Muleque té doido!*	Comédia/ Aventura	B2200256800000 (registro realizado após o lançamento)	Erlanes Duarte	123min	Raça Ruim Filmes	Raça Ruim Filmes	**Cine Praia Grande, Cine Lume e Cine System***	R$ 50 mil	Cerca de 15 mil espectadores*
2015	*Crepúsculo – boca da noite*	Comédia/Paródia	B1500591700000 (registro realizado após o lançamento)	Rogério Benício e Victor Leoti	70min	Companhia de Teatro Okazajo	Companhia de Teatro Okazajo	Cine Star – Tocantins Shopping*	_____	Cerca de 15 mil espectadores*
2016	*Muleque té doido 2! A lenda de Dom Sebastião*	Comédia/ Aventura	B1600716200000	Erlanes Duarte	125min	Rafaela Gonçalves	Rafaela Gonçalves	17 salas**	R$ 893.822,57**	69.753 espectadores**
2016	*O signo das tetas*	Drama	B1500150300000	Frederico Machado	70min	Lume Produções Cinematográficas	Lume Filmes	6 salas**	R$ 4.125,65**	373 espectadores**
2017	*Jangada*	Drama	SEM CPB	Luís Mário Oliveira	71 min	Jangada Filmes	Jangada Filmes	2 salas*	____	+_ 6 mil*
2017	*Lamparina da Aurora*	Drama/Thriller	B1600764800000	Frederico Machado	74 min	Lume Filmes	Lume	17 salas**	R$ 15.437,60**	2115 espectadores**
2019	*Muleque té doido 3! Mais doido ainda!*	Comédia/ Aventura	B1900013000000	Erlanes Duarte	95 min	Raça Ruim Filmes	Raça Ruim Filmes	12 salas**	R$ 170.706,00**	12.471 espectadores**
2019	*Os caipiras em busca de um sonho*	Comédia	B1900449900	Hélio Amaral	95 min	Juçara Filmes	Juçara Filmes	Cinesystem -Shopping Imperial*	___	_____
2021	*Curupira – o demônio da floresta*	Terror	B2100367400000	Erlanes Duarte	82 min	Erlanes Duarte	O2 Play	11 salas**	R$ 18.880,65**	1.104**
2022	*De repente Drag*	Comédia	B2200202000000	Rafaela Gonçalves	123 min	Matraca Filmes	Elo Company	8 salas**	R$ 15.801,20**	898**

Fonte: elaborado pela autora. *Dados fornecidos pelos diretores. **Dados oficiais

Os gêneros predominantes nos filmes de longas-metragens distribuídos comercialmente no Maranhão são drama e comédia, sendo este último o responsável pelo maior público e renda, como acontece no cinema nacional. No Maranhão, as comédias se caracterizam por explorar no enredo (em maior ou menor grau) as peculiaridades regionais em termos históricos, geográfico, linguístico e/ou cultural. Com esses critérios, cinco filmes de nosso quadro conseguiram encher as salas de cinema nas cidades onde foram exibidos: *Ai que vida!* (2007), com público aproximado de 5 mil pessoas; *Muleque té doido!* (2014), estimativa de 15 mil pessoas; *Crepúsculo, boca da noite* (2015), 15 mil pessoas; *Muleque té doido 2! A Lenda de Dom Sebastião* (2016), cerca de 70 mil pessoas; e *Muleque té doido 3 – mais doido ainda*, com 12 mil espectadores. Com relação à renda acumulada desses longas, temos dados concretos de apenas dois deles: os filmes *Muleque té doido 2! A Lenda de Dom Sebastião* (2016), aproximadamente 900 mil reais; e *Muleque té doido 3 – mais doido ainda*, cerca de 171 mil reais.

A mobilização de público gerada por esses filmes mudou o patamar de consumo do cinema maranhense. A saga MTD, por exemplo, é o maior fenômeno de bilheteria do estado do Maranhão. Os dados e números que envolvem o filme extrapolam as fronteiras do estado. A saga é, possivelmente, a mais longeva do cinema brasileiro, quando se fala em filmes sequenciais com enredo que continua nos filmes subsequentes.

De um modo geral, as comédias maranhenses são comercialmente bem-sucedidas, com todas as ressalvas ao uso desse termo. Foi a partir delas que a produção regional se tornou um produto vendável para as exibidoras instaladas no estado, podendo ser comercializada e atingindo uma demanda de consumo recorrente. Essa demanda tem como consequência o impulsionamento da cadeia produtiva cinematográfica que proporciona o seu crescimento através de outros gêneros, formatos e produtos audiovisuais.

> Embora a academia e a crítica ignorem os filmes francamente comerciais produzidos no Brasil, eles já se mostraram indispensáveis para a existência de um cinema nacional forte e com janelas de exibição voltadas para o seu público. [...] Tanto ou mais do que os filmes autorais, essas obras, ainda que possam ser vistas negativamente, refletem e constroem visões de mundo, de país, que dizem muito sobre o que se vive e sobre as características narrativas e estéticas dessas produções audiovisuais (Schvarzman, 2020, *on-line*).

Outro dado apontado em nosso quadro e que caracteriza o nosso objeto é a presença ou não do Certificado de Produto Brasileiro (CPB), certificação exigida pela Ancine para que um filme circule nas salas de cinema. Dos 15 longas elencados, nove filmes foram lançados com o CPB[44]. Então, 40% da produção lançada comercialmente no estado circulou totalmente na informalidade. Os relatos dos produtores alegam, em sua maioria, total desconhecimento do processo burocrático que envolve a circulação comercial de um filme.

Uma das consequências desse alto percentual de filmes lançados sem CPB (40%) é a invisibilidade da produção cinematográfica do Maranhão para a Ancine, o que provoca vários pontos de tensão: se quase metade das produções maranhenses são informais, significa que grande parte do circuito cinematográfico do estado corre à margem de um circuito "oficial", cujo acesso a informações de mercado possibilita adentrar em espaços totalmente inacessíveis para outros, por puro desconhecimento; se não há conhecimento do número real de produções lançadas, as políticas públicas estão baseadas em dados subnotificados, ou seja, a Ancine não tem a dimensão real acerca do setor cinematográfico do estado; por fim, sem CPB não é possível realizar o Certificado de Registro de Título ou Obra (CRT), certificado que assegura à obra a possibilidade de ela ser comercializada ou veiculada no país, nos segmentos de mercado especificados.

Outra característica relevante das produções maranhenses lançadas comercialmente é que somente 26,6% delas receberam investimento público. O filme *Flor de abril* (2012), de Cícero Filho, recebeu recursos públicos da ordem de 350 mil dos governos do Maranhão e Piauí. O filme *Muleque té doido 2 – a Lenda de Dom Sebastião* (2016), de Erlanes Duarte, com produção da Matraca Filmes, foi contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura Estadual, podendo captar recursos da ordem de R$ 500 mil reais com empresas patrocinadoras. O longa *Lamparina da Aurora* (2017), de Frederico Machado, com produção da Lume Filmes, foi produzido com recursos próprios, mas contemplado em um edital da Ancine para realizar a sua distribuição. Já *De repente Drag* (2022), de Ra-

44 *Flor de Abril* (2012), *O exercício do caos* (2013), *O signo das tetas* (2016), *Muleque té doido 2 – a Lenda de Dom Sebastião* (2016), *Lamparina da Aurora* (2017), *Muleque té doido 3 – mais doido ainda* (2019), *Os caipiras em busca de um sonho* (2019), *Curupira – o demônio da floresta* (2021) e *De repente Drag* (2022).

faela Gonçalves, com produção da Matraca Filmes, foi viabilizado com recursos do Fundo Setorial da Ancine.

Todos os demais filmes, segundo os seus produtores/diretores, foram realizados com recursos próprios, sendo viabilizados por meio do capital da empresa, patrocínio direto, apoio ou empréstimos de equipamentos e/ou serviços de terceiros. As justificativas para esses dados passam, principalmente, por três razões: desconhecimento acerca do funcionamento das leis/editais disponíveis, burocracia para acessar os recursos e busca por um cinema autoral e independente.

Considerações finais

Na Região Nordeste, o estado do Maranhão tem cada vez mais ocupado um papel de destaque no campo cinematográfico, mesmo com dados socioeconômicos alarmantes. Os dados relacionados ao cinema do Maranhão geralmente estão atrás apenas dos três estados mais produtivos neste setor que são, também, os estados que possuem dados socioeconômicos mais pujantes na região.

Entre os pontos positivos do mercado cinematográfico do Maranhão, podemos citar: a criação de novos festivais que fortalecem o setor, promovendo, muitas vezes, o protagonismo para as obras produzidas no estado; a criação e a expansão da Lume Filmes, empresa que nasceu como produtora, se estendeu para atuar na distribuição – sendo hoje uma das principais do país na área de cinema independente –, e, por fim, começou a atuar como sala de exibição, com salas na capital, São Luís, e na cidade de Goiânia; o estado é um dos três da região Nordeste que abriga uma produtora nível 5 (Guarnicê Produções); a produção local de comédia levou milhares de pessoas às salas de cinema; e houve a inserção de distribuidoras de circulação nacional no mercado local.

Entre os pontos negativos relacionados aos dados do mercado cinematográfico do estado, temos: o número de salas de cinema é desproporcional e ínfimo, quando levamos em consideração a população estadual e o número de municípios[45]; embora tenha melhorado, ainda é grande a informalidade no setor, já que muitos filmes sequer são registrados na Ancine; ainda há uma dificuldade de distribuir os filmes maranhenses fora do estado; o mercado está

45 Segundo o IBGE (2022), o Maranhão possui 6.776.699 de habitantes em 217 municípios.

concentrado na capital, São Luís; não há políticas públicas estaduais nem municipais voltadas para o setor audiovisual do estado, cabendo às políticas federais atender às demandas regionais.

É preciso, portanto, potencializar esse mercado por meio de políticas públicas em nível estadual e/ou municipal; promover o engajamento daqueles que atuam no cinema local por meio de sindicatos e associações de classe; impulsionar a profissionalização em nível técnico para obter mão de obra qualificada para o setor; criar cursos superiores na área de Cinema e Audiovisual com o intuito de fomentar o pensamento crítico na área e formar profissionais de nível superior; e, por fim, diversificar o mercado cinematográfico para além da capital, São Luís, possibilitando que as cidades do interior do estado construam um mercado próprio.

Referências

AVELLAR, Ana Paula; MICHEL, Rodrigo Cavalcante. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. **Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p. 491-516, set./dez. 2014. Disponível em: https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/article/view/2065/1473. Acesso em: 12 fev. 2023.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo, SP: Itaú Cultural Iluminuras, 2012.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro:** Princípio(s) de uma hegemonia. 2019. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2019.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Superoitismo no Maranhão**: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistência 1970/1980. 2016. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências Humanas, São Luís, 2016.

IKEDA, Marcelo Gil. **Das garagens para o mundo:** movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, p. 327, 2021.

IKEDA, Marcelo Gil. Distribuição de longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995-2007): um panorama. *In*: FABRIS, Mariarosaria *et al.* (org.). **Estudos de**

Cinema e Audiovisual Socine. v. 10. São Paulo: X Socine, 2010. p. 89-104.

LOBATO, Ramon. **Shadow Economies of Cinema Mapping Informal Film Distribution**. Melbourne: The British Film Institute, 2012.

LUCA, Luiz Gonzaga de. O mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. *In*: MELEIRO, Alessandra. (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2010.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **Ecos da modernidade**: uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís. 2010. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Araraquara, 2010.

MOREIRA NETO, Euclides. **O cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís, MA: DAC/PREXAE/UFMA, 1990.

SILVA, Andréia de Lima. **Configuração do mercado cinematográfico do Maranhão no século XXI**: a entrada do longa ficcional e os novos agentes. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, 2024.

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

SCHVARZMAN, Sheila**.** Um Brasil nos filmes contemporâneos de grande bilheteria (2002-2019). **Varia**, n. 28, 2020. Disponível em: https://journals.openedition.org/cinelatino/7761Acesso em: 9 abr. 2023.

ARTIGOS

9

Cultura pop e estereótipo das bruxas: ficcionalização e figurino

Jarina Milena Silva GOMES
Patrícia AZAMBUJA

Cultura pop e estereótipo das bruxas: ficcionalização e figurino

Jarina Milena Silva GOMES[1]
Patrícia AZAMBUJA[2]

O contexto social e histórico do movimento feminista nos permite perceber a influência deste e algumas de suas características particulares em diversas produções audiovisuais, tais como as analisadas por Ana Carolina Lazzari Chiovatto (2022): alguns filmes da saga Harry Potter (Warner Bros. Pictures, 2001-2012), baseados nos livros de J.K. Rowling (1997-2007), a série *O Mundo Sombrio de Sabrina* (2018-2020, Netflix, criador: Roberto Aguirre-Sacasa) e a animação *Over the Garden Wall* (2014, dir: Robert Alvarez, Larry Leichliter, Eddy Houchins, Ken Bruce). No período de sua produção, estão descritos os fundamentos da terceira onda do movimento feminista, iniciada na década de 1990 e que amplia os conceitos da segunda onda (1970-1990), bem como o de gênero, que sai do binarismo feminino/masculino, sexo/gênero. São referências importantes Judith Butler (2019), Joan Scott (2019), entre outras autoras feministas do período.

Este trabalho exploratório, de cunho qualitativo, busca compreender mudanças no paradigma de representação das bruxas utilizando como referência algumas produções audiovisuais, para tanto, utiliza como metodologia revisão de literatura específica, no sentido de entender conexões entre o estereótipo da bruxaria, a cultura pop, movimento feminista e modos de comportamento, bem como os conceitos de identidade e estereótipo. Importante destacar que a linguagem audiovisual utiliza um conjunto de estratégias para representar os mais diversos temas e é meio de partilha de sentido das coisas, da cultura, bem como, de acordo com Stuart Hall (2016), dos modos de vida de um grupo social. O audiovisual, portanto, estrutura-se a partir desses aspectos que envolvem a caracterização dos personagens em contexto de espaço e tempo narrativos,

1 Estudante de Graduação no 8º semestre do Curso de Rádio e TV/ Audiovisual da UFMA. E-mail: milena.jarina@discente.ufma.br

2 Doutora em Psicologia Social - UERJ e coordenadora do projeto de pesquisa "[Gênero] Audiovisual Distribuído: políticas do ver, do imaginar e regime híbrido de imagens" (financiado pelo edital Universal/FAPEMA). Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Email: patricia.azambuja@ufma.br.

em particular, suas caracterizações e contextos de vida.

1. Relação entre cultura, identidade, diferença e estereótipo

Para Stuart Hall (2016), a cultura diz respeito a uma série de práticas, à produção e à troca de sentidos, ou seja, são significados compartilhados entre pessoas pertencentes a uma sociedade ou grupo. Segundo Hall (2006), a identidade na modernidade é fixa e essencialista. Já na pós-modernidade, a identidade do sujeito é múltipla e, às vezes, são identidades não resolvidas ou contraditórias, devido às mudanças estruturais e institucionais existentes neste contexto. A identidade pós-moderna é mutável de acordo com os sistemas culturais que estão ao nosso redor. Ela não é biológica, e sim histórica, na qual o sujeito possui diferentes identidades em momentos diferentes. A identidade única, completa e harmônica é uma ilusão.

A diferença, para Stuart Hall (2006, p. 17), diz respeito às múltiplas divisões e antagonismos sociais que produzem variadas "posições de sujeito", ou seja, identidades. As sociedades não se esfacelam totalmente devido à diferença, porque suas identidades e distinções podem ser, em algumas situações, articuladas. A cultura fornece os recursos simbólicos, as representações e as construções de sentido compartilhadas, que utilizamos para construir nossas identidades. A identidade portanto é múltipla e constituída por identidades contraditórias ou não resolvidas, que compõem o sujeito e são instrumentalizadas pela cultura. A diferença é o que motiva a identidade, pois é através da diferenciação que nos constituímos como sujeitos, individual e coletivamente.

Estereotipagem, portanto, é uma "prática de produção de significados importante para a representação da diferença" (Hall, 2016, p. 190). Para Hall (2016), sem o uso de tipificação ou formas de classificações seria difícil dar sentido ao mundo, pois, na nossa perspectiva, nos referimos a objetos individuais, pessoas ou eventos por meio de um sistema de classificação que está estritamente conectado a nossa cultura. Por outro lado, os estereótipos "se apossam das poucas características 'simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas' sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados, e simplificados" (Hall, 2016, p. 191). Ou seja, a estereotipagem é reducionis-

ta, pois essencializa e amplifica a diferença, naturalizando-a. Neste caso, considera-se outro aspecto: "a estereotipagem implanta uma estratégia de 'cisão', que divide o normal do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui ou expele tudo o que não cabe, o que é diferente" (Hall, 2016, p. 191). Logo, sobre as bruxas, são observadas representações que restringem suas vinculações identitárias a deformações físicas, à vilania do antagonismo narrativo e ao mal. Ana Carolina Chiovatto (2022) destaca alguns exemplos: João e Maria: caçadores de bruxas (dir: Tommy Wirkola, 2013), Caça às Bruxas [Season of the Witch] (dir: Dominic Sena, 2011), Abracadabra [Hocus Pocus] (dir: Kenny Ortega, 1993), Enrolados [Tangled] (2010, dir: Bryan Howard e Nathan Greno), A Bruxa [The Witch] (2015, dir: Robert Eggers), entre outras produções audiovisuais.

Por outra perspectiva, Hall (2016) afirma que a cultura é um sistema de significados constantemente negociado e contestado, logo, a representação das bruxas distorcida por estereótipos negativos, ou mesmo da figura feminina, também podem ser revistas e ressignificadas pela indústria cinematográfica. De acordo com Ana Carolina Lazzari Chiovatto (2022), Harry Potter (as adaptações cinematográficas, Warner Bros. Pictures, 2001-2012) nos mostra um universo fantástico de uma sociedade bruxa, no qual a bruxa não é vista como "o outro" ou o "anti". Os estereótipos na série *O Mundo Sombrio de Sabrina* (2018-2020, Netflix, criador: Roberto Aguirre-Sacasa) precisam de bastante atenção por não conceber um tipo óbvio de representação, tendo uma evidente associação com o discurso feminista, no qual a maioria das personagens são mulheres, e há diversidade de raça, faixa etária e orientação sexual. Na animação *Over the Garden Wall* (2014, dir; Robert Alvarez, Larry Leichliter, Eddy Houchins, Ken Bruce), temos a subversão da bruxa estereotípica em um dos episódios, que se chama "O toque do sino" *[The Ringing of the Bell]*. A bruxaria, nesse contexto, torna-se uma metáfora para a libertação e para a expressão da individualidade, ao contrário da imagem de ameaça associada a essas figuras na cultura popular.

Para Tomaz Tadeu da Silva (2014), identidade e diferença são correlatas e possuem relação direta com a linguagem. Não são naturais e nem essências, e sim, ativamente produzidas pelo mundo cultural e social. Nós, como sociedade, as elaboramos através

de relações sociais e culturais. A identidade e a diferença só possuem sentido dentro de determinado sistema de significação, ou seja, de uma certa linguagem.

2. Moda, comportamentos e ficcionalização

As roupas e a moda também têm seu papel social, como fronteira simbólica, linguagem, ou mesmo, resistência não verbal. Ou seja, a moda é uma prática cultural, como afirma Hall (2016), que reflete os significados e valores compartilhados por uma sociedade. Através das roupas, acessórios e estilos, as pessoas comunicam ou não seu pertencimento a determinados grupos sociais, podendo afirmar ou questionar normas estabelecidas. Quanto à identidade, a moda permite que os indivíduos adotem diferentes identidades dependendo do contexto, e aqui, ela é um meio de comunicação que rompe com estereótipos historicamente estabelecidos. Em relação ao conceito de diferença, é através da moda que os indivíduos se posicionam diante dos outros, seja para se assemelhar ou se distinguir, no qual as roupas podem sinalizar pertencimento a uma classe social, etnia, gênero, entre outros. Portanto, a moda que será destrinchada nos próximos parágrafos se conecta na questão de transgressão dentro do sistema de significação que repele a figura da bruxa, no que tange a identidade e diferença para Tomaz Tadeu da Silva (2014).

Para Diana Crane (2006, p.37), a roupa é um artefato cultural e o "indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar 'narrativas próprias' que contenham sua compreensão do próprio passado, presente e futuro". Daniela Calanca (2011), ao pensar a história social da moda e suas tensões, estabelece conexões entre moda e antimoda, como conceitos não apenas antagônicos, mas que também possuem uma relação dialética e dinâmica. A moda está associada a costumes e hábitos de um determinado contexto cultural. Além disso, ela expressa o desejo de conformidade e pertencimento a determinados grupos sociais, sendo uma forma de expressar identidade e *status* num contexto cultural específico. Já a antimoda surge como uma forma de oposição ou resistência à lógica de conformidade da moda. A antimoda pode ser entendida como uma expressão que busca desafiar as normas e os padrões impostos pela sociedade em relação ao vestuário e ao estilo. Ela frequentemente

se apresenta por meio de atitudes que rompem com as convenções, seja na busca por originalidade ou no desejo de transgredir estéticas dominantes.

Para Calanca (2011, p. 13), desde o seu início no Ocidente, a moda é "um dispositivo social definido por uma temporalidade muito breve e por mudanças rápidas, que envolvem diferentes setores da vida coletiva". Ou seja, o figurino das personagens que será pontuado possui relação com o seu tempo histórico e com a nossa sociedade. Para Diana Crane (2011), as roupas possuem diversos significados que são controlados e ressignificados para enfatizar um senso individual. Além disso, as sociedades contemporâneas e suas culturas são englobadas como "pós-modernas", o que resulta numa mudança na relação entre diversos elementos da estrutura social, como também na atuação da cultura.

Mise-en-scène, que significa "pôr em cena" (Bordwell; Thompson, 2013, p. 205), é uma palavra que originalmente está associada à direção teatral, e na direção de cinema passa a fundamentar o gerenciamento do diretor em relação ao quadro fílmico. Dessa forma, ele irá elaborar também a composição visual das matérias em cena - cenografia, objetos, cores, iluminação -, em especial, a *mise-en-scène* estabelecida por meio da caracterização do personagem e do figurino.

> Por meio de ilustrações e desenhos, apresenta propostas de modelagem, tecidos e acessórios, possibilitando a discussão e a construção do repertório de vestimenta de cada personagem sobre o qual irá trabalhar. Forma sua própria equipe e acompanha a produção e execução de todo o guarda-roupa dos protagonistas e também da figuração. Organiza, com a direção de produção, a logística de preparação e filmagem (Hamburger, 2014, p. 27).

Considerando isto, passa a ser importante também, para este trabalho, observar como as narrativas ficcionais circunscrevem em sua materialidade a caracterização dos espaços, do tempo e das figuras humanas, a envolver tanto questões de gênero, religião, entre outras tantas abordagens possíveis para os temas contemporâneos.

No universo dos filmes de *Harry Potter,* existem alguns elementos na direção de arte que são estereotípicos, como o caldeirão, a varinha, a vassoura, plantas consideradas mágicas e animais que estão relacionados às bruxas historicamente, mas que não são vistos com uma conotação negativa e monstruosa, segundo Chiovatto (2022). Minerva McGonagall é a primeira bruxa a ter o seu

figurino analisado neste trabalho. De acordo com Chiovatto (2022), seu nome remete à deusa romana da sabedoria, que possui referência grega (Athena, que também possui estratégia de guerra), mas a personagem nos filmes está mais próxima da deusa romana, com as qualidades de ser conselheira e juíza. Isso é demonstrado no seu figurino e caracterização, através de um longo vestido preto, de manga comprida, junto a um longo sobretudo verde escuro, com o tecido em veludo. McGonagall também utiliza um chapéu preto e pontudo, e às vezes um óculos redondo e pequeno, uma varinha preta, além de ser uma senhora idosa, com longos cabelos loiro-escuros com mechas grisalhas, que comumente estão presos em um coque. Ela passa uma imagem de "austeridade" (Chiovatto, 2022. p. 268) no que foi descrito através das suas vestimentas e na sua forma de falar. Ela rompe com o estereótipo da bruxa velha, rabugenta e má, e o seu conhecimento nos passa uma noção de seriedade (Chiovatto, 2022).

Bellatrix Lestrange é uma bruxa comensal da morte, termo utilizado pelos próprios seguidores de Voldemort, de acordo com Chiovatto (2022). O seu sobrenome de casada é considerado estranho na narrativa, o que está associado ao seu comportamento inconstante: ora está debochando de Harry (Rowling, 2005, 2007), ora está torturando e tendo orgulho disso, ora está servindo Voldemort (Chiovatto, 2022). Ela usa um vestido preto, tendo a parte entre o ombro e o início do braço nua, longos cabelos cacheados e bagunçados, e um cabelo castanho-escuro, com algumas mechas grisalhas. Lestrange também utiliza um colete preto de couro, um sapato preto e pontudo de salto, e possui uma expressão séria e desconfiada. A sua instabilidade se dá devido a ela ter passado dezesseis anos prisioneira em Azkaban, uma prisão que possui dementadores, uma espécie de parasita emocional (Chiovatto, 2022). Ela cometeu vários crimes e a transgressão da personagem está em ter prazer na violência para ajudar Voldemort a ter mais poder e conseguir ser ditador. Como acredita na superioridade de bruxos puro-sangue e é totalmente fiel à Voldemort, Lestrange está associada a bruxa satânica, segundo Chiovatto (2022). Sua caracterização reforça o seu desequilíbrio na narrativa e contrasta com a representação polida de Narcisa Malfoy, sua irmã.

Em *O Mundo Sombrio de Sabrina,* a bruxa adolescente agora está em uma narrativa sombria, mesmo que tenha momentos cô-

micos devido a seu exagero, e uma roupagem satanista, diferente da versão cômica da década de 1990. Os estereótipos das bruxas não constroem "um tipo óbvio de representação, e possui uma abordagem feminista em sua narrativa, na qual a maioria das personagens são mulheres, e há diversidade de orientação sexual, faixa etária e raça" (Chiovatto, 2022, p. 159-160). A personagem Sabrina Spellman utiliza roupas em tons escuros (vermelho/vinho e preto), geralmente camisa de manga comprida, saia abaixo dos joelhos, em corte reto, meia calça e sapato preto fechado. Além disso, ela utiliza cabelo loiro claríssimo, curto e liso, e uma tiara preta. A imagem de Sabrina remete à imagem do herói, no qual sua vida de adolescente comum é contraposta com a vida de bruxa, que frequenta a Academia da Noite. Ela já tem idade para assinar no livro e selar um pacto com o diabo, para ter mais poder, mas ela não quer ser dominada por ele para conseguir isso. Portanto, podemos observar a personalidade forte de Sabrina através de seu figurino e caracterização, de maneira que ela veste roupas e acessórios em tons escuros. Em relação aos estereótipos da bruxa, Chiovatto (2022, p. 261) explana que liberdade e poder são colocados de forma contrária na narrativa, e que ela "pode ser contrastada com a forma como se entende as bruxas confessas no discurso inquisitorial ou nos processos contra elas na justiça secular inglesa".

Em *Over The Garden Wall,* no sétimo episódio, intitulado "O Toque do Sino", os irmãos Wirt e Greg chegam a uma casa onde são recebidos por Lorna, uma jovem bonita que parece ter a mesma idade de Wirt. Ela expressa receio pela chegada de sua tia, Tia Sussurros, com quem vive, e diz que a tia não gosta de visitas, escondendo os irmãos para evitar que sejam descobertos. Mais tarde, é revelado que Tia Sussurros mantém Lorna sob um feitiço para que a última trabalhe para a primeira. No final, a história toma um rumo inesperado: Lorna, que parecia ser a figura doce e submissa, na verdade tem uma natureza monstruosa, enquanto Tia Sussurros, inicialmente retratada como a bruxa má, não é realmente uma bruxa e não é má. Assim, o episódio subverte os estereótipos tradicionais dos contos de fadas, oferecendo uma reviravolta que altera as expectativas iniciais dos personagens (Chiovatto, 2022). Lorna é uma moça jovem e bonita, que utiliza um longo vestido nas cores verde escuro e verde claro, de mangas compridas. Há um pano branco por cima de parte do vestido, e

ela utiliza um pano branco em sua cabeça. Essa caracterização reforça a figura doce e submissa da personagem na narrativa, mas posteriormente, ela se transforma numa figura monstruosa, com os olhos fundos, sem dentes, ou seja, no estereótipo clássico da bruxa. Já Tia Sussurros inicia a história com uma caracterização com olhos e nariz grandes, sem dentes, com uma capa verde escuro que cobre todo o corpo e um pano na cabeça, semelhante à Lorna. No fim das contas, elas invertem os papéis de representação da bruxa, e os subvertem.

3. Bruxaria e seus diferentes modos de representação: rebeldia grunge da década de 90 no audiovisual

Ao longo do tempo, a figura da bruxa passou por diversas modificações, mas ainda podemos perceber que ela era um meio de mulheres camponesas criarem a sua identidade. Mesmo assim, um dos estereótipos mais persistentes no imaginário, desde o século XV, é o da bruxa como figura feminina indisciplinada, cujo arquétipo do início da Idade Moderna foi construído pelos mesmos discursos e práticas culturais que colaboraram para criar as imagens de "megeras" e "rabugentas" (Schuler, 2004, p. 388). Essa imagem possui ecos na literatura e no audiovisual, "que apontam modos de ser e pensar do passado, assim como o entendimento da formação do feminino transgressor no presente" (Chiovatto, 2022, p. 11).

Para Gaskill (2010), a bruxaria poderia ser um nome sem um ato, pois estava estabelecida tanto no sentimento como na linguagem, e as palavras poderiam constituir a bruxaria sem a necessidade de um ato ter ocorrido. A fala era vista como um contraponto feminino oposto à força física masculina, que era destrutiva, ou tinha um potencial de mudança. De acordo com Chiovatto (2022, p. 12), isso foi uma "construção retórica do período", pois, na maioria das sociedades, as esferas públicas da vida social negaram a voz das mulheres.

Stuart Clark (1997) discorre acerca do poder da linguagem na falta de crença na bruxaria da elite intelectual do início da Idade Moderna, no qual o sistema de conhecimento e crença era diferente do ceticismo iluminista, mas ele tinha uma lógica. No século XVI, porém, as bruxas eram culpadas por problemas como enchentes, pestes, entre outros. Ou seja, havia uma crença na bruxaria nesse período. Dessa forma, "a realidade en-

viesada criada pela linguagem poderia servir a diversos fins, no caso da bruxaria" (Chiovatto, 2022, p. 14). Ela era um discurso de poder, pois algumas pessoas a viam como magia e outras como religião (Chiovatto, 2022).

Para Chiovatto (2022, p. 15), na contemporaneidade, no audiovisual, a bruxa aparece geralmente como uma "manipuladora de forças ocultas e profanas", sendo uma imagem que foi construída há mais de dois mil anos (Hutton, 2017). A cultura e o imaginário estão relacionados à Bíblia, pois ela era um discurso no qual as pessoas a utilizavam como um manual para a vida. O Protestantismo foi responsável por difundir diferentes versões da Bíblia e traduzi-la para a língua vernacular, para explicar a vontade de Deus de acordo com o período (Chiovatto, 2022).

Alguns estereótipos da bruxa, segundo Chiovatto (2022), são os de que ela deveria renunciar à fé católica, que elas teriam uma percepção doentia da sexualidade. Além disso, há os estereótipos de *hag* ou *witch,* que, na tradução para o português do termo bruxa, corresponde ao "imaginário ocidental contemporâneo" (Chiovatto, 2022, p. 18). Existem também os estereótipos de *enchantress* e *charm*. A primeira é o feminino de *enchanter* e pode significar alguém que pratica magia, já o segundo está relacionado a alguém que possui poderes ocultos ou mágicos.

De acordo com Diane Purkiss (1996, p. 2), camponeses do início da Idade Moderna, especialmente mulheres, criavam histórias com a figura da bruxa que os ajudavam a compor sua identidade. A bruxa não é simplesmente uma criação do patriarcado, e sim uma figura fantástica que era um meio de expressão e de controlar temores e desejos que não podiam ser ditos, que possui vínculos entre mães e filhos. Um corpo materno se tornava tanto objeto de desejo como de profanação, sendo uma ponte para uma magia que transcende o visível em seu corpo. Através dessa magia, a mulher acusada de bruxaria molda uma identidade própria, que representava um meio-termo entre a sua compreensão do mundo e as categorias elaboradas por aqueles que eram vistos como eruditos.

A figura histórica da bruxa foi construída sobre um discurso dominante em que ela era o narrado, e não a narradora, além de ter a imagem do contrário, ou *anti*, na mesma lógica dicotômica Deus *versus* Diabo. Portanto, a bruxa é o Satã, ou o adversário. O paradigma cultural sobre se a ordem social estava certa começou a ser transformado entre o final do século XVI e o início do século XVII,

no qual se começou a refletir sobre quem eram e como viviam as mulheres por trás das narrativas como personagens bruxas, sejam elas ficcionais ou não. A bruxaria e a magia se tornaram um crime imaginário quando os teólogos pertencentes a várias vertentes do Cristianismo chegaram a um consenso de que os poderes do Diabo eram "limitados no plano terreno, e os juristas concordaram com eles" (Chiovatto, 2022, p. 181).

Mesmo com o ceticismo iluminista (tendência às pessoas não acreditarem em magia e bruxaria a partir do iluminismo, e sim no que é possível comprovar através da ciência), a imagem da bruxa diabólica permaneceu, e os contos infantis dos irmãos Grimm, que foram *best-sellers* no século XIX, reforçaram a figura da bruxa má como uma ferramenta pedagógica e moral para as crianças, mas o filósofo e historiador Jules Michelet, no ensaio *A Feiticeira* (1862), coloca em destaque a mulher que é poderosa e oprimida pelo patriarcado (Golliau, 2019). Isso ajudou a consolidar o estereótipo da bruxa curandeira da floresta, o que é também observado no filme *A Bruxa* (2015, dir: Robert Eggers) (Chiovatto, 2022).

Pontuam-se, portanto, sobre a imagem da bruxa algumas mudanças de paradigmas ao longo da história, os quais, sob certos aspectos e a partir da década de 90, assumem modos de representação que buscam materializar proposições teorizadas a partir da terceira onda feminista. Para Judith Butler (2019), filósofa contemporânea do feminismo, o gênero não é algo fixo e imutável, portanto, podemos entendê-lo como uma construção social que se transforma ao longo do tempo. A forma como nos vestimos, nos comportamos e interagimos com o mundo molda a percepção que temos de nós mesmos como homens, mulheres, ou outras identidades de gênero, que não são naturais ou biológicas. A noção de gênero como construção social é também enfatizada por Joan Scott (2019), pois ela está ligada a papéis de gênero atribuídos socialmente a homens e mulheres, o que também se conecta às subjetividades de ambos, com características que são impostas sobre um corpo sexuado. Do mesmo modo em que há a ampliação do conceito de gênero, visto como histórico e socialmente produzido, e não sendo natural e binário, observa-se a desconstrução do discurso e da imagem da bruxa como excêntrica e estereotipada.

Em *Jovens Bruxas* (1996, dir: Andrew Fleming), a bruxaria deixa de ser um sím-

bolo do mal e passa a representar um poder feminino genuíno, aliado a uma postura *fashionista* e elegante[3]. As protagonistas (Bonnie, Nancy, Rochelle e Sarah) não são apenas desafiadoras das normas binárias de gênero, mas também das normas sociais, utilizando a magia como uma forma de expressar sua identidade e autonomia. O figurino das personagens no filme reflete essa rebeldia: o uso de roupas de estilo gótico, punk e grunge — movimentos de subcultura que caracterizam uma forma de resistência social e cultural — está intimamente ligado à transgressão de padrões de comportamento e estéticos convencionais. Esses estilos estão diretamente conectados ao ideal de liberdade que marcou a década de 1990, assim como os princípios da terceira onda do feminismo, que se opõem ao binarismo de gênero e ao conceito tradicional de feminilidade. Portanto, podemos observar a influência da terceira onda do movimento feminista nesse rompimento com os estereótipos da bruxa no audiovisual.

3 Como bruxas passaram de esquisitonas a ícones feministas. <https://darkside.blog.br/como-bruxas-passaram-de-esquisitonas-a-icones-feministas/>. Acesso em 15/11/2024.

4. Considerações Finais

O estudo das representações das bruxas no audiovisual, principalmente a partir dos anos 1990, destaca um interessante fenômeno de reinterpretação e subversão dos estereótipos tradicionais dessa figura feminina. Ao longo da história, a bruxa foi construída culturalmente como a figura do "outro", associada a características demoníacas e à transgressão das normas sociais, especialmente no que tange à submissão feminina e à moral cristã (Chiovatto, 2022). Contudo, com o advento da terceira onda do movimento feminista, a partir da década de 1990, observamos uma transformação significativa nessas representações, com ênfase na autonomia e no empoderamento feminino, o que reflete diretamente nas produções audiovisuais desse período.

O cinema e a televisão, como ferramentas culturais de grande poder simbólico, sempre exerceram papel fundamental na construção de identidades e na perpetuação de estereótipos, como destacam Stuart Hall (2006; 2016) e Silva (2014). A representação da bruxa, tradicionalmente associada à feiura, maldade e ao feminino desobedien-

te, começa a ser desafiada e ressignificada, principalmente em produções audiovisuais como *Jovens Bruxas* (1996), *O Mundo Sombrio de Sabrina* (2018-2020), nos filmes do universo *Harry Potter* (Warner Bros. Pictures, 2001-2012), na animação *Over the Garden Wall* (2014). Esses produtos audiovisuais não apenas reconfiguram a imagem da bruxa, mas a associam ao discurso feminista da época, apresentando personagens femininas que buscam liberdade, identidade própria e poder, contrariando a ideia de uma bruxa malvada e excêntrica.

A bruxaria, portanto, nos anos 1990 e em algumas produções audiovisuais que surgiram em anos seguintes, não é mais apenas uma representação do mal ou da transgressão feminina, mas uma metáfora de libertação e busca por identidade. As bruxas dessa era são mais complexas, multifacetadas e, muitas vezes, questionam as normas estabelecidas, refletindo uma nova visão sobre o gênero, a sexualidade e a autonomia feminina. Esse movimento é visível tanto no figurino quanto na narrativa, em que as bruxas se tornam símbolos de resistência, poder e transformação.

Mesmo que ainda tenhamos representações problemáticas e que foram citadas ao longo do trabalho, também temos o contraponto com *Jovens Bruxas* (1996, dir: Andrew Fleming), *O Mundo Sombrio de Sabrina* (2018-2020, Netflix, criador: Roberto Aguirre-Sacasa), a subversão da bruxa estereotípica na animação *Over the Garden Wall* (2014, dir; Robert Alvarez, Larry Leichliter, Eddy Houchins, Ken Bruce) e nos filmes do universo *Harry Potter* (Warner Bros. Pictures, 2001-2012).

Referências bibliográficas

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** Uma introdução. Tradução: Roberta Gregoli – Campinas, SP: Editora da Unicamp, São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Organização: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Tradução de Renato Ambrosio. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CHIOVATTO, Ana Carolina Lazzari. **A consolidação do estereótipo da bruxa e sua ressignificação na contemporaneidade:** nuances

de uma alteridade disforizada. Orientadora: Elizabeth Harkot-de-la-Taille, São Paulo, 2022.

CLARK, Stuart. **Thinking with demons:** the idea of witchcraft in Early Modern Europe. Oxford: Clarendon Press: 1997.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social:** classe, gênero e identidade das roupas. Tradução: Cristina Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

GASKILL, Malcolm. **Witchcraft:** a very short introduction. Nova York: Oxford: 2010.

GOLLIAU, Catherine. **"Retournement" in GOLLIAU, Catherine. Les sorcières:** histoire d'une renassaince (dossier). Le Point références Hors-série, nº 4. Paris: Le Point références Hors-série, nov-dez, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, 11ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro. Editora PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**. São Paulo: Ed. Senac, 2014.

HUTTON, Ronald. **The witch:** a history of fear, from ancient times to the present. New Haven: Yale University Press, 2017.

PURKISS, Diane. **The witch in history:** early modern and twentieth-century representations. Routledge, 1996.

ROWLING, J.K. **Harry Potter and the deathly hallows.** Londres, Bloombbury, 2007.

ROWLING, J.K. **Harry Potter and the half-blood prince.** Londres, Bloomsbury, 2005.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e as relíquias da morte.** Trad. Lia Wyler, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHULER, Robert M. **Bewitching The Shrew. Texas Studies in Literature and Language.** Vol. 46, nº 4, Wise Women, Witches, and the Lineaments of Desire. Houston: University of Texas Press, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Organização: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

8

Mercado cinematográfico e invisibilidade *queer*: diálogo com Karim Aïnouz

Alfredo Taunay COLINS

Mercado cinematográfico e invisibilidade *queer*: diálogo com Karim Aïnouz

Alfredo Taunay COLINS[1]

Introdução

É comum nas pesquisas sobre Cinema *Queer*, no Brasil, encontrarmos referências aos filmes *Seams (1993)*, *Madame Satã (2002)* e *Praia do Futuro (2014)*, do cineasta brasileiro Karim Aïnouz. *Seams* é um documentário em curta-metragem que traz várias questões de gênero e sexualidade tendo como ponto de partida conversas com as tias de Karim, mulheres que foram responsáveis pela educação do cineasta. *Madame Satã* e *Praia do Futuro* têm como protagonistas personagens homossexuais, sendo este o principal motivo de serem enquadrados na "categoria" Cinema *Queer*, com direito a exibição em festivais e mostras do "gênero", como o Festival *Queer* Lisboa, em Portugal, e a Mostra *New Queer Cinema*, no Brasil. Das três obras, *Madame Satã* é a mais estudada. Segundo o artigo intitulado *Um panorama dos estudos sobre mídia, sexualidades e gênero não normativos no Brasil* (Colling, *et al*), publicado em 2012 pelo Grupo de Pesquisa em Cultura e Sociedade (CUS), da Universidade Federal da Bahia, "entre os trabalhos que analisam o cinema brasileiro [...] chama a atenção o número de textos sobre o filme Madame Satã, analisado sob diferentes perspectivas" (Colling et al., 2012, p. 80). Estes primeiros dados já nos revelam uma ligação entre o cineasta com o que B. Ruby Rich (2015) convencionou chamar N*ew Queer Cinema*. Entretanto, com o desenvolvimento da pesquisa, outros dados foram bastante reveladores e nos impulsionaram ao objetivo de compreender o *Queer* a partir da experiência de Aïnouz.

A entrevista aqui apresentada reflete a preocupação política de Karim Aïnouz, especialmente com os grupos de pessoas historicamente excluídas, as denominadas minorias sociais. As temáticas abordadas pe-

1 Doutor em Media Artes pela Universidade da Beira Interior (UBI), em Portugal, com tese intitulada: *De Nova Iorque ao Brasil Profundo: O Queer No Cinema De Karim Aïnouz*. Pesquisador-colaborador na Unidade de Investigação de Comunicação e Artes da UBI. Foi Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) e da Fundação Santander Totta. Desde o mestrado desenvolve pesquisa em torno do *New Queer Cinema*. É membro da organização do Encontro Internacional O Cinema E As Outras Artes, realizado em Portugal e integra a Comissão Científica do Seminário Internacional Interdisciplinar da Visibilidade LGBTQIA+ da UBI.

los Estudos Feministas, Estudos de Gênero, Estudos *Queer* e LGBTIA+[2] estão presentes nas obras do cineasta, não por uma análise aprofundada de Karim sobre esses temas, mas por estarem profundamente entrelaçadas à sua vivência. Deste modo, a temática *queer* surge de forma orgânica nas obras de Aïnouz.

Os percursos dissidentes de Karim Aïnouz

Com mais de três décadas de carreira, Karim Aïnouz possui uma obra extensa e diversificada que inclui produções ficcionais, documentais e experimentais em formatos de curta e longa-metragem, além de uma série ficcional para a HBO Brasil e diversos projetos paralelos em colaboração nacional e internacional. Ele também escreveu muitos roteiros em parceria com outros cineastas, entre eles Walter Salles, Marcelo Gomes e Sérgio Machado.

Cineasta premiado, roteirista e artista visual, Karim Aïnouz nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1966. Sua mãe, a brasileira Iracema, uma bióloga, e seu pai, Majid, engenheiro argelino, se conheceram nos Estados Unidos, no início dos anos 1960, enquanto Iracema fazia seu mestrado. Esse encontro só aconteceu porque a Guerra da Independência da Argélia levou Majid a se exilar nos EUA. Com o fim do conflito, ele retornou à Argélia, enquanto Iracema, grávida, voltou ao Brasil e estabeleceu-se em Fortaleza (Aïnouz, 2021).

As motivações do cineasta, os temas presentes em seus filmes, a estética e a linguagem utilizada por ele, tudo está conectado com sua trajetória, com sua vida pessoal. Aïnouz costuma justificar suas escolhas artísticas ligando-as a memórias de infância, à sua história familiar e aos vínculos que guarda com pessoas e objetos marcantes de sua vida. Em entrevista ao jornal *O Estado de Minas*, em junho de 2021, Karim fala um pouco sobre essa conexão:

> Tenho a sensação de que meus filmes são muito coloridos porque as fotos que tenho

2 É comum, nos dias atuais, o uso da sigla LGBT**Q**IA+. Contudo, optamos pela exclusão da letra "Q" como uma estratégia para evidenciar nossa intencionalidade na problematização do termo. Em nossa compreensão, "*queer*" não se configura como uma identidade sexual ou de gênero, mas sim como uma perspectiva crítica que desafia normatividades e categorias fixas. Reconhecemos, porém, as limitações dessa escolha, considerando a extensão e a complexidade do debate em torno do termo, bem como a ausência de um consenso definitivo.

> dos meus pais são retratos em cor. Há uma ausência ali que é cheia de cores. Não apareço nessas fotos porque eu ainda não existia. Minha mãe voltou para o Brasil grávida, e eu cresci sendo criado pela minha avó e por ela, que foi uma mulher incrível, com uma história parecida com a da Guida de 'A vida invisível'. Guida também volta grávida (Agência Estado, 2021).

Aïnouz foi criado em um ambiente predominantemente feminino, sob o cuidado e a influência de sua mãe, Iracema Lima, sua avó, Dona Branca, e suas quatro tias-avós, carinhosamente conhecidas como Dedei, Pinoca, Juju e Ilka. Essas mulheres moldaram seu entendimento sobre sensibilidade e delicadeza, valores que contrastavam com a dureza dos "machões" típicos do Ceará.

Nos anos 1960, o patriarcado era uma força marcante em muitos países, e no Brasil sua presença era ainda mais intensa no Nordeste, região onde o cineasta foi criado. Com a ausência do pai, Karim Aïnouz cresceu em uma família que fugia aos padrões tradicionais da época, sem uma figura masculina presente. O próprio diretor considera que teve sorte em ser educado por essas mulheres, pois isso lhe proporcionou uma visão profunda do universo feminino, em uma região onde o machismo prevalece até hoje (Aïnouz, 2007).

Em relação à ausência do pai, do avô, ou de qualquer outra figura masculina, o cineasta diz que isso lhe garantiu muita liberdade, pois, em uma sociedade guiada pelo machismo, já lhe bastavam as regras sociais impostas. Dentro de casa Karim vivia em um ambiente onde sua identidade podia se formar sem grandes interferências das normativas sociais. Essa ausência de controle masculino também permitia maior autonomia para essas mulheres, que só dependiam de autorização masculina quando exigido pela legislação. Realidade representada com intensidade em uma cena do filme *A Vida Invisível (2019)*: a personagem Guida Gusmão (Julia Stockler), mãe solo, tenta tirar os passaportes dela e do filho, mas é impedida por não ter uma autorização masculina que fosse responsável por ela e pela criança. O filme foi livremente inspirado simultaneamente pelo romance homônimo de Marta Batalha e pelas histórias das mulheres que educaram Karim.

Sobre a ausência masculina na sua educação, Karim afirmou:

> Se tivesse tido uma presença de uma figura masculina definitiva, teria sido bem diferente. Então hoje em dia eu olho pra trás e vejo uma certa liberdade, porque a ausência de um patriarca, a ausência da figura masculi-

> na, dos quais seremos todos a sombra, foi muito bacana (Aïnouz, 2007, p. 106).

A ausência masculina também foi responsável por uma visão peculiar de família e dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres, algo profundamente presente em seus filmes. A esse respeito, o cineasta diz:

> [...] acho que meu pai adotivo era a minha mãe, e minha mãe adotiva é minha avó; os papéis são muito dinâmicos: você vai criando os papéis e as pessoas vão ocupando. Dentro de uma família que não é uma família nuclear clássica os papéis estão aí para serem ocupados e reinventados de alguma maneira (Aïnouz, 2007, p. 106).

Os aspectos apresentados até aqui nos conduziram à necessidade de entrevistar o cineasta Karim Aïnouz, buscando um aprofundamento que nos permitisse compreender melhor seu modo singular de fazer cinema. Essa abordagem particular, marcada por temáticas ligadas à identidade, gênero, sexualidade, memória e resistência, oferece uma visão única que se desvincula de convenções tradicionais e explora aspectos profundos da subjetividade humana. A entrevista, portanto, tem o objetivo de iluminar as motivações e influências que moldam a visão artística de Aïnouz, revelando as particularidades de sua trajetória e o impacto de suas escolhas estéticas e narrativas.

Diálogo e memória: a entrevista

No dia quatro de agosto de dois mil e vinte e um, às dezesseis horas de Portugal, foi realizada, através da plataforma zoom, a entrevista com o cineasta Karim Aïnouz que iremos abordar aqui. Embora inicialmente planejada para ocorrer de forma presencial, a entrevista foi conduzida de forma remota em razão da pandemia de COVID-19. Karim Aïnouz participou diretamente de Berlim, cidade onde reside desde 2013, e respondeu prontamente às perguntas da pesquisa. Felizmente, o cineasta demonstrou estar extremamente à vontade, e o diálogo ocorreu de maneira tão fluida que a entrevista, inicialmente programada para trinta minutos, acabou se estendendo por sessenta minutos, superando o tempo previamente acordado com sua assistente.

As tentativas de entrevistar o cineasta Karim Aïnouz iniciaram-se em 2019, ano de estreia do filme *A Vida Invisível* em importantes festivais de cinema internacionais. Em razão da intensa divulgação do longa, que

incluiu viagens frequentes e participação em sessões de estreia, a realização de uma entrevista com enfoque acadêmico, demandando maior tempo e profundidade, revelou-se inviável naquele momento. Também em 2019, o filme ganhou o prêmio *Un Certain Regard,* no Festival de Cannes, o que inviabilizou a realização da nossa entrevista. Assim, foi necessário aguardar por uma oportunidade mais apropriada.

Quando a entrevista foi finalmente realizada, Aïnouz iniciou a conversa com um pedido de desculpas, mencionando que havia sido informado por sua assistente sobre as tentativas prévias de contato. Durante o diálogo, demonstrou abertura para uma discussão detalhada sobre sua obra, destacando seu interesse em estabelecer um diálogo reflexivo e honesto acerca de seu trabalho cinematográfico.

O objetivo da entrevista era investigar a relação do cineasta com os Estudos *Queer*, buscando compreender suas referências e influências teóricas no campo. Durante a entrevista, Karim apresentou uma reflexão ampla, contextualizando sua vivência e a construção do movimento *queer*, especialmente em Nova Iorque, na virada dos anos 1980 para 1990.

Karim iniciou mencionando sua ligação histórica com o tema da nossa pesquisa, relatando a participação em eventos e movimentos *queer* durante o auge da crise da aids. Ele destacou a emoção que sentiu ao presenciar manifestações, como um canto marcante durante uma *gay pride*: *"We're here, we're queer, we got is do it."* Segundo ele, esse momento trouxe à tona uma indignação coletiva que diferenciava o movimento *queer* do movimento *gay* tradicional, o qual, em sua visão, foi profundamente impactado pela epidemia. A força do movimento *queer*, conforme relatou, estava na apropriação do termo *"queer"* como algo estranho e subversivo, promovendo uma resistência enérgica e criativa contra a marginalização.

Karim também lembrou sua participação em ações do grupo ACT UP, como protestos em frente ao *Immigration and Naturalization Service* (INS), em Nova Iorque, que simbolizavam a indignação característica do movimento. Ele ressaltou como a palavra *"queer"* estava imbuída de uma energia de resistência e vingança, subvertendo o significado negativo atribuído ao termo. Para Karim, o movimento *queer* representava uma resposta coletiva à morte e à marginalização, transformando o sofrimento em vida, irreverência e imaginação criativa.

No campo cinematográfico, Karim percebe o *queer* como um espaço de resistência e ironia, que se manifesta de formas diversas, desafiando normas e celebrando a marginalidade. Ele também mencionou a importância do conceito de *camp*, abordado por Susan Sontag, sugerindo que o *queer* transcende a sexualidade e reflete um imaginário ligado ao proibido, ao marginal e à subversão. Para Karim, essa imaginação *queer* é profundamente rica e permite a criação de narrativas e estéticas inovadoras no cinema.

Karim expandiu a discussão ao conectar sua experiência pessoal com o desenvolvimento histórico e cultural do movimento *queer*, evidenciando como essa perspectiva influencia sua visão e prática cinematográfica. Para esclarecer se ele realiza leituras de textos relacionados aos Estudos *Queer* e quais autores ou autoras conhece, foi necessário reforçar o objetivo na segunda pergunta, buscando descobrir se ele está familiarizado com obras de autoras como Judith Butler e Paul Preciado, por exemplo.

Karim respondeu deslocando o foco para suas referências iniciais, mencionando sua ligação com a crítica e teórica B. Ruby Rich, conhecida por cunhar o termo *New Queer Cinema*, em 1992, em um artigo na revista *Sight & Sound*. Nesse texto, Rich analisou a emergência de filmes de temáticas *gay* e lésbica que marcaram presença em grandes festivais naquele período. Karim também relembrou sua experiência trabalhando no filme *Poison* (1991), de Todd Haynes, e destacou o impacto de *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) em sua trajetória profissional, filme que ele considerava *queer* por sua abordagem estética e temática, mesmo sem usar explicitamente o termo à época.

Karim Aïnouz compartilhou que o filme *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987), de Todd Haynes, foi determinante para sua decisão de ingressar na carreira cinematográfica. Ele contou que assistiu à obra em Nova Iorque, no *Millenium Film Workshop*, um cineclube que promovia sessões de curtas-metragens e oficinas de Super-8. À época, Karim não tinha intenção de seguir carreira no cinema, focando suas experimentações em instalação e artes plásticas. No entanto, o impacto de *Superstar...,* com sua ousadia estética e narrativa, transformou sua perspectiva. A obra, que abordava feminismo e questões sociais utilizando bonecas *Barbie*, inspirou Karim a acreditar que poderia fazer filmes, mesmo sem recursos financeiros significativos.

Após assistir ao filme, Karim decidiu se aproximar de Todd Haynes, conseguindo um estágio na produtora *Aparattus*. Ele trabalhou intensivamente no longa *Poison* (1991), que se tornaria um marco do *New Queer Cinema*. A experiência foi descrita por Karim como uma "universidade de cinema" prática, envolvendo quatro anos de produção e montagem, liderada por Haynes e seu então parceiro, James Lyons. *Poison* impressionou Karim por sua ousadia ao explorar temas abertamente *gays* com uma estrutura narrativa inovadora, composta por três histórias interligadas.

Karim também relatou seu papel inesperado na distribuição de *Superstar...* nos Estados Unidos, descrevendo a experiência como caótica, mas transformadora. Ele via a distribuição do filme como uma oportunidade de ampliar sua visão e conexão com o Cinema *Queer*. A combinação de entusiasmo e desorganização o levou a ser demitido dessa função, mas Todd Haynes continuou a apoiá-lo, oferecendo a Karim um trabalho como assistente de montagem em *Poison*.

Ele destacou o contexto histórico em que esses eventos ocorreram, em uma Nova Iorque marcada pela explosão do Movimento *Queer* e pelos impactos devastadores da crise da aids. Karim reconheceu que estava imerso em um "caldeirão" criativo e político que moldaria não apenas sua visão artística, mas também sua compreensão do papel do cinema como forma de resistência e expressão coletiva. Ele também conectou o surgimento do *New Queer Cinema* a esse momento histórico, que refletia a urgência de dar visibilidade às vozes marginalizadas.

Karim Aïnouz explicou que sua inspiração para fazer cinema foi tanto pela estética quanto pela temática apresentada em *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987). Ele ficou impressionado com a abordagem de Todd Haynes, que utilizou bonecas para tratar de questões como feminismo e anorexia de maneira ousada e criativa. Karim destacou como o filme uniu o poético ao político, abordando temas sociais em um contexto de crise, como a aids nos anos 1980. A liberdade artística de Haynes, ao usar bonecas em vez de atrizes, por limitações financeiras, marcou profundamente Karim, despertando nele a ideia de que também poderia criar filmes inovadores, mesmo com recursos limitados.

Esse impacto se refletiu diretamente em seu curta-metragem de estreia, *Seams* (1993). Karim descreveu que o filme, embo-

ra não tenha sido planejado com uma estrutura específica, acabou sendo influenciado por *Superstar...* e por sua experiência em *Poison* (1991), no qual trabalhou com Haynes. Ele percebeu que *Seams* compartilha uma estrutura similar à de *Poison*, combinando elementos de documentário, ficção, entrevistas e imagens de arquivo. Essa tríade criativa se tornou uma característica marcante de seu trabalho.

Karim também ressaltou como *Poison* representou um aprendizado essencial para ele, não apenas pelo envolvimento técnico, mas também pela liberdade narrativa e estética que o filme trouxe. Para Karim, essa liberdade é uma das essências do que considera "*queer*" no cinema: a capacidade de subverter normas e construir histórias com ousadia, desafiando limitações e expectativas convencionais. Ele concluiu afirmando que *Poison*, por sua ousadia e inovação, pode ser visto como um "filho" de *Superstar...*, consolidando essa linhagem de experimentação no cinema independente.

Questionado sobre seu interesse nas questões que envolvem gênero, sexo e sexualidade, temas recorrentes em suas obras, Karim Aïnouz afirmou que elas não são escolhas estratégicas ou deliberadas, mas sim reflexos diretos de sua vida e experiência pessoal. Para ele, essas questões estão tão integradas ao seu cotidiano que é impossível dissociá-las do que ele cria. Ele destacou que *Madame Satã* (2002) não foi concebido como um projeto de cinema convencional, mas como uma necessidade de contar a história de um personagem cuja importância cultural e cinematográfica ele considerava negligenciada. Karim descreveu o filme como um ato de resistência, algo que ele denominou de "passeata cinematográfica", que buscava dar voz e visibilidade a quem foi historicamente silenciado.

Após o sucesso de *Madame Satã*, Karim se viu sem recursos financeiros, mas determinado a continuar criando. Ele explicou que *O Céu de Suelly* (2006) nasceu dessa vontade de fazer um novo filme, destacando também a escassez de protagonistas femininas no cinema brasileiro na época. Ele comparou o processo de criação de *O Céu de Suelly* a uma evolução de seu curta *Seams*, dizendo que o longa-metragem funciona como uma "reencarnação" do curta, mas em formato ficcional.

Karim comentou ainda que, embora não planeje deliberadamente incluir temas *queer* em seus filmes, eles emergem de for-

ma orgânica, refletindo a diversidade de seus próprios universos. Ele mencionou que, mesmo quando os personagens LGBTIA+ não são protagonistas, estão presentes de alguma forma porque representam realidades que ele considera importantes e inevitáveis de serem retratadas. Para Karim, a vida e a arte se misturam, e os filmes que cria são um reflexo natural do mundo ao seu redor.

Karim Aïnouz afirma não pensar no *"queer"* como uma categoria rígida ao criar seus filmes, mas como um "estado de ser". Para ele, o termo possui múltiplas declinações, podendo significar algo marginal, irreverente, colorido ou indignado, e sua força reside na flexibilidade e no impacto que carrega. Ele vê o *"queer"* como uma energia que permeia suas obras, não como um rótulo deliberado, mas como uma expressão intrínseca de resistência e autenticidade.

Ao discutir a validação de filmes como *Madame Satã* e *Praia do Futuro* em festivais *queer*, Karim reconhece a complexidade da questão. Ele aponta que, embora a prática sexual seja uma definição central para muitos críticos e festivais, isso pode limitar a compreensão do conceito *queer*. Ele recorda sua experiência como diretor e curador do *Lesbian and Gay Experimental Film Festival,* em 1994, que ele e sua equipe renomearam como *Experimental Queer Film Festival* para expandir o escopo das narrativas e estéticas abordadas, demonstrando o quanto *"queer"* vai além de orientações sexuais.

Durante a entrevista, Karim demonstrou valorizar a reflexão crítica sobre o que constitui o *"queer"* no cinema e como isso evoluiu desde os textos de B. Ruby Rich sobre o *New Queer Cinema* até as ideias contemporâneas de Paul Preciado. Ele vê essa evolução como necessária e enriquecedora, mas ressalta que ainda há desafios em como a categoria é percebida e posicionada culturalmente. Para ele, o *"queer"* não é apenas uma categoria, mas uma potência transformadora que desafia estruturas e provoca mudanças.

Quando perguntado sobre *A Vida Invisível* ser ou não um filme *queer,* Karim lamenta por ele e outros semelhantes não terem sido incluídos em festivais *queer*, mas reconhece a dificuldade de escapar das estruturas de validação cultural. Ele critica a dinâmica binária do sistema patriarcal que força escolhas entre centro e margem, restringindo a coexistência. Para ele, o *"queer"* é frequentemente confinado à margem e, no contexto capitalista, a margem é um espaço complexo e precário.

Karim Aïnouz compartilhou uma visão prática e estratégica sobre a inscrição de filmes em festivais, destacando que a decisão é baseada, principalmente, na exposição e no alcance. Ele explicou que festivais de grande porte, como Cannes, Berlim e Veneza, são escolhidos por sua capacidade de atrair um grande número de jornalistas e distribuidores, funcionando como uma plataforma essencial para dar visibilidade às obras. Para Karim, esses festivais operam como uma "máquina de divulgação", onde o tapete vermelho e as sessões de imprensa não são apenas símbolos de prestígio, mas ferramentas concretas para ampliar o impacto do filme.

Quanto à participação de seus filmes em festivais *queer*, Karim reconheceu a importância histórica desses espaços, especialmente em um período em que obras LGBTIA+ eram marginalizadas ou boicotadas. No entanto, ele observou que festivais *queer* têm menos recursos e alcance midiático, o que limita sua capacidade de promover filmes em larga escala. Ele também reforçou sua reflexão sobre a dinâmica entre centro e margem no contexto patriarcal, ressaltando como obras *queer* são frequentemente relegadas a espaços periféricos, sem a possibilidade de coexistirem nos circuitos *mainstream*.

Sobre a escolha de temáticas *queer* em seus filmes, Karim afirmou que elas não são planejadas estrategicamente, mas derivam de suas experiências pessoais e de uma necessidade de dar visibilidade a histórias e personagens marginalizados. Ele destacou que *Madame Satã* nasceu desse desejo de trazer à tona a vida de um personagem histórico negligenciado, funcionando como um "grito" artístico e político. O sucesso do filme, segundo Karim, foi impulsionado tanto pela força do personagem quanto pelo protagonismo de Lázaro Ramos, que trouxe uma energia vibrante ao papel.

Já em relação a *Praia do Futuro*, Karim contou que a escolha de Wagner Moura para o elenco não foi calculada para explorar o embalo da fama como Capitão Nascimento em *Tropa de Elite*. Pelo contrário, a decisão foi motivada por uma relação profissional e pessoal com o ator, além de acreditar que o papel representaria um desafio artístico significativo para ele. Karim reconheceu, no entanto, que a popularidade de Wagner contribuiu para a visibilidade do filme.

Karim também comentou sobre a representação LGBTIA+ no cinema, apontando o quanto obras *queer* ainda enfrentam barreiras comerciais e culturais. Citando

exemplos como *God's Own Country* e *Moonlight*, ele enfatizou como o sucesso de filmes *queer* são raros e, muitas vezes, considerados "fora da curva". Para ele, essa marginalidade reflete tanto as limitações do mercado quanto a resistência do cinema *queer* em se conformar às demandas comerciais, algo que ele valoriza como uma característica de autenticidade e liberdade. Nas palavras do cineasta: "A gente achar que faz Cinema *Queer* que é comercial, não é, porque a gente não é comercial. Enquanto vida, enquanto ser humano, enquanto categoria e tal. Ainda bem, né."

Karim Aïnouz explicou que, ao criar seus filmes, prioriza sua própria paixão e desejo pelo projeto, mas sempre reflete sobre a relevância da história e para quem ela é destinada. Ele destacou que o cinema, diferentemente da literatura, exige um grande esforço coletivo, e a pergunta sobre a importância de contar determinada história é essencial, embora nunca deva suprimir o impulso criativo inicial.

Sobre a influência do *New Queer Cinema* em sua obra, Karim afirmou que carrega essa experiência profundamente em seus filmes. Para ele, fazer cinema não é apenas uma questão de entretenimento, mas de provocar mudanças, inspirar tesão e indignação, e questionar o que não está funcionando no mundo. Ele associa isso à sua vivência no movimento *queer*, marcada pelo senso de coletivo e pela ideia de resistência e transformação.

Quanto à representação de mulheres e a invisibilidade dos homens em sua filmografia, Karim justificou suas escolhas como uma forma de "lançar luz sobre aqueles que estiveram na sombra". Ele destacou que o privilégio torna o indivíduo cego para o outro, enquanto a ausência desse privilégio cria uma relação mais horizontal e sensível. Assim, suas escolhas narrativas e estéticas são orientadas pela necessidade de dar visibilidade a histórias e personagens que historicamente foram ignorados ou silenciados.

Karim também exemplificou essas escolhas em filmes como *O Abismo Prateado*, em que as mulheres ocupam papéis de destaque, muitas vezes em contextos tradicionalmente associados a homens. Para ele, a intenção de colocar as mulheres nesses espaços é uma forma de subverter expectativas e questionar normas sociais. Ele acredita que pensar sobre quem merece protagonismo e por que certas histórias precisam ser contadas é uma reflexão contínua e fundamental no processo criativo.

Finalizamos a entrevista perguntando a Karim Aïnouz sobre suas principais referências cinematográficas ao longo da carreira. Ele destacou que, no início, foi muito influenciado por cineastas do cinema estruturalista americano, como Hollis Frampton e Stan Brakhage, que trabalhavam na intersecção entre pintura e cinema. Ele também mencionou sua admiração por documentaristas poéticos, como Alberto Cavalcanti e John Grierson, que marcaram os primórdios do documentário como um meio de ensaio e investigação.

Além disso, Karim apontou a influência da televisão brasileira, especialmente das novelas, em sua formação. Ele reconheceu que, mesmo de forma indireta, essas experiências moldaram seu olhar cinematográfico. Paralelamente, também foi impactado por obras que ele não compreendia plenamente, mas que o fascinavam pela complexidade e estética, como os filmes de Tarkovsky, Pasolini e Antonioni, em especial *O Deserto Vermelho* (1964). Para Karim, mais do que empatia, ele busca criar no espectador um "assombramento", uma sensação transformadora que ele mesmo experimentou em filmes como *Fame* (1980).

A conversa encerrou de maneira descontraída, com Karim Aïnouz expressando agradecimentos pela oportunidade e manifestando sua disponibilidade para futuros diálogos. Ao final, houve um reconhecimento ao cineasta, destacando sua humanidade e generosidade demonstradas ao longo da conversa. Em retribuição, Karim manifestou gratidão pela troca de ideias, desejando sucesso aos interlocutores e encerrando a interação com palavras de incentivo e cordialidade.

A experiência revelou-se profundamente enriquecedora, ampliando ainda mais a admiração pelo cineasta, particularmente por seu olhar sensível e atento aos "outros", aos "invisíveis" e aos marginalizados. Sua intenção de "dar luz a quem está nas sombras" emerge como um propósito legítimo e admirável, que reafirma sua relevância enquanto artista e narrador de histórias humanas.

Referências Bibliográficas:

AGÊNCIA ESTADO. *Filme de Karim Aïnouz que vai a Cannes reconstitui romance de seus pais*. Estado de Minas - Cultura, 7 jun. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/06/07/interna_cultura,1273986/filme-de-karim-ainouz-que-vai-a-

-cannes-reconstitui-romance-de-seus-pais.shtml. Acesso em: ago. 2021.

AÏNOUZ, Karim. *Cannes:* Karim Ainouz relata buscas e revoluções no filme "O Marinheiro das Montanhas". Entrevista concedida a Patricia Moribe. 14 jul. 2021. Disponível em: https://www.rfi.fr/br/podcasts/rfi-convida/20210714-cannes-karim-ainouz-relata-buscas-e-revoluções-no-filme-o-marinheiro-das-montanhas. Acesso em: 25 out. 2021.

AÏNOUZ, Karim. *Em cartaz, vida e obra do artista sem fronteiras:* teorias, metáforas e arte do cearense que ganhou o mundo com o cinema. In: ANDRÉ, G. et al. Revista Entrevista, v. 103-122, 3 dez. 2007. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/35808/1/2008_art_kainoutz.pdf Acesso em: 17 nov. 2021.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema:* versão da diretora. In: NAGIME, L. M. New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015. p. 20-31.

COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal:* tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro. *et al. Um panorama dos estudos sobre mídia, sexualidades e gênero não normativos no Brasil*. Revista Gênero, v. 12, p. 77-108, 2012. DOI: https://doi.org/10.22409/rg.v12i2.416

COLLINS, Alfredo Taunay. *Cinema Queer e Cinema LGBT:* Cruzamentos e divergências. In: PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Luís (Orgs.). Filmes (Ir)refletidos. Covilhã: LabCom UBI, 2018.

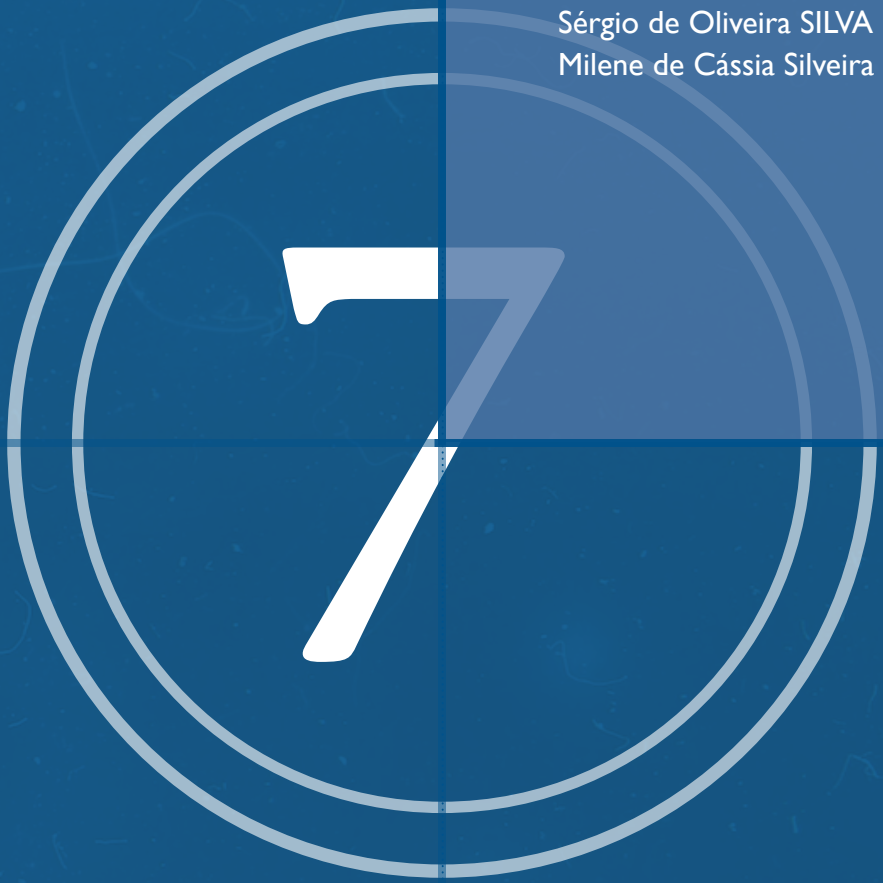
COLLINS, Alfredo Taunay. *De Nova Iorque ao Brasil Profundo:* O Queer No Cinema de Karim Ainouz. Tese (Doutorado em Media Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade da Beira Interior, Covilhã - Portugal, 2023.

MURARI, Lucas.; NAGIME, Matheus. (Orgs.). *New Queer Cinema:* cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer:* um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Memória, documentário e trajetória musical em Samba Riachão (2001), de Jorge Alfredo

Sérgio de Oliveira SILVA
Milene de Cássia Silveira GUSMÃO



Memória, documentário e trajetória musical em Samba Riachão (2001), de Jorge Alfredo

Sérgio de Oliveira SILVA[1]
Milene de Cássia Silveira GUSMÃO[2]

Introdução

Documentários musicais desempenham um papel fundamental na preservação e celebração de culturas ao redor do mundo, atuando como um relato vivo que conecta passados históricos ao presente. A Bahia, com sua diversidade sonora, se destaca como um intenso cenário de tradição musical, cujas influências reverberam por diversas gerações. Dentro desse contexto cultural dinâmico, o documentário *Samba Riachão* (2001), dirigido por Jorge Alfredo Guimarães, emerge como uma obra significativa que ilustra essa rica diversidade, ao mesmo tempo em que destaca a trajetória do sambista Clementino Rodrigues, mais conhecido como Riachão.

Riachão nasceu em 14 de novembro de 1921, no bairro de Garcia, em Salvador, Bahia. Era o caçula de uma família de 16 filhos. Desde jovem, demonstrou paixão pela música, influenciado pelas tradições culturais e musicais da sua terra natal. Aos nove anos já cantava em serenatas e batucava em latas d'água. Ele começou sua carreira musical ainda na adolescência, cantando e compondo sambas que logo o tornariam uma figura emblemática no cenário musical baiano. Mesmo com todo o reconhecimento de grandes artistas brasileiros, Riachão manteve-se fiel às suas raízes, raramente saindo de Salvador. Continuou ativo até seus últimos anos, seu último CD, *Mundão de Ouro,* foi lançando em 2013. Faleceu aos 98 anos, em 30 de março de 2020, ano em que planejava lançar o CD *Se Deus quiser eu vou chegar aos 100*.

O documentário *Samba Riachão* constrói uma narrativa envolvente por meio de diálogos com o protagonista e outros grandes nomes da música brasileira, como Dorival Caymmi, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Bule-Bule e Carlinhos Brown,

1 Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB). E-mail: seoliveira.cine@gmail.com
2 Professora Titular da UESB, atuando no bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. E-mail: mcsgusmao@gmail.com

além de pesquisadores e outras personalidades do campo cultural. A obra traça um amplo panorama sobre o samba no Brasil, especialmente na Bahia, enfatizando sua resistência e capacidade de transformação ao longo das décadas. Estreando em um momento significativo de ressurgimento do cinema baiano, foi agraciado com a premiação de melhor filme no 34º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2001.

O carisma de Riachão permeia os registros áudio-imagéticos do documentário, compartilhando suas percepções sobre o samba e sua conexão com a Bahia. Numa época marcada pela ampliação das discussões sobre representatividades negras e diversidade cultural, *Samba Riachão* emerge como um símbolo de resistência na capital baiana, ressaltando a importância do samba para constituição dos ritmos nomeados como Música Popular Brasileira (MPB).

O filme não apenas documenta a jornada pessoal de Riachão, mas também examina a trajetória do samba baiano, um gênero que se reinventa continuamente, mantendo-se relevante e permanecendo como alicerce a outros ritmos. A história de vida de Riachão, entrelaçada com suas contribuições musicais, serve como um prisma através do qual se pode observar as mudanças e permanências no samba ao longo dos anos. Mediante um passeio musical, o filme leva o espectador a acompanhar um mosaico que traça um panorama memorialístico da cultura baiana.

A narrativa de *Samba Riachão* ultrapassa a perspectiva de uma biografia tradicional. Esta se desenvolve como uma combinação de elementos sonoros e visuais, em que as memórias de Riachão se misturam com depoimentos de importantes figuras da música popular brasileira. Esses testemunhos nos informam e discutem a importância do samba na cultura baiana. Riachão comparece como representante baiano do samba, ilustrando a importância deste gênero na música brasileira. Sua trajetória artística e pessoal oferece uma visão das origens e do desenvolvimento do samba na Bahia. A carreira do sambista serve como ponto de referência para tentarmos entender como se dão os processos de formação da memória musical e cultural do estado, possibilitando a criação de um eixo narrativo para compreender essa tradição.

A importância da memória no discurso argumentativo e sua conexão com o cinema é destacada por Bill Nichols (2005). O autor apresenta a técnica denominada por

ele como "teatro da memória", que se refere a um método mnemônico que auxilia na recuperação de informações em discursos. Originalmente, envolve a disposição mental de elementos do discurso em um espaço familiar imaginário, facilitando sua recuperação ordenada. Nichols expande este conceito para o cinema, propondo duas aplicações: primeiramente, o filme em si atua como um "teatro da memória" tangível, preservando eventos e tornando-se fonte de memória popular. Em segundo lugar, a memória do espectador é utilizada para interpretar o conteúdo fílmico, baseando-se em experiências prévias. Esta dupla função da memória no contexto cinematográfico enriquece tanto a preservação histórica quanto a experiência do espectador, destacando o papel do cinema como meio de registro e interpretação cultural (Nichols, 2005, p. 90).

Nos documentários, o "teatro da memória" se manifesta ao capturar e representar eventos, histórias e personagens de maneira que se tornam acessíveis e compreensíveis para o público. O documentário utiliza imagens, sons e narrativas para criar uma experiência sensorial que transporta os espectadores para tempos e lugares específicos, permitindo que eles participem de uma memória coletiva. Isso não só preserva a realidade documentada, mas também facilita a interpretação e a reflexão dos eventos mostrados, conectando o passado ao presente.

Nas diversas telas do cinema e do audiovisual, eventos históricos e culturais são preservados, permitindo que o espectador navegue através do tempo e do espaço da música baiana. A obra de Jorge Alfredo registra e contextualiza, oferecendo uma narrativa que conecta o passado ao presente e pode influenciar futuras interpretações culturais.

Diante dessa rica narrativa cinematográfica, nossa análise busca compreender como o documentário articula memória, cultura e cinema documental através da figura de Riachão. Pretendemos analisar a trajetória pessoal do artista, compreendendo as influências que moldaram sua formação musical no contexto baiano. Além disso, esta investigação visa a promover uma reflexão sobre o papel do patrimônio cultural imaterial na construção da identidade brasileira, utilizando o filme como ponto de partida para essa discussão.

Para analisar este documentário, consideramos a metodologia desenvolvida por Bill Nichols. A obra compartilha características com o modo expositivo proposto pelo

teórico, empregando técnicas expositivas para apresentar conteúdo e elaborar argumentos sobre a pluralidade musical baiana. No entanto, o filme transcende os limites convencionais deste modo, incorporando elementos que desafiam sua estrutura analítica típica. Como resultado, a abordagem expande o formato expositivo tradicional, oferecendo uma perspectiva mais complexa e multifacetada do tema.

O documentário

Jorge Alfredo utiliza o formato documental como um dispositivo para revelar a essência do samba e a vivacidade de Riachão. A escolha por um estilo de filmagem que privilegia entrevistas diretas, imagens de arquivo e apresentações musicais ao vivo cria uma atmosfera envolvente. O documentário é responsável por documentar fatos, como também provoca reflexões sobre a importância da música como patrimônio cultural imaterial, essencial para a compreensão e celebração da história brasileira.

A montagem da obra merece atenção especial. Superando as limitações do modo expositivo tradicional, O diretor cria uma experiência imersiva que desafia categorizações simples. A riqueza de detalhes visuais e sonoros, combinada com a multiplicidade de perspectivas oferecidas pelos entrevistados, resulta em uma narrativa que não apenas informa, mas também argumenta sobre a importância do samba na cultura baiana.

Sobre a montagem, Bill Nichols enfatiza que

> No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento (Nichols, 2005, pg. 144).

Enquanto Nichols argumenta que, no modo expositivo, a montagem serve primariamente para manter a continuidade do argumento, sacrificando por vezes a continuidade espacial ou temporal, Jorge Alfredo consegue equilibrar ambos os aspectos. Em *Samba Riachão,* vamos perceber uma "montagem de evidência"[3], ideia apresentada por

3 A "montagem de evidência", conforme descrita por Nichols, é uma técnica que se diferencia da montagem em continuidade tradicional. Enquanto esta última busca criar uma sensação de unidade temporal e espacial,

Nichols. O diretor consegue manter a coesão argumentativa, criando uma experiência sensorial, especialmente visual, rica que complementa e reforça a narrativa verbal. Esta técnica de montagem híbrida permite que o filme ultrapasse os limites do modo expositivo convencional, criando uma imersão audiovisual que entrelaça argumentos, emoções e memórias.

É neste contexto narrativo que o diretor introduz a figura de Riachão. Utilizando esta abordagem de uma múltipla montagem, ele transforma a vida do sambista em um prisma através do qual podemos contemplar as formas de representação do samba baiano.

A estrutura narrativa de *Samba Riachão* se destaca por sua complexidade e profundidade. O filme apresenta uma rede complexa de perspectivas, combinando relatos de personalidades renomadas da Música Popular Brasileira com a trajetória pessoal de Riachão e do samba. Essa abordagem diversificada não se limita a uma simples apresentação cronológica de eventos, mas constrói um argumento elaborado sobre o papel fundamental do samba na cultura brasileira. O resultado é um mosaico rico em nuances, que entrelaça memórias individuais e experiências coletivas, oferecendo uma visão abrangente e variada da importância histórica e cultural desse gênero musical.

O documentário exerce um papel fundamental na preservação e na celebração da memória coletiva. Mobilizando relatos de Riachão e das entrevistas com outros ícones da música brasileira e pensadores do tema, *Samba Riachão* apresenta uma crônica viva do samba, suas permanências e suas transformações. As histórias pessoais de Riachão, seu cotidiano e suas lembranças, como o contato com a cultura local e suas influências, são elementos que oferecem um rico panorama histórico e cultural, englobando a trajetória de um gênero musical que é parte intrínseca da identidade nacional.

Através da lente de Jorge Alfredo, a vida de Riachão se transforma em um fio condutor que nos guia pelas ruas de Salvador, revelando as raízes profundas do samba e suas reverberações através do tempo. A narrativa do documentário desafia a distinção entre protagonista e tema central. Nesse ponto, o historiador Cid Texeira oferece uma perspectiva esclare-

seguindo as ações dos personagens, a montagem de evidência organiza os cortes de forma a construir um argumento coeso e persuasivo. O objetivo principal é apresentar uma lógica convincente, priorizando a força do argumento sobre a continuidade espaço-temporal da narrativa (Nichols, 2005, p. 58).

cedora: "Riachão é uma explosão. Riachão é alegria. O samba transformado em gente. Não é ele que se transforma em samba não. O samba que se transforma nele" (Samba, 2001). Esta declaração sugere uma simbiose entre o artista e o gênero musical, na qual Riachão personifica o samba, tornando-se uma encarnação viva desta expressão cultural.

O filme sensibiliza pela singeleza de Riachão. Numa das cenas, vemos o sambista relembrar sua mãe. Após pegar uma foto dela nas mãos, num diálogo com o diretor, que pergunta: "Essa é a sua mãe, não é isso?". A resposta de Riachão traz a figura materna com muita saudade e respeito, refletindo um afeto puro e genuíno pela mãe, em que há uma conexão com a infância e os momentos de simplicidade, como buscar água para que ela pudesse lavar roupas. Este sentimento expressa o amor filial e o valor das pequenas ações cotidianas que cimentam laços familiares. Ao entoar um trecho de música em homenagem a ela, há uma forte dimensão emocional, o que evoca uma identificação comum na cultura brasileira: a reverência à figura materna como centro afetivo e emocional da vida.

Riachão é descrito como uma figura folclórica, representando uma nostalgia e uma vivacidade que só o samba pode sustentar. O escritor Guido Guerra expressa isso ao dizer: "O Riachão se veste de malandro como se fosse uma Quarta-feira de Cinzas. Porque, no fundo, há um lado melancólico que ele procura esconder. E você vê que esse lado melancólico, esse lado de Quarta-feira de Cinzas está na música lírica dele." A descrição de Riachão como uma Quarta-feira de Cinzas, melancólica e ao mesmo tempo alegre, simboliza o aspecto cíclico do samba, que traz consigo a celebração e a dor, a liberdade e as restrições, tudo misturado.

Um dos pontos de destaque do documentário é a contextualização histórica do samba. Os depoimentos lembram como esse gênero transitou do ambiente religioso e familiar para o cultural e urbano, sendo influenciado pelas várias localidades do Brasil. Salvador e o Rio de Janeiro, duas capitais culturais brasileiras, são lembradas como berços de desenvolvimento do samba, cada uma com suas próprias contribuições e características. O samba, de certa forma, se torna um símbolo da alma brasileira, refletindo as contradições e aspirações de uma sociedade que mistura alegria com o peso de suas desigualdades e conflitos.

Riachão e o samba

Segundo a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco, de 2003,

> Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (Unesco, 2006).

A definição da UNESCO ressalta a importância do patrimônio cultural imaterial, categoria na qual o samba se enquadra perfeitamente. O documentário *Samba Riachão* exemplifica como o samba, enquanto expressão cultural, transcende gerações e se enraíza profundamente na identidade brasileira. O gênero, com suas práticas, representações e técnicas únicas, é constantemente recriado e reinterpretado, refletindo a história e o ambiente em que se desenvolve. Essa manifestação cultural não apenas promove um sentimento de identidade e pertencimento entre os brasileiros, mas também contribui significativamente para a diversidade cultural do país. Além dos valores histórico e artístico, é essencial que um bem seja reconhecido culturalmente pela comunidade que o criou, atribuindo-lhe um valor simbólico que assegure sua perpetuação para as futuras gerações (Souza; Crippa, 2011).

O documentário evidencia como as tradições musicais, transmitidas de geração em geração, atuam como uma âncora cultural em tempos de mudança. A música de Riachão, com sua autenticidade e irreverência, exemplifica a resiliência cultural, funcionando como um testemunho da capacidade de adaptação e reinvenção das culturas populares. Ao destacar essa dimensão do samba, *Samba Riachão* possibilita a preservação da memória de Riachão e sua contribuição artística, como também enfatiza a necessidade contínua de valorizar e proteger essas expressões culturais que definem e enriquecem a sociedade brasileira.

Em 2005, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi reconhecido como Patrimô-

nio Imaterial da Humanidade pela Unesco, solidificando sua importância na formação da identidade nacional, destacando como essa expressão artística é fundamental para a compreensão e preservação da rica herança cultural brasileira. Esse tipo de patrimônio é um recurso valioso para a pluralidade das expressões culturais e para o potencial criativo das comunidades.

Em outra cena do filme, Riachão relembra a prática do samba de roda em sua casa, um aspecto fundamental para a transmissão de tradições culturais e a preservação da memória musical que formou a base do samba moderno. As referências às rodas de samba, ao convívio com outros músicos e às apresentações comunitárias destacam o samba como uma prática cultural comunitária, reforçando os laços sociais e culturais entre os participantes.

Ao retratar Riachão e suas falas sobre o samba na Bahia, o documentário cria uma espécie de arquivo cultural vivo, dando voz a uma perspectiva popular sobre o samba e sua origem. Riachão reflete sobre a relação entre o samba baiano e o carioca, comentando sobre a maneira com que este gênero se transformou em outras regiões, enquanto enraizado em seu próprio lugar de nascimento. Ele faz uma crítica leve, mas profunda, sobre a falta de valorização do samba em sua terra natal, revelando também uma frustração sobre o distanciamento entre o local de origem e o local de popularização do gênero:

> Hoje, como você está vendo aí, a Bahia é um bocado de coisa diferente que deixa a gente confuso na sensibilidade do povo se tratando de música. O Rio de Janeiro preza e ama mais o samba do que a própria Bahia. Me perdoe meu povo baiano, eu devo dizer isso. Mas é a dura realidade. O Rio de Janeiro ama o samba de uma maneira que quem devia amar tanto assim era a Bahia. Porque na Bahia que nasceu o samba. O samba nasceu na Bahia. Essa que é a dura realidade. Se os baianos começarem a ouvir com cuidado. Eles vão ver que eu estou certo (Samba, 2001).

O documentário articula memória, cultura e cinema documental para celebrar o patrimônio cultural imaterial que ele representa. Riachão, em suas falas e canções, captura a essência do samba tradicional baiano e das dinâmicas culturais e sociais que o cercam. Suas letras refletem um samba que não só entretém, mas conta histórias, reforça valores e aborda questões sociais com uma profunda simplicidade. Essa maneira de cantar e contar o samba é uma forma de

memória viva, que guarda as tradições e os modos de vida do povo.

Por meio deste documentário, somos convidados a embarcar em uma jornada que combina música e imagens, atravessando diversas gerações, estilos e influências. Desde as ruas de Salvador até as transmissões de rádio, é apresentada uma visão particular sobre as origens do samba no estado, revelando como ele conseguiu se manter vivo em sua essência e, paralelamente, se transformar ao longo do tempo.

O filme ilustra, a partir das entrevistas, o impacto do rádio como meio de difusão cultural e musical, revelando como este teve um papel essencial para disseminar e popularizar o samba na região, e também destaca a mudança cultural e a ampliação do alcance da música depois da radiodifusão. De acordo com alguns depoimentos, a Rádio Sociedade da Bahia, inaugurada em 1924, é reconhecida como uma pioneira por criar um espaço que integrava a música ao vivo à cultura do samba, conectando-se diretamente com a população local. O historiador Cid Teixeira relembra que

> Quando a Rádio Sociedade da Bahia PR4 começou a fazer música ao vivo e rádio teatro, foi uma novidade que atraía as pessoas ali no Passeio Público. Arranjaram um espaço que se chamava 'o aquário', um enorme vidro que separava o estúdio da plateia, com as cadeirinhas lá e tal (Samba, 2001).

Este relato destaca a inovação da rádio, que, além de introduzir a música ao vivo em Salvador, também criou um ambiente interativo único. O "aquário" permitia uma interação direta entre artistas e audiência, simbolizando como o rádio se tornou essencial para a popularização do samba na Bahia, integrando a música à vida social e cultural da cidade.

Riachão começou a trabalhar como artista na Rádio Sociedade da Bahia nos anos 1940, quando tinha por volta de 20 anos de idade. Logo depois, a rádio começou a promover iniciativas, como programas ao vivo e concursos de samba, que foram fundamentais para a popularização do gênero na Bahia e para que compositores locais, dentre eles, Riachão, passassem a ser conhecidos pelo grande público (Silva, 2016).

O radialista Manoel Canário se refere a Riachão como a figura central que atraía e encantava o grande público durante os eventos que eram organizados semanalmente pela Rádio Sociedade, em alguns bairros de Salvador, culminando na Praça da Sé, du-

rante o sábado de carnaval (Samba, 2001). E Gilberto Gil complementa: "Riachão cresceu aí, cresceu nessa coisa como compositor e como intérprete, como grande artista de carnaval" (Samba, 2001).

As composições de riachão

As letras das músicas de Riachão, muitas vezes carregadas de ironia e crítica social, refletem as complexidades e as contradições da sociedade baiana. Este elemento culturalmente significativo é central na música popular como forma de resistência e expressão. As histórias sobre suas composições e influências culturais são um testemunho vivo da memória coletiva baiana.

O cineasta baiano Oscar Santana aponta para o caráter popular das músicas de Riachão e relata: "Quando você pensa no samba moleque, naquele samba que você canta em qualquer lugar: no quintal da sua casa, no banheiro, na sala de visitas pros convidados, ou na rua, você pensava sempre em Riachão" (Samba, 2001).

A referência ao "samba moleque" celebra a natureza popular e espontânea do gênero musical, que emerge das experiências cotidianas e se transforma em uma ferramenta de expressão social. Sua informalidade e capacidade de improvisação permitem que o samba seja um canal de manifestação cultural acessível, no qual as pessoas encontram meios de interpretar e responder às situações da vida diária.

Reforçando a ideia de que o samba surge espontaneamente, de forma natural e quase inevitável, a partir de qualquer evento, por mais incomum que seja, Riachão relembra o sucesso que ficou conhecido como "Umbigão da Baleia", inspirado na aparição de uma baleia na Praça da Sé. O episódio é descrito de forma quase mítica, em que a presença da baleia inspira imediatamente a criação de um samba: Baleia da Sé. Aqui temos um trecho:

♫♪Olha, eu fui para a cidade despreocupado
Quando cheguei na Sé, vi um povoado
Oi, minha gente, fiz um perguntado
Responderam que a baleia é quem tinha chegado
Olha, eu fui para a cidade despreocupado
Quando cheguei na Sé, vi um povoado
Oi, menininho, fiz um perguntado
Responderam que a baleia é quem tinha chegado
Eu vi o caminhão

(Da baleia)
Eu vi o cabeção
(Da baleia)
Eu vi o barrigão
(Da Baleia)
Eu vi o umbigão
(Da baleia)
Eu vi o rabão
(Da baleia)
Só não vi uma coisa, diz
Da baleia (Baleia da Sé).

Riachão recorda que, na década de 1960, a baleia Moby Dick, embalsamada, foi trazida pelos norte-americanos para exposição na Praça da Sé, em Salvador (Cardoso, 2000). Sobre a composição, Riachão relata que

> Estava caminhando pela Rua Chile quando vi uma multidão se encaminhando para a Praça. Quando cheguei lá vi um monte de gente olhando aquela baleia e perguntei para mim mesmo: 'Ué, esses gringos são loucos, o mar tá lá embaixo, perto do comércio'. Resolvi compor uma música na mesma hora, Baleia da Sé, um dos meus grandes sucessos de rádio (Cardoso, 2000).

A banda Moinho incorporou "Baleia da Sé' em seu repertório, trazendo uma releitura contemporânea ao clássico de Riachão, regravando a música em 2007. A nova versão, que mantém a narrativa original sobre o episódio da baleia, ganha contornos do samba-rock característico do grupo. Esta reinterpretação estabelece uma ponte temporal significativa, considerando que a música funciona como um poderoso dispositivo de memória. O novo registro preserva a crônica musical de Riachão, assim como a renova para um público contemporâneo, exemplificando como a música pode transcender gerações através de novas interpretações, mantendo viva a memória cultural de Salvador.

Mais uma composição que traz essa tendência de narrar os acontecimentos do cotidiano da cidade, a música *Visita da Rainha Elizabeth* documenta a passagem da monarca britânica por Salvador, em novembro de 1968. Esta visita real foi um evento de grande significância, capturando a atenção da mídia e da população, que lotou as ruas. O sambista registrou em sua letra os principais pontos do roteiro real pela cidade, incluindo visitas à Catedral, Igreja de São Francisco, Museu de Arte Sacra e Mercado Modelo. A música também exemplifica o papel do samba como um registro social e cultural. Riachão, com sua habilidade de transformar eventos marcantes em crônicas

musicais, usa uma narrativa bem-humorada para capturar a curiosidade e a reação popular diante da realeza.

♫♪Agora sim,
Completei minha alegria
Por assistir na Bahia
Bonita demonstração
De amizade e
De fina educação
Deste povo hospitaleiro
De onde nasceu a nação
Da Inglaterra
Veio direto ao Brasil
Sei que você também viu
Em plena Avenida Sete
Foi aplaudida
No Palácio da Aclamação
Foi a maior emoção
A rainha Elizabeth
Da Capitania
Foi ao Clube Inglês
Foi à Aclamação
Foi à Catedral
Foi ao São Francisco
Fez uma oração oficial
Depois que foi a museu
Mercado Modelo
Seguiu para a Marinha
A Bahia assistia
Seu adeus final (Visita da Rainha Elizabeth).

No documentário, enquanto Riachão cantarola a música, são apresentadas imagens de arquivo dessa visita a Salvador. A canção não representa somente um registro histórico, assim como ilustra como o samba pode atuar como veículo de memória social, documentando não apenas eventos, mas também as percepções e reações da comunidade diante de acontecimentos significativos. A letra traz um tom elogioso e respeitoso à rainha, se transformando numa celebração desse momento histórico. E retrata a felicidade do músico, ao retratar a "bonita demonstração de amizade e de fina educação" demonstradas pelo povo baiano, retratando-os como hospitaleiros.

As duas composições exemplificam o poder do samba de servir como uma crônica popular, documentando eventos históricos e oferecendo uma perspectiva crítica e bem-humorada sobre eles e se destacam como um exemplo de como o gênero consegue

contextualizar determinados fatos incomuns dentro de sua própria cultura. A estrutura narrativa das letras reflete a capacidade do samba de criar conexões diretas com a experiência vivida. O compositor utiliza elementos do cotidiano para construir uma explanação que documenta tanto o acontecimento quanto suas repercussões sociais, demonstrando como o gênero musical funciona como registro histórico-cultural que preserva e transmite a memória coletiva.

Analisando a relevância de Riachão para o samba, veremos que suas composições alcançaram projeção nacional através de interpretações de renomados artistas brasileiros. O marco dessa expansão ocorreu na década de 1970, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil gravaram *Cada Macaco no Seu Galho,* canção que ganhou dimensão simbólica ao coincidir com o retorno dos tropicalistas do exílio. Outros intérpretes ao longo das décadas foram: Jackson do Pandeiro, Zélia Duncan, Gal Costa e Beth Carvalho.

Cada Macaco no Seu Galho foi regravada pela Gang do Samba, em 1999, e foi um marco significativo para o pagode baiano, fortalecendo a conexão entre as tradições do samba e as novas expressões musicais da década de 1990. Fernando Rodrigues (2020) destaca o percurso de uma tradição musical e dançante associada ao samba de roda, que evoluiu para o samba junino (samba duro), um gênero musical que surgiu em diversos bairros populares de Salvador durante os anos 1980 e que serviu de base para a formação do pagode baiano, nos anos 1990. A banda conseguiu equilibrar a preservação das raízes culturais com uma identidade contemporânea, conquistando respeito e espaço comercial. Riachão, a partir do encontro com a Gang do Samba no documentário, expressa seu contentamento com a regravação e diz: "Mesmo porque vocês engrandeceram minha vida artística. Com essa capacidade de vocês, musicalmente falando, artisticamente falando, vocês levaram pra lá *Cada macaco no seu galho* conforme manda o figurino e eu fiquei felicíssimo, tá?" destacando a importância artística e cultural desse registro.

A gravação de *Vá Morar com o Diabo* por Cássia Eller em seu Acústico MTV, de 2001, representou um momento de grande importância para o reconhecimento nacional da obra de Riachão. A interpretação da cantora, além de projetar a música para um público mais amplo, também rendeu uma indicação ao Grammy Latino, em 2002, na categoria "Melhor Canção em Língua Portuguesa".

Outra indicação ao Grammy Latino, também em 2002, na categoria "Melhor Álbum de Samba/Pagode", foi o álbum *Humanenochum*, lançado em 2000, que foi responsável por consolidar o reconhecimento da obra de Riachão ao reunir colaborações de Caetano Veloso, Carlinhos Brown, Tom Zé, Armandinho e Dona Ivone Lara.

O quinto disco, seu último trabalho, inicialmente intitulado *Se Deus Quiser Eu Vou Chegar aos 100*, foi transformado no disco póstumo *Onde Eu Cheguei, Está Chegado*, reunindo dez faixas inéditas e participações especiais. O lançamento está previsto para 2025.

Considerações finais

o documentário destaca a capacidade do cinema de preservar a herança musical da Bahia. Além de registrar eventos históricos, ele oferece um contexto abrangente que apresenta a diversidade da riqueza musical e cultural do estado. Esta obra ilustra o impacto duradouro da música baiana como um catalisador social e cultural, conectando tradições passadas às aspirações criativas das novas gerações.

Samba Riachão transcende o formato tradicional de documentário, tornando-se uma narrativa dinâmica da tradição musical baiana. O filme se firma como uma salvaguarda expressiva do samba e uma celebração da resiliência cultural. Ao assistir a esta produção, o público é convidado a imergir profundamente na história musical da Bahia, participando ativamente de uma experiência sensorial e emocional. Assim, o documentário se transforma em um portal para a rica herança cultural baiana, facilitando uma conexão profunda com a essência do samba e seu significado histórico.

A análise de *Samba Riachão* revela contribuições significativas aos campos da antropologia cultural, memória social e estudos cinematográficos, ao proporcionar uma perspectiva sobre a trajetória do samba na Bahia e destacar sua relevância como fenômeno cultural e social. Além disso, a obra se estabelece como um modelo de como o cinema documental pode preservar e disseminar o patrimônio cultural imaterial. Contudo, é fundamental reconhecer algumas limitações do estudo, como a necessidade de uma análise mais aprofundada do contexto histórico e social da época de produção do documentário. Trabalhos futuros poderiam explorar de forma comparativa outros documentários musicais brasileiros, avaliar o

impacto de *Samba Riachão* na produção cultural baiana subsequente ou investigar como as técnicas cinematográficas empregadas influenciaram o gênero documental no Brasil.

Por fim, *Samba Riachão* é mais do que um documentário sobre um sambista; é uma celebração do samba como um testemunho vibrante da cultura brasileira. Ele ressalta a importância de manter viva a memória cultural e reconhecer a música como manifestação artística essencial na construção identitária e cultural brasileira. Ao fazer isso, o filme convida o espectador a refletir sobre o valor dessas tradições e a importância das expressões memorialísticas para as futuras gerações.

Referências

ALFREDO, Jorge. O samba da Bahia, de Riachão a João. **Farofafá.** 19 nov. 2021. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2021/11/19/o-samba-da-bahia-de-riachao-a-joao/>. Acesso em: 12 nov. 2023.

CARDOSO, Tom. Riachão: a volta do cronista do samba baiano. **Clique Music.** 06 dez. 2000. Disponível em: <https://www.cliquemusic.com.br/materias/ver/riachao-a-volta-do-cronista-do-samba-baiano.html>. Acesso em: 20 dez. 2024.

CRUZ, Alessandra Carvalho da. **O samba na roda:** samba e cultura popular em Salvador 1937-1954. Mestrado. 2006. 132f. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História) – UFBA, Salvador.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução Mônica Saddy Martins. 5 ed. Campinas: Papirus, 2005.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. **Do samba de roda ao pagode baiano:** um percurso de performances erótico-dançantes e de prazeres fraternal e profissional em Salvador. Cadernos de Estudos Culturais, v. 2, n. 24, p. 89-116, 2020.

Samba Riachão. Direção: Jorge Alfredo. Produção de Truque Produtora de Cinema. Brasil, 2001. 85min. Documentário. Colorido. Digital.

SILVA, Julieta Soares Alemão. **Samba de corpo e alma**: sonoridades na cidade da Bahia na primeira metade do século XX. 2016. 161f. Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História) – UFGD, Dourados.

SOUZA, Willian Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. **O patrimônio como processo:** uma ideia que supera a oposição material – imaterial. Porto Alegre. Em Questão. v. 17, n. 2, p. 237-51, jul./dez., 2011. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/17609>. Acesso em: 20 dez. 2024.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** Paris, 17 de outubro de 2003. Brasília: UNESCO/Ministério das Relações Exteriores (Trad.), 2006. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por>. Acesso em: 20 dez. 2024.

Cinema, modernidade e educação no Piauí da primeira metade do século XX

Roberto Cesar Silva de AZEVEDO

Cinema, modernidade e educação no Piauí da primeira metade do século XX

Roberto Cesar Silva de AZEVEDO[1]

Introdução

Entre os símbolos de progresso que povoavam corações e mentes no Brasil do início do século XX, destaca-se o cinema. Segundo Queiroz (1998, p.33), as inovações tecnológicas, mesmo as que não fossem acessíveis à grande maioria da população, indicavam "rumos e promessas da civilização" além de "gestar novas formas de pensar e de sentir". O cinematógrafo, a imagem em movimento, as salas de cinema, "cada novidade trazia em si um susto, um movimento de admiração e também um frêmito de medo" (*Idem*, p.33).

No estado do Piauí, a percepção não foi diferente. Entre os ecos do debate público local, sobretudo nos primeiros anos do século XX, é possível notar o esforço de afastar as imagens de *atraso*, de *miséria* e de *exótico* incutidas à população piauiense[2]. Nesse contexto, "foram implementados projetos de modernização[3] do espaço urbano, melhoramentos nos transportes e comunicação e ainda a introdução de novos símbolos no âmbito do lazer e do cotidiano das cidades" (Vieira, 2010, p.22). Ainda que, em escala reduzida, em comparação ao que já se experimentava nas regiões ao sul do país, os cafés, os clubes e as salas de cinema se tornaram expressão das mudanças que impactaram os modos de ver, sentir e agir da população. Eram espaços, de certa forma, tocados pelo que depois seria chamado de *tentáculos do progresso*[4]. A capital Teresina ocupava a dianteira desse processo:

1 Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME), doutor em História das Ciências e da Saúde pela Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz, email: roberto.43251412@prof.educa.rj.gov.br.

2 Ao analisar a produção do Piauí como espaço nordestino nos anos 1950 e 1960, Elson de Assis Rabelo identifica nas revistas e jornais do sul e até mesmo em periódicos locais a constância do *discurso da pobreza*, "no que se referia à inserção do Piauí na identidade regional nordestina, a insistência no tema da pobreza apontava como óbvio o fato de estado mais pobre do Brasil se situar na Região dita como pobre e desprovida por excelência desde o início do século" (Rabelo, 2008, p.06).

3 O termo *modernização*, conforme utilizado aqui, advém do sentido proposto por Marshal Berman (1986), no qual geralmente está associado às transformações que ocorrem no espaço e na sociedade decorrentes da urbanização e das novas tecnologias.

4 A metáfora é do jornalista e escritor Altevir Alencar, em artigo publicado em 1969, no jornal teresinense *O Dia* (*apud* Rabelo, 2008, p.11).

> O cinema, uma das opções de lazer da população local, já instalado desde 1901, com os novos recursos tecnológicos, dá um salto qualitativo quando em 1933, os irmãos Alfredo e Miguel Ferreira, inauguraram o primeiro cinema falado de Teresina, instalado nas dependências do Teatro 4 de Setembro. Em seguida, foram instalados outras casas do gênero: Cine-Teatro Olímpia, Cine Rex e Cine Royal (Sá Filho, 2006, p.18).

Em meio aos relatos acerca das experiências que se pretendiam modernas, era comum encontrar a relação entre as emergentes paisagens urbanas e a presença das salas de projeção. O poeta parnaibano Livio Castelo Branco expressa bem essa correlação ao elogiar, em 1927, os melhoramentos da cidade: "Parnaíba progride!... / Acorda o footbal. / De danças se organiza um clube colossal! / O cinema atingindo o máximo ideal, / Um prédio construiu brilhante como um sol!" (*apud* Vieira, 2010, p.111)[5].

Outros setores da população seguiam a mesma linha do poeta e percebiam no progresso, então experimentado através do cinema, a expressão de um paradoxo. Se, por um lado, havia o fascínio diante da novidade, por outro, havia o risco da corrupção moral, principalmente entre a juventude. Com a inauguração das primeiras salas em Teresina, em 1939 e 1941, os mais receosos advertiam que, se não fossem resguardados seus propósitos educativos, o cinema seria mero "instrumento de influência negativa para a moral e os bons costumes" (Lima, 2007, p.26). Para as moças, o perigo era redobrado: "ninguém ia ao cinema só, quando os pais deixavam iam duas, três. Elas andavam sempre de três"[6]. Com efeito, não se deve destacar que

> Por esta razão, o cinema foi, certamente, alvo de tantas críticas por parte de alguns que se diziam defensores da moral e dos bons costumes. Na contraposição, estavam aqueles que viam em forma de entretenimento algo mais, além de um lugar propício à prática de bolinação, beijos e outros tipos de contatos corpóreos (Sá Filho, 2006, p.36)

Espaço dos prazeres transgressores, já na década de 1920 cronistas manifestavam suas desconfianças com o cinema: "o invento recente parecia destinado a grandes benefícios, mas como todos os produtos das artes e das ciências foi lançado à feira das explorações torpes, dando origem a novos males" (*apud*

5 O poema intitulado *Progresso* não deixa de cartografar as ambiguidades da modernização "Não deixamos, porém de ser 'Jeca Tatu'/ Porque também progride o velho pesadelo/ Do Porto em abandono, e seco o Igarassú" (*Apud* Vieria, *op. cit.*, p.111).

6 Depoimento de Raimundo Nonato Monteiro de Santana (*Apud* Lima *op.cit.*, p.25).

Costa, 2009, p.46). Novamente as mulheres eram consideradas mais suscetíveis às influências negativas dos filmes, pelo menos conforme adverte Elias Martins, preocupado com o charme italiano do galã Rodolfo Valentino:

> É a mulher quem mais padece dessa enfermidade. Exaltada imaginação, natural pendor para o fruto proibido, circunscrita à labuta doméstica, sem as decepções do meio exterior, campo em que se ferem as competições na conquista do pão, deixa-se embalar pelas regiões da fantasia, praticando a tarefa diurna com indiferença, sem a peculiar atenção e inata competência com que normalmente administra seu pequeno e venturoso reino.[7]

Em um período em que a exibição de filmes era vista com desdém pelos empresários locais e tida como como um *antivalor* (Sá Alvarenga, 2020, p11), os discursos oficiais do Estado, por sua vez, optavam por valorizar funções positivas do cinema: educar e civilizar. Na cidade de Campo Maior, durante os debates para determinar a subvenção pública para o Cine Nazaré[8], no ano de 1948, "tanto prefeito quanto a maioria dos vereadores consideravam o cinema como uma diversão necessária ao provimento da educação e instrução da população, talvez, até como um instrumento civilizatório" (Jesus, 2018, p.103). A fala de um parlamentar pró-cinema oferece a complexidade do panorama:

> O projeto em causa, pelos seus fundamentos que são jurídicos, é perfeitamente constitucional, atentando-se, porém, para inúmeras dificuldades que se antepõem à empresa cinematográfica desta cidade – irregular frequência ao cinema, despesas avultadas com alugueis de filmes, muitas vezes descompensados pela exiguidade das rendas, etc. [...]. Como se sabe, nos meios como o nosso, em que as casas de diversões rareiam, cabe ao poder público municipal, incentivar os ambientes que se educa e se esclarece o povo, e nunca lhes opor obstáculos. Temos que optar-lhes, forçosamente, ao problema de auxiliar, quando nos for isso possível, a todos que se propuserem a trazer a nossa terra, diversões instrutivas e educacionais como é o cinema (*apud* Jesus, *op.cit.*, p.103).

Analisando exemplos de várias cidades, é possível compreender alguns significados e as características situacionais da trajetória do cinema no Piauí, durante a primeira metade do século XX. Sua chegada provocou posicionamentos diversos, não raro ambíguos. Cada nova sala de cinema era saudada como expressão da promessa técnica

7 Elias Martins, *Fitas*, 1920, Teresina, Tipografia do *Jornal de Notícias (apud* Costa, 2009, p.51).

8 A primeiro registro do estabelecimento se deu com o nome Cineteatro Glória, da década de 1930, poucos anos depois foi rebatizado como Cine Nazaré.

que, enfim, chegava ao mais pobre estado da federação. Ao mesmo tempo, não faltou assombro diante da novidade que, para muitos, anunciava o "apocalipse da moral e da família" naquela sociedade ainda quase rural (Queiroz, 2008, p.40).

Considerado "por muitos anos o principal regulador da forma como os jovens viviam e se divertiam em sociedade" (Carvalho, 2015, p.77), o cinema criava novos espaços de sociabilidade, reconfigurava comportamentos. Testemunha singular de seu tempo, ele "não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte" (Morettin, 2003, p.15). Entre a *maravilha* e o *assombro*, a trajetória do cinema no Piauí da primeira metade do século XX nos convida, antes, a compreendê-la a partir de suas tensões próprias. Nesse sentido, o presente artigo busca identificar a diversidade das percepções, identificar suas contradições, destacando, principalmente aquelas que se referem à relação com a educação.

As linhas a seguir se justificam pela pertinência em aprofundar a discussão interdisciplinar entre audiovisual e educação, tomando como objeto a história da circulação, produção e consumo de cinema e vídeo piauiense, bem como as estratégias de uso da imagem em movimento como meio educacional. Tal perspectiva analítica se apresenta como desdobramento do estágio de Pós-Doutorado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí (PPGCOM-UFPI), na linha de pesquisa Mídia e Produção de Subjetividades, iniciado no ano de 2023[9].

A metodologia se apoia na pesquisa e revisão bibliográfica da produção sobre o tema, com leitura analítica de teses, dissertações e artigos (principalmente títulos disponíveis no site do Repositório institucional da UFPI) que gerem conhecimento prévio e ajudam a entender os fatos analisados. Tal verificação é de grande importância, pois mobiliza conhecimentos prévios que servem de base para o melhor entendimento e compreensão dos processos a serem interpretados (Proetti, 2018). Nesse sentido,

> Enquanto linguagem, o cinema apresenta, além de um significado denotativo, uma significação social. Caracteriza-se como prática social, em que tanto a indústria cinematográfica quanto o texto, tanto o processo de produção como o de recepção, devem estar de certo modo relacionados (Mendes, 2020, p.45).

9 O projeto, intitulado *Audiovisual, performance e educação: o protagonismo dos filmes nas escolas do Piauí*, conta com a supervisão do professor Doutor Gustavo Silvano Batista.

Desenvolvimento

Sobre a relação entre educação e audiovisual no Brasil, é interessante notar que momentos fundacionais do cinema no país foram marcados pelo grande destaque conferido à sua dimensão educativa. Já em 1910, apenas 12 anos após a primeira sessão de cinema, realizada no Rio de Janeiro, um professor da Escola Normal, em São Paulo, "resolveu organizar sessões [de exibição de filmes] para os alunos [...], focalizando assuntos instrutivos" (Araújo, 1981, p.187). Na década seguinte, os escolanovistas defendiam novas práticas educativas apoiadas no cinema que, entre outras vantagens, ajudaria no registro, difusão e "visibilidade das experiências" realizadas em laboratórios, das excursões a locais históricos, na "observação da realidade circundante", entre outras atividades caras ao processo educacional (Vidal, 1994, p.25). Nos anos 1930, o chamado *cinema educativo* passou a ganhar espaço nas políticas públicas e nos aparelhos estatais. Em esforço conjunto de conceitualização, cineastas e educadores definiram que o atributo educacional de um filme se daria pelo objetivo intencional de "divulgar conhecimentos científicos [...] [ou] artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura" (Moterrin, 2013, pp.125-129; Simis, 2008, pp.25-38).

Esforços eram destinados não apenas para definir o que o cinema educativo deveria ser, mas também o que não deveria ser. Em 1932, com a publicação do Decreto 21.240, de 04 de abril, a Comissão de Censura passava do Ministério da Justiça para o Ministério da Educação. Entre as atribuições da comissão, destaca-se a obrigatoriedade da inclusão de filmes nacionais de cunho educativo nas programações das salas de cinema[10]. Em 1937, é criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) para "promover e orientar a utilização cinematográfica, especialmente como processo auxiliar de ensino" (Decreto Lei n. 378, 13 de janeiro de 1937)[11]. Além das ações estatais e governamentais, a década de 1930 também observa as primeiras análises acadêmicas que destacavam o quão relevante

10 Tal *modus operandi* seria mantido como prerrogativa do Ministério da Educação até o ano de 1935, quando é criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), subordinado ao Ministério da Justiça, que toma para si a atuação na censura cinematográfica.

11 Como exemplo da produção da INCE, podemos destacar *O Puraquê*, *Miocárdio em Cultura* e *Penetração do iodo na tireóide*, três documentários realizados no Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, atual UFRJ.

seria pensar as bases da educação a partir da produção cinematográfica[12].

Nos anos 1940, filmes educativos provenientes de outros países passaram a ocupar as salas de projeção brasileiras, com destaque para as produções realizadas pela Enciclopédia Britânica Films[13] e pela Monogram Pictures[14]. Além disso, outras instituições brasileiras também começaram a produzir filmes educativos. Com efeito, no âmbito federal, surgiram o Serviço de Cinema do Ministério da Agricultura e a Agência Nacional. Nas instituições de ensino e pesquisa, inúmeras produções científicas passaram a ser registradas em suporte fílmico, como foi o caso do Serviço de Recursos Audiovisuais da Universidade de São Paulo.

Alinhado a essa tradição de proposições para a apropriação educativa do cinema, o Piauí da primeira metade do século XX, ainda que carente de instituições estatais e legislações específicas, contribui de forma significativa para o debate através da crítica e da recepção do público. A leitura que a sociedade piauiense faz de si mesma em relação ao cinema nos convida a "atingir zonas

12 Podemos destacar os trabalhos de Roberto Assumpção de Araújo (1930), Jonathas Serrano e Venâncio Filho (1930) e Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1931).

13 Criada na década de 1940, a Encyclopedia Britannica Films foi a maior produtora e distribuidora de filmes educativos de 16 mm e, posteriormente, de videocassetes VHS para escolas e bibliotecas, da década de 1940 até a década de 1990, sendo considerada "one of the largest and most respected maker of educational films throughout the second half of the twentieth century" (Mcmullen, 2016, p.20). O impacto da EBF no Brasil pode ser avaliado no entusiasmo manifestado pelo semanário paulista *Cine Repórter,* em 7 de fevereiro de 1948: "agora uma notícia realmente agradável para os educadores é a iniciativa da Enciclopédia Britânica Films que acaba de mandar traduzir para o português nada menos de cem filmes [...]. O que isso representa para o sistema educacional brasileiro é fácil de compreender. [...] Registramos com satisfação a iniciativa da conhecida companhia que se dedica à feitura de filmes educativos no mundo inteiro". Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/085995/per085995_1948_00629.pdf, acesso 25 de março de 2023.

14 Criada em 1924 por W. Ray Johnston, a Monogram Pictures Corporation teve sua trajetória marcada por produções de baixo orçamento – pejorativamente chamadas *b–films–*, notadamente *wersterns* e melodramas (Edwards, 2011, p.387). Convém destacar o tom austero, quase sisudo, da curta nota do *Cine Reporter* sobre o cinema educativo da Monogramque destoa notavelmente da efusividade manifestada com as traduções dos títulos da Enciclopédia Britannica Films: "A Monogram está apresentando com o título acima [*Revista de Acontecimentos*], uma série de interessantes 'shorts', destinados a uma vitoriosa carreira, nos cinemas do Brasil. Trata–se de doze filmes de atualidade, de uma parte, contendo assuntos de verdadeiro cinema educativo , sobre ciências, esportes, vida militar, música, etc. O Primeiro número da 'Revista de Acontecimentos' já está em exibição no [cinema] Capitólio Passa–Tempo no Rio, e nele figura uma reportagem do primeiro contato da terra com a lua e o sol, através do radar", disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=085995&pasta=ano%20194&pesq=Monogram&pagfis=974, acesso 25 de março de 2023.

não visíveis do passado" (Ferro, 1976, p.204) de uma região do país ainda semi-rural, marcada pela marginalização econômica e que vivenciou de forma singular a experiência do progresso. Nesse sentido, conforme destaca Teresinha Queiroz (1998, p.33),

> O "progresso", materializado em inúmeras inovações utilitárias – que, embora não fossem apropriadas pela grande maioria da população, não deixavam de indicar os novos rumos e promessas da Civilização e de gestar novas formas de pensar e de sentir – não foi observado de forma passiva e pacífica. Cada novidade trazia em si um susto, um movimento de admiração e também um frêmito de medo.

Crônicas e relatos memorialísticos dão conta do espanto e deslumbramento provocados nos estudantes pelos elementos da modernidade. Em Campo Maior, na década de 1920, ocorreu a primeira aterrissagem de um avião. A diretora do Grupo Escolar Valdivino Tito quis impedir a debandada dos curiosos alunos entusiasmados com o evento inédito. Foi lançada no chão aos empurrões, "todo mundo saiu"[15]. Um menino em Parnaíba não resiste ao encantamento e à animação dos domingos em que o centro da cidade se enchia de gente para ir aos cinemas, eram quatro, *cada qual mais bonito*: "Eu queria que você visse o movimento todo domingo"[16]. Em Teresina, a pena conservadora de Elias Martins denunciava a influência maléfica do cinema no cotidiano dos estudantes:

> São de aborrecimento e cançaço as horas do estudo, não atráe a belleza dos livros, insípidos companheiros, nem mesmo os doces brincos do lar; as exaltadas cabecinhas, em surtos de fogo, estão a reproduzir as illuminações da tela, passando e repassando palpitantes scenas, na deleitosa variedade das cálidas sensações (Martins, 1920, p. 27 *apud* Fontineles Filho, 2009, p.08).

O sistema escolar piauiense, por sua vez, buscava superar a pedagogia sertaneja, pelo menos para os filhos da elite (Lopes, 2001). A proposta, segundo Castelo Branco (2005, p.22), "era de que as pessoas rompessem com práticas tradicionais de uma mentalidade rural [...] e começassem a incorporar [...] uma relação mais estreita [...] com as sociabilidades citadinas". Educar significava inserir nos estudantes uma subjetividade urbana, na qual a cidade se torna, ela mesma, um ambiente educativo, "ao mesmo tempo maquinaria e herói da modernidade" (Cer-

15 Relato de Iracema Santos (*apud* Pereira, 2015, p.111).

16 Relato de Alciomar Soares de Araújo (*apud* Vieira, 2020, p.187)

teau, 2013, p.175). "És grande, és poderosa, és a cidade escola da Luta e do Progresso", cantava em versos Jota Martins no seu poema *Parnahyba*, publicado em 1926 (*apud* Vieira, *op.cit.*, p.89).

O cinema não poderia ficar fora dessa modernização pela educação. Convém destacar, entretanto, que as pesquisas até então realizadas não localizaram ações específicas para a incorporação do cinema em um efetivo projeto educacional na primeira metade do século XX no Piauí. A bibliografia disponível indica que o foco da relação cinema-educação se dá no controle dos corpos, na vigilância dos comportamentos e na pedagogia moral conservadora que tende a considerar determinadas novidades tecnológicas como ameaças. Mesmo os discursos que defendem o potencial educativo do cinema carecem de maior sistematização, no que se refere à inserção deste na grade curricular do ensino escolar.

Considerações finais

Em mensagem apresentada à câmara legislativa, no dia primeiro de junho de 1910, o governador do Piauí, Antonio Freire da Silva, anunciava:

> Desvaneço-me de verificar que, embora os embaraços de toda sorte que lhe travam a marcha progressiva, o Piauí de hoje não é mais, absolutamente, a atrasada e empobrecida província de 1889. O regime federativo implantou-se aqui definitivamente e o nosso estado avança seguro e desassombrado no caminho futuro. [...] Resta agora que, por um esforço harmonioso, convirjamos as nossas forças para a aceleração da marcha do nosso estado, em busca das laboriosas conquistas do progresso e da civilização.[17]

Ainda que enfatizasse mais diretamente a consolidação da política republicana, a fala de Freire da Silva expressa um contexto no qual o projeto modernizador piauiense busca articular-se com o amplo projeto nacional de modernização. Desde o final do século XIX, a capital Teresina passava por transformações e melhorias urbanas, como a canalização da água, a introdução da luz elétrica, a chegada do telégrafo, do telefone, do bonde, do automóvel. Dentre as medidas modernizadoras, aquela que, talvez, mais tenha impactado as sociabilidades e as subjetividades foi o cinema.

Não tão segura e desassombrada quanto prenunciava o governador, em seu discur-

17 PIAUÍ. Mensagem Apresentada à Câmara Legislativa pelo Exm. Sr. Dr. Antonio Freire da Silva, Governador do Estado, no dia 1 de junho de 1910. Teresina: Typ. Do Piauhy, 1910 (*apud* Silva, 2018, p.04).

so de 1910, a primeira metade do século XX encontrou a sociedade piauiense oscilando entre o encantamento e a desconfiança diante do cinema e sua influência, principalmente entre os jovens. Nesse sentido, não raras foram as vezes em que a educação foi mobilizada como ferramenta de vigilância e controle moral. Pensar educação e cinema se relacionava com o controle dos corpos das moças e dos rapazes. O perigo era iminente:

> O cinema era, para os namorados ou pretendentes, um lugar propício para as transgressões de normas pudicas que orientam os corpos numa sociedade conservadora. Com certeza, o escurinho facilitava os beijos de língua demorados e o toque de mais audaciosas que bolinavam partes interditas do corpo (Sá Filho, *op.cit.*, p.35-36).

> De 1938 em diante, vi, com os olhos que a terra há de comer, bolinação em cinema. Pares agarradinhos, mãos em permanente atividade. Gente alta. Foi um morenão bonito, de cabelos compridos que me iniciou nas práticas amorosas em salão de cinema (Tito Filho, 2002 *apud* Sá Filho, *op. cit.*, p.36)

A juventude piauiense teria que aguardar o avanço da segunda metade do século XX para experimentar uma sistematização mais regular e consolidada do cinema como ferramenta pedagógica.

Referências

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1931.

ARAÚJO, Roberto Assumpção. *O cinema sonoro e a educação*. São Paulo: São Paulo Editora, 1939.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinema de São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar:* a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CARVALHO, Mara Gonçalves de. *Picos:* história, desenvolvimento e transformação do Centro Histórico (1970). Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2015.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarino. *Famílias e escritas:* a prática dos literatos e as relações familiares em Teresina nas primeiras décadas do século XX. Tese de Doutorado em História – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2013.

COSTA, Francisco Humberto Vaz da. *De relance:* a construção da civilidade em Teresina (1900-1930). Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2009.

EDWARDS, Kyle Dawson. "'Monogram Means Business': B-film Marketing and Series Filmmaking at Monogram Pictures". In: *Film History*, Volume 23, pp. 386–400, 2011.

FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?". In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre (orgs.). *História:* novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

FONTINELES FILHO, Pedro Pio. "As escritas de Clio: literatura e modernização da cidade de Teresina nas duas primeiras décadas do século XX". In: *Anais ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA* – Fortaleza, 2009.

JESUS, Pauliana Maria de. *Reflexões sobre a modernização de Campo Maior entre 1930 a 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2018.

LIMA, Nilsângela Cardoso. *Invisíveis asas das ondas ZYQ-3:* sociabilidade, cultura e cotidiano em Teresina (1948-1962). Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2007.

LOPES, Antônio de Pádua Carvalho. *Superando a pedagogia sertaneja:* Grupos Escolar, Escola Normal e a modernização da escola primária pública piauiense (1908 - 1930). Tese (Doutorado em Educação). Fortaleza: UFC, 2001.

MCMULLEN, Kevin. "Who watches this, watches a man: Walt Whitman is Educational Films". In: *Mickle Street Review*, n.21, primavera, 2016.

MENDES, Hercilia Raquel de Sousa. *A dimensão simbólica do cinema "independente" contemporâneo:* a produção de sentidos de seus realizadores em Teresina (PI) no período de 2014 a 2019. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade Federal do Pauí, Teresina, 2020.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. *Os literatos e a República:* Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. 2 ed. Teresina/João Pessoa: EDUFPI/EDUFPB, 1998.

_____. *As diversões civilizadas em Teresina. 1880-1930*. Teresina: FUNDAPI, 2008.

PEREIRA, Raimundo Nonato Bitencourt. *Modenização urbana de Campo Maior-PI no período áureo da cera de carnaúba (1930-1947)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História – PPGH da Universidade Federal de Campina Grande, 2015.

PROETTI, Sidney. "As pesquisas qualitativa e quentitativa como métodos de investigação científica: um estudo comparativo e objetivo".

In: *Revista Lumen* – Educação de Base no Brasil, vol.2, n.4, 2017.

RABELO, Elson de Assis. "Tentáculos do progresso na fronteira regional: a produção do Piauí como espaço nordestino". In: *Revista Espacialidades*, vol.1, n.1, 2008.

SÁ ALVARENGA, Julio Eduardo Soares de. *Histórias que nossos pais não contavam:* lazer Teresinense com enfoque no consumo de cinema (1976-1982). Dissertação de Mestrado em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

SILVA, Laila Pedrosa da. "As laboriosas conquistas do progresso: as estratégias para integração e exploração do território piauiense nas primeiras décadas do século XX". In: *Anais 16º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, Campina Grande, Paraíba, outubro de 2018.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

VIDAL, Diana Gonçalves. "Cinema, laboratórios, ciências físicas e Escola Nova". *In: Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n.89, msio de 1994, p.24-28.

VIEIRA, Lêda Rodrigues. Caminhos de ferro: a ferrovia e a cidade de Parnaíba, 1916-1960. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2010.

5

CINEMA SUPER 8: articulações sobre som e imagem no filme "A Festa de Santa Teresa"

Denis Carlos Rodrigues BOGÉA

CINEMA SUPER 8: articulações sobre som e imagem no filme "A Festa de Santa Teresa"

Denis Carlos Rodrigues BOGÉA[1]

Introdução

O documentário dirigido pelo cineasta Murilo Santos, no ano de 1977, intitulado "A Festa de Santa Teresa", apresenta-nos, em uma síntese de 11 minutos e 10 segundos, o transcorrer da festa que acontece anualmente em outubro, no povoado de Itamatatiua, Alcântara, em devoção à santa que dá nome ao filme. Nesse sentido, pensando o movimento Super 8 no Brasil e, de forma específica, em São Luís, este trabalho formula articulações sobre som e imagem no filme "A Festa de Santa Teresa", e, de forma mais específica, situa ainda cronologicamente a realização do filme, pensando sua inserção nesse mesmo cenário nacional de produções em Super 8, analisando sua a montagem como um todo e, de forma independente, o som e a imagem. Aborda ainda discussões a respeito de estilos cinematográficos, como documentário e filme etnográfico.

A obra nos traz imagens em movimento, fotografias e sons do cotidiano da festa, de vários momentos, como o buscamento do mastro, os aboios nos momentos de descanso dos homens, o encontro com o cortejo das mulheres, levantamento do mastro, preparação das comidas, leitura das pessoas responsáveis/encarregadas da próxima festa, o som da possivelmente primeira radiola de reggae do Maranhão tocando Jimmy Cliff, o derrubamento do mastro, além de um conjunto ímpar de fotografias inseridas na montagem do filme. Nesse sentido, na tentativa de abarcar uma festividade que, na época, estendia-se por aproximadamente 15 dias e usando no máximo 8 rolos de rolos de filme Super 8, o documentário é um condensado desse transcorrer de tempo, em que esses aspectos citados são demarcados e priorizados dentro da obra. Sendo assim, não se trata de mostrar aquilo que poderíamos chamar erroneamente de "o real" da festa. A tentativa de esgotar em 11' e 10'' toda uma história da mesma e de sua comunidade não é o ponto principal. Trata-se, sim, de, através de recortes significativos, de ângulos significativos, de uma manipulação preocupada em um

1 Mestre em Cinema e Narrativas Sociais – UFS. E-mail: deniscrb@gmail.com

todo homogêneo, mostrar justamente esses aspectos mais significativos a um espectador que, via de regra, não a conhece.

Cinema Super 8

Ao relatar as produções cinematográficas advindas do Maranhão na década de 70, Euclides Moreira Neto refere-se a estas nos seguintes termos:

> Iremos observar que a maior parte dos filmes aqui realizados eram em bitola Super 8mm. Esse fato pode provar como é distante a relação dos centros mais adiantados do País para com as outras regiões mais pobres, como é o caso do Norte e Nordeste (Neto, 1990. p. 09).

Carregado, talvez, de certo desprestígio – na época - em relação às produções superoitistas comparadas às em bitola 16mm ou 35mm, percebemos que a afirmação revela um cenário característico da época e que, salvo as devidas proporções, permanece nos dias atuais: o não investimento em produções cinematográficas locais. A região sudeste, nesse sentido, é vista como um polo concentrador e difusor da arte cinematográfica. Contudo, apesar deste cenário descrito, o autor revela ainda que "fazendo filmes não comerciais, com todas as dificuldades imagináveis pra a realização de um filme, os maranhenses tentaram, em sua maioria ser responsáveis com seus trabalhos" (Neto, 1990. p. 09), ou seja, a preocupação com um material fílmico de boa qualidade e que tivesse o mínimo de consistência, não obstante as dificuldades técnicas e também de pessoal, era uma constante nas produções.

O cinema Super 8 no Maranhão ainda é uma página a ser contada dentro da própria história do cinema maranhense – quiçá do cinema brasileiro. Atualizando as pesquisas desenvolvidas por Matos e Camargo, que indicavam um acervo de filmes produzidos na época, cerca de 65 filmes (Matos *et* Camargo, 2008) ainda em película, ou seja, não digitalizados, esse numeroso volume de filmes consta de documentários e ficções que trazem imagens tanto de São Luís como de outras localidades do estado do Maranhão e, hoje, soma-se a uma catalogação beirando 100 filmes (possivelmente mais).

Considerando esses números, temos que as produções superoitistas da década de 70, em verdade, não definem a distância que existia na época entre São Luís e demais polos de produção cinematográfica. Tomando ainda esses números e levando-se em conta que a bitola Super 8, em comparação a ou-

tras bitolas – 16mm e 35mm, por exemplo – possuía já na época um valor muito mais à mão daqueles que se propunham a fazer cinema na cidade e no estado, chegaremos à conclusão de que tais números são mais que compreensíveis. Em outras palavras, unindo o útil ao agradável – preços baixos e acessibilidade – a bitola Super 8 proporcionou aos realizadores locais uma inserção – mesmo que tardia – no cenário cinematográfico nacional.

Ainda a esse respeito, e comentando a participação dos filmes maranhenses e a sua própria produção em festivais de cunho nacional, o cineasta Murilo Santos diz que "o Maranhão participou de maneira bem assim evidente desse chamado Movimento Nacional de Super 8" (Santos, 2010, p.9). Associado a isto, as várias premiações de filmes Super 8 em âmbito nacional atestam essas participações de maneira mais efetiva. Como comentam Matos e Camargo (2008), "depois do primeiro lugar com 'Os Pregoeiros de São Luís', de Murilo Santos no III FENACA (Festival Nacional de Cinema Amador), o cinema maranhense passa a ter visibilidade nacional" (Matos *et* Camargo, 2008. p. 67).

A partir dessa configuração – participações premiadas em festivais de cinema Super 8 de cunho nacional – observamos que, não de maneira simplória, mas com êxito, a cinematografia maranhense vai abrindo caminho por entre veredas ainda não muito percorridas, galgando espaço e obtendo reconhecimento. Somam-se a isto outras inúmeras premiações de outros superoitistas que, a exemplo de Murilo Santos, têm seus filmes premiados nacionalmente. Sobre isto, Matos e Camargo comentam:

> No VI FENACA, em Sergipe, o filme 'Sá Viana' fica em 4º lugar. O filme 'Juçara' de José Filho ganha o prêmio de melhor roteiro e apresentação de letreiro. No VII FENACA, 'A Festa do Preto velho' de Euclides Moreira ganha a premiação de melhor filme folclórico (Matos *et* Camargo, 2008, p. 67).

Uma descrição sucinta de todas as outras premiações não se faz necessária aqui, todavia, acreditamos que estas tenham sido as que melhor exemplificam o êxito, na mesma medida em que existiam cabeças pensantes e realizadores, por assim dizer, preocupados em um cenário mais global, uma preocupação em serem vistos não somente pelo público maranhense, mas alargando esses horizontes para o resto do país.

Nesse cenário, as pesquisas de Neto (1990), Matos e Camargo (2007), Caldas

(2022), Santos (2019), Dantas (2024) e Rodrigues Bogéa (2010) estão dentre as pouquíssimas que se encontram revelando algo sobre essa produção cinematográfica setentista que privilegiou esta bitola. No Maranhão – mais especificamente em São Luís – além de cineastas como Euclides Moreira Neto, Ivan Sarney, Nerine Lobão, dentre outros, destacamos a figura do cineasta Murilo Santos e seu documentário "A Festa de Santa Teresa", material de nossa pesquisa. Realizado no ano de 1977, registra a festa de um povoado no município de Alcântara, no Maranhão. O filme é "idealizado a partir de uma relação amizade de Dona Maroca, moradora do local, com Murilo Santos e Maristela Andrade" (Matos *et* Camargo, 2008).

O documentário, assim como a produção maranhense de Super 8, de acordo com Murilo Santos, insere-se no chamado Movimento de Super 8 no Brasil. A esse respeito, comentando a participação da Universidade Federal do Maranhão, além de pessoas e outras entidades envolvidas nesse contexto, Murilo Santos afirma que

> O Maranhão participou de maneira bem assim evidente desse chamado Movimento Nacional de Super 8 [...]. Paralelo a essa coisa do Super 8 que começou no Laborarte, também a Universidade [participou] muito com a intenção do Mario Cella, mas que não foi uma coisa isolada, [...] me parece que no Brasil todo [...]. O Mario Cella foi lá num encontro de Super 8 [...] e fez esse contato, trouxe, ele resgatou do movimento que já existia, quer dizer, trouxe um elo do movimento para cá, não é que a gente não sabia que a pólvora tinha sido inventada na China e tamo fazendo a pólvora agora, quer dizer as coisas aconteceram conjuntamente, e aí tanto que começou-se a participar." (Santos, José Murilo de Moraes dos. Entrevista realizada em 11 de junho de 2010).

A partir destas informações, percebemos que se trata de um movimento que não esteve restrito somente ao estado do Maranhão. Revelando um grau de alcance bem maior por conta da praticidade das câmeras e preço dos rolos relativamente baixo (nos dias atuais, estariam entre R$ 60,00 e R$ 100, 00), comparando-se, por exemplo, com as câmeras de 16mm e 35mm, o filme Super 8, ou mesmo as filmadoras Super 8, traziam consigo uma alternativa e possibilidade reais de produção de filmes com poucos recursos. Não por coincidência o cineasta possui cerca de 11 filmes nessa bitola (Matos *et* Camargo, 2008).

Trata-se aqui de lançar luz sobre um assunto ainda não tratado no que diz respeito às parcas pesquisas ainda existentes sobre

essa temática: o som, articulado à imagem. São parcas as publicações existentes sobre a temática – favorecendo-se em muito a imagem em detrimento do som nas publicações de maior alcance.

Sabendo da importância, tanto do material fílmico do cineasta Murilo Santos como da importância particular do documentário "A Festa de Santa Teresa", faz-se necessária uma abordagem que contemple estes dois aspectos: o som e a imagem, articulados. Afirmamos isto, na medida em que o documentário apresenta questões que nos impelem a abordá-lo desta maneira e não de outra qualquer.

Observando a pertinência dessas duas variáveis – som e imagem articulados – Murilo Santos afirma que, em suas produções, e em especial no filme "A Festa de Santa Teresa",

> Sempre tem a ideia de repor aquilo que não se faz facilmente [...], existe uma liberdade para mexer no som com a imagem em termos assim de som que pertencem àquele ambiente e aquele momento, mas, a ideia era de respeitar mais ou menos aquilo, [...] o som daquela cena [...] (Santos, José Murilo de Moraes dos. Entrevista realizada em 11 de junho de 2010).

Em outras palavras, o sentido mesmo do documentário, em questões tanto técnicas como de montagem quanto às questões de sentido, trata de preservar a imagem ao som que estava sendo executado no momento. Isto revela uma visão a respeito da construção do sentido do documentário que, a nosso ver, não pode ser descartada ou colocada em outro plano.

A santa é rica porque pobre ela não é

O documentário, dirigido pelo cineasta Murilo Santos, no ano de 1977, intitulado "A Festa de Santa Teresa", apresenta-nos, em uma síntese de 11 minutos e 10 segundos, o transcorrer da festa, que acontece anualmente em outubro, no povoado de Itamatatiua, Alcântara, em devoção à santa que dá nome ao filme.

Tomando como mote inicial a fala de um dos moradores do local, logo no letreiro inicial do filme, o cineasta ambienta o espectador para aquilo que, dali em diante, será uma das facetas da obra: as questões agrárias, da posse da terra e a quem ela por direito pertence – à santa, neste caso. Transcrevemos essas rápidas palavras aqui:

> A santa é rica porque pobre ela não é, é rica. É certo que a riqueza dela é do Estado, mas eles não tomaram porque entregam prá ela, fica prá esse pessoá que mora. Terra de santo é do governo, é do Estado, mas eles ainda não deram prá tomar... tudo é dela, por enquanto, é do povo, do pessoá (A FESTA DE SANTA TERESA, 1977).

Essa é uma das questões que são pertinentes na obra: a questão agrária. Sobre esse aspecto, o diretor comenta:

> Então o filme teve também esse lado, não aparece muito no filme, mas assim, a ida a uma região estava sempre na nossa mente a ver também como era levada essa questão da terra. [...] então mesmo nas áreas mais tradicionais, como nessa região de Alcântara ou mesmo Guimarães essa questão da luta pela terra sempre existe, e ali já tinha situação de grilagem, de tentativa de tomar as terras que é considerada pelo pessoal de lá, terra da santa (Santos, 2010a, p. 01).

Nesse sentido, percebendo que as manifestações humanas estão alocadas em um tempo e espaço definidos, sofrendo influências das questões políticas e sociais, temos esse pano de fundo – a terra – presente na obra. Mesmo sendo da santa, a terra, nesse caso, é sinônimo de autoridade e motivo de conflitos.

Comentando seu contato pessoal com a comunidade e com as pessoas do local, esclarece o diretor:

> Quando eu tava no Laborarte, ainda morava lá, trabalhava lá no Laborarte dona Mariana, chamada de Maroca, a gente conhecia ela como Maroca, e aí dona Mariana era casada com um senhor lá de Itamatatiua, dali da região... [...] e que ia às festas e ela falou dessa festa e a gente foi, eu e a Maristela. E de lá a gente conheceu todo esse universo e começou, foi acho que foi 5 há 6 anos seguidos, documentando, fotografando e registrando as músicas com gravador k7 (Santos, 2010a, p. 02).

Trata-se, pois, não de um filme feito à revelia, chegando ao local e simplesmente apertando o *rec* (apertando o disparador, no caso das filmadoras Super 8). Com uma pesquisa feita, de acordo com o diretor, de cerca de 5 anos, com fotografias, músicas gravadas em fitas k7, documentando enfim a festa, o resultado é um filme que dá ao espectador a noção de um todo consistente, revelando aspectos que, para um visitante ocasional à festividade, possam passar despercebidos ou ignorados[2].

2 Como é o caso das cenas – mais íntimas, pensamos - onde as cozinheiras preparam os alimentos da festa como bolos, peixes, assim como a preparação dos fogões a lenha para tanto. Imagens que demonstram, a nosso ver, uma intimidade conquistada com anos de convivência.

São imagens do cotidiano da festa, de vários momentos: buscamento do mastro, os aboios[3] nos momentos de descanso dos homens, o encontro com o cortejo das mulheres, levantamento do mastro, preparação das comidas, leitura dos encarregados da próxima festa, o som da radiola de reggae[4], derrubamento do mastro, além de fotografias. Nesse sentido, na tentativa de abarcar uma festividade que, na época, estendia-se por aproximadamente 15 dias e usando no máximo 8 rolos de filme Super 8[5], alguns aspectos, como é de se supor, tiveram um tratamento diferenciado em relação a outros. Jean-Claude Bernardet nos ajuda a compreender melhor essa questão, na medida em que afirma que o cinema é

> [...] como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva [...] portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real (Bernardet, Jean-Claude, 1980).

Sendo assim, não se trata de mostrar o "real" da festa. A tentativa de esgotar, em 11' e 10'', toda uma história da mesma e de sua comunidade não é o ponto principal. Trata-se, sim, de, através de recortes significativos, de ângulos significativos, de uma manipulação preocupada em um todo homogêneo, mostrar justamente esses aspectos mais significativos da festa – neste caso, mais significativo ao diretor – a um espectador que, via de regra, não a conhece.

O filme preserva o que seria a ordem correta da festa, ou seja, os momentos nos

3 Uma definição que se aproxime do aboio no filme "A Festa de Santa Teresa" seria indicada por Luís da Câmara Cascudo, referindo-se ao Aboio Cantado: "Poemas de assunto pastoril, mesmo improvisados. Serão de relativa modernidade porque o aboio nordestino, secular, típico, legítimo, não tinha letra, constando unicamente de uma monodia, apoiada numa vogal, espécie de *jubilatione* do canto gregoriano, destinada a tanger o gado [...] todavia numa ou noutra localidade adaptam-lhe excepcionalmente dísticos, em que se pedem cigarros, vinhos, ou petiscos para o homem do arado. [...] O *aboio cantado* ou *aboio em versos* já constitui forma literária, utilização poética, dentro do complexo tradicional do aboio, outrora na base fundamental da entonação, canto-sem-palavras. É um novo gênero (Cascudo, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** São Paulo, Melhoramentos, 4ª edição, 1979).

4 Segundo o diretor, a radiola de reggae que consta nas filmagens talvez tenha sido a primeira radiola de reggae do Maranhão.

5 Nas palavras do cineasta: "Como eu filmo a 24 quadros, sempre filmei pensando na restauração futura, né, do que 18 que é mais econômico... o filme tem 12 minutos... seria no mínimo 4 vezes... seis, 8 rolos eu acho, tem algumas sobras também mas acho que não ultrapassou isso daí" (Santos, 2010, p. 15).

quais as imagens aparecem obedecem a um percurso lógico, o próprio transcorrer da festividade, havendo poucas inserções ou manipulações nessa ordem lógica. Contudo, uma das intervenções feitas dentro dessa ordem aparece-nos em forma de imagens sem movimento (fotografias). É interessante perceber os motivos pelos quais essa intervenção dentro do filme foi feita:

> Por uma questão de entender a fotografia como parte do cinema e o cinema como parte da fotografia, não sei se posso falar assim, mas que o filme inclui fotos, uma seqüência de fotos que eu fiz ao estilo de um fotógrafo ambulante e aparece no filme (Santos, 2010a, p. 03).

Ora, as fotografias dentro filme, como nos faz refletir o diretor, remontam à própria origem do cinema, sua gênese ainda com imagens estáticas. São menções, referências, um elo enfim que se estabelece a partir da fotografia. Essa reflexão nos leva a objetar que, sendo assim, um processo de manipulação, a análise da obra (e a própria obra) a partir de suas articulações imagéticas e sonoras, pensando-a como arte, dá-se a partir do momento em que esta gama de características próprias concorrem para traduzir um sentido ao espectador da obra, ou seja, seu sentido nos vem

> [...] no momento em que pudermos enxergar a complexidade dos fatores que concorrem para o espetáculo fílmico: a gestualidade, a cenografia, a marcação dos atores, os diálogos, o cromatismo, a trilha sonora etc (Leone, Eduardo, Mourão, Maria Dora, 1993).

É nesse âmbito que situamos as fotografias contidas no filme "A Festa de Santa Teresa". Elas concorrem justamente para, nessa complexidade dos outros fatores – a imagem, o som, a cor, as angulações, etc – agregar à obra um sentido mesmo de obra de arte. De arte cinematográfica, composta por esse complexo de fatores, que não só de imagens em movimentos.

Importante ressaltar que, no filme, além dos sons e imagens captados *in loco*, há a presença de uma narração colocada posteriormente, a partir de um texto pré-concebido, que conduz o espectador durante todo o filme. Essa narração pontua, ao mesmo tempo em que explica para quem observa, as várias fases, por assim dizer, da festa. Situa o espectador, familiariza-o com o que está sendo visto, acrescenta informações que ali não podem ser ouvidas nem observadas. Nesse sentido, age como personagem mesmo do próprio filme, conduzindo-nos como um mestre-sala por um assunto que, via de regra, não se conhece. Nas palavras do diretor:

> A idéia de contar, de descrever a coisa descritiva era muito presente nos filmes. Eu adoto essa coisa ainda de locução porque eu acho que eu tenho alguma coisa a dizer [...] digamos assim a imagem e o som ainda não resolve aquele outro texto (Santos, 2010a, p. 14).

Observamos, a partir daí, a importância dessa narração na medida em que ela acrescenta ao espectador novas informações. Informações estas que não estão necessariamente contidas em som e imagens. Acrescente-se a isso o fato de que, quando da época, esse formato de filme era considerado normal e até mesmo necessário. A esse respeito, o cineasta Murilo Santos comenta que

> [...] no momento em que o texto era entendido por muitos usuários do filme como algo necessário ainda que contrastante – aquela voz não é de ninguém, de nenhum quilombola nem nada ou que a gente pudesse chamar – mas, é algo que se consumia um pouco no filme, assim, pela imagem, pela arte, pelo elemento audiovisual e também pelo conteúdo, o como eu intelectual aquele que precisa saber de alguma coisa possa sair daquela sessão sabendo sobre aquela coisa (Santos, 2010a, p. 14).

A montagem

pensando a obra cinematográfica como um conjunto de partes que, por mais que tenham um encadeamento lógico ainda na fase de filmagem, um sentido prévio ainda na cabeça do diretor, daquele que vai montá-la *a posteriore*, esse mesmo conjunto, essas partes, trechos de imagens em movimento, enfim, é somente na montagem que o discurso, a lógica e o sentido mesmo do filme vão ganhar forma, torna-se por fim obra cinematográfica em si. "A montagem ao final vai dar ordem ao discurso cinematográfico produzido fragmentariamente" (Almeida, 1994, p. 48).

Salvo obras que são pensadas e realizadas através do chamado plano sequência, a montagem é um dos momentos principais para a elaboração do discurso cinematográfico. Os cortes, o ritmo e o transcorrer de todo o filme são colocados em prática no momento da montagem.

Considerando o filme "A Festa de Santa Teresa" como documentário[6], observamos que a montagem do referido filme tem a característica de fazer conhecer, de informar a

6 "Chama-se, portanto, documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são" (Aumont, Jacques, Marie Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Campinas, Papirus, 2006).

quem vê como se dá, em quais momentos e em que ordem, tudo aquilo que está sendo visto e ouvido ocorre.

Estas observações ficam mais claras, na medida em que observamos as palavras do cineasta:

> Esse filme "A Festa de Santa Teresa", eu posso dizer que ele se coloca dentro de um conjunto de trabalhos que o interesse é conhecer mais a cultura popular, essas manifestações, expressões do catolicismo popular, e claro que além do prazer da curiosidade naquele período vários de nossos trabalhos, o movimento em relação a isso em buscar essas manifestações também tinha uma certa... tinha a ver com uma postura política, então ao mesmo tempo que a gente viu lá no "A Festa de Santa Teresa" tinha a possibilidade de se fazer um filme, se conhecer mais sobre esse tipo de coisa, que é um mundo do qual eu não participo na origem, não pertenço, não fui lá como um devoto da santa, tanto eu quanto a Maristela – suponho eu que também não foi por isso – não somos freqüentadores da festa, a gente foi movido por um interesse (Santos, 2010a, p. 01).

A partir do momento em que o próprio cineasta afirma ter o interesse, a curiosidade, em conhecer mais a respeito daquela e de outras manifestações, a estética da montagem, a nosso ver, não poderia ser diferente. Pensa-se a mesma na intenção também de fazer conhecer ao outro aquilo que foi registrado.

Por certo, outras opções de montagem com trucagens[7] diversas também poderiam ser utilizadas. De certa forma, o foram. A própria utilização das fotografias é um exemplo dessa ordem. No entanto, ao observar o encadear das cenas no filme, objetamos que se tornaria difícil, ou mesmo confuso, para quem assiste perceber a lógica da festa no usar de outro recurso que não uma montagem linear dos fatos que foram registrados. De certo modo, essa opção se enquadra dentro do que é conhecido como Montagem Proibida[8].

Poderíamos dizer que, ao optar por uma montagem em que a ordem dos fatos ocorre de maneira natural, ou seja, na sequência lógica dos acontecimentos da festa,

7 "É trucagem toda manipulação de um filme que acaba mostrando na tela alguma coisa que não existiu na realidade" (Aumont, Jacques, Marie Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Campinas, Papirus, 2006).

8 "Com a preocupação de defender um cinema que não deforma a realidade, [...] e que não impõe uma significação única ao espectador, André Bazin (1953-1957) emitiu a seguinte regra estética: 'Quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois elementos, a montagem é proibida'" (Aumont, Jacques, Marie Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Campinas, Papirus, 2006).

o filme, ao ser visto, restitui ao espectador a realidade *in loco* quando da festa. Ainda a esse respeito, e comentando questões de gênero e mesmo o uso de trucagens (fotografias), o cineasta afirma:

> Ele é um documentário com intenções, com pretensões etnográficas. Agora tem as viagens, assim, que a gente sempre vai experimentando aqui, mas ele não tem uma proposta diferente de linguagem, a não ser, se é que se pode falar assim, é na questão da inclusão de fotografias que não é, não foi inaugurada nesse filme, eu fiz outros filmes Super 8 como esse e não me lembro qual mais que utilizou fotografia (Santos, 2010a, p. 05).

Mesmo o uso dessas fotografias comentadas pelo cineasta, no filme "A Festa de Santa Teresa", está em um contexto em que a montagem é preservada a ter um sentido, em que exista um começo, meio e fim. Nesse sentido, torna-se exemplar a opção de usar uma fotografia no momento da derrubada do mastro da festa, ao invés da filmagem propriamente dita. "Repito mais uma vez que a montagem é a força criadora da realidade fílmica; a natureza proporciona apenas a matéria-prima com a qual ela trabalha" (Reisz, Millar, 1978, p. 03 *apud* Pudovkin).

Para que tenhamos uma visão esquemática a respeito da montagem do filme "A Festa de Santa Teresa" e para subsidiar possíveis análises do som e da imagem, nos capítulos que se seguem demonstramos, por meio desta tabela esquemática, como o filme está organizado no que diz respeito a essas duas variáveis.

A trilha sonora, neste caso, não está limitada somente àquela imagem específica, mencionada na tabela abaixo. Ela alcança mesmo outros quadros, outras imagens no filme. Em outras palavras, o som necessariamente não extingue-se ao extinguir-se a imagem ao qual está relacionado.

TABELA DE FRAMES - A FESTA de Santa Teresa. Produção de José Murilo Moraes dos Santos. São Luís, 1977. Son. Color. 1 DVD (11min.).

IMAGEM	SOM
Santa Teresa	Caixas, narração
Terras	Caixas, narração
Mastro	Caixas - posteriormente entra a narração
Homens cantando	Aboios, narração

   Encontro (1)	Homens aboiando, caixas, narração
 Encontro (2)	Homens aboiando, caixas, narração
 Cortejo	Caixas – posteriormente entra a narração

Mastarel[9]	Aboio, narração
Músicos	Conjunto musical tocando
2 Fotografias	Conjunto musical tocando

9 O temo é de origem náutica, refere-se a uma parte específica de uma embarcação. "Mastro suplementar fixado ao mastro real para aumentar-lhe a guinda." FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** 1ª edição, (12ª reimpressão) Nova Fronteira. Com a devida licença poética, poderíamos pensar na festa como uma embarcação, onde todos estão juntos, seguindo o mesmo caminho, com os mesmos fins, visando um melhor navegar, visando uma boa festa, por assim dizer. O termo Mastarel é largamente utilizado também na Festa do Divino Espírito Santo, referindo-se também ao mesmo utensílio, ou seja, àquilo que é fixado no topo do mastro da festa. Em geral, é a representação do próprio Divino – uma pomba branca. Em outras situações, pode vir acrescentado de outras figuras, a exemplo de santos da igreja católica. No filme "A Festa de Santa Teresa", pausando a imagem no momento em que aparece o Mastarel, percebemos uma imagem do que pensamos ser uma santa. Acreditamos ser santa Teresa, a santa que é festejada.

Mastro	Conjunto musical tocando
Devotos chegando	Conjunto musical tocando
Transporte terrestre	Conjunto musical tocando
Comidas	Ladainha – posteriormente entra a narração

Largo e mastro	Caixas
Radiola de reggae	Reggae
Local da radiola	Reggae – posteriormente entra a narração com o reggae mais ao fundo
Pessoas Posando	Reggae

5 Fotografias	Sem som
Pessoa tocando sino	Som do sino
Procissão e a santa	Conversas, foguetes
Banda e a procissão	Conversas, foguetes

Procissão	Conversas, foguetes, posteriormente entra a narração
Largo da igreja	Narração, caixas, posteriormente entra a leitura dos nomes dos próximos encarregados da festa
Desenfeite do mastro	Caixas, leitura dos próximos encarregados, posteriormente entra a narração
5 Fotografias	Caixas, leitura dos próximos encarregados da festa

Considerações finais

A produção cinematográfica maranhense, no que se refere às realizadas na década de 70 e, sobretudo, às realizadas na bitola Super 8, configuram um cenário mais amplo na produção cinematográfica brasileira. Desta forma, enquadramos estas produções como pertencentes ao chamado Ciclo do Super 8. É lícito, entretanto, observar que alguns realizadores da época não deram continuidade às suas produções na bitola.

Com isto, o filme "A Festa de Santa Teresa", realizado em 1977, enquadra-se no chamado Ciclo do Super 8, movimento cinematográfico nacional originado na década de 1970, que tinha na bitola de mesmo nome a base para a realização de filmes. Essa bitola oferecia maior mobilidade no manuseio tanto das películas quanto das próprias câmeras, o que se configurava como uma alternativa a ser levada mais em conta por aqueles que iniciavam ou que já estavam produzindo cinema.

Quanto ao filme, este tem como mote a realização da festa à santa. Nesse sentido, Santa Tereza é o ponto principal para serem tratadas questões que oportunamente aparecem no filme, dentre as quais estão a questão agrária, as questões de gênero (o masculino e o feminino em momentos-chave do filme, como as procissões e o buscamento do mastro), o aparecimento das radiolas de reggae, além da fotografia sendo entendida como parte do filme.

Por certo, o filme trabalha essas questões por meio de sons e imagens através de uma montagem que privilegia a ordem real, a ordem cronologicamente correta dos eventos da festa.

Aqui não podíamos deixar de complementar as considerações do autor, relegando o som para uma categoria menor. Este – principalmente no documentário – em sua abrangência também informa e contribui para uma apreensão mais total da obra em questão. Nesse sentido, não pensamos no filme "A Festa de Santa Teresa" não contendo a voz *off* do narrador, aquele que nos conduz através das imagens. Seria difícil ter uma compreensão mais total e fiel do filme, caso os sons também não obedecessem aos momentos cronológicos nos quais foram captados.

É a partir daí que consideramos o filme "A Festa de Santa Teresa" como tendo seu som e sua imagem intimamente ligados. Tornam-se um amálgama de informações

sonoro-imagéticas necessários um ao outro. Observamos, contudo, que podem ser divididos, analisados sistematicamente e independentes entre si. Todavia, reafirmamos que uma compreensão mais total se dará na medida em que eles sejam analisados conjuntamente.

No que tange à montagem do filme, pensando-a como elemento que ordenará o filme, que dará sentido e estabelecerá o próprio discurso cinematográfico, observamos que esta preserva a ordem dos fatos no filme.

Mesmo se levando em conta esta espécie de montagem, em que o som inicialmente não pode ter sido captado diretamente na película juntamente com a imagem, a montagem oferece ao montador esta opção. Unem-se som e imagem nesta etapa de pós-produção do filme. No filme, o que temos é a montagem desses dois elementos agregando valor um ao outro. Tanto no que diz respeito aos sons ambientes – direcionados a cada imagem equivalente – quanto à voz *off* – o narrador que explica, conduz e acrescenta informação ao que é apresentado em sons e imagens.

Pensando em questões mais abrangentes, no que diz respeito à própria estrutura do cinema, em suas bases técnicas de captação e reprodutibilidade de som e da imagem, o filme apresenta características que o destacam frente mesmo a outras produções daquela época.

Como destacamos no decorrer deste trabalho, o filme esboça, já desde sua realização, a preocupação por parte do cineasta em obedecer aos critérios que achava pertinentes à preservação de obras cinematográficas. É com base na opção de filmar a 24 quadros por segundo que observamos isto. Mesmo a maioria das câmeras Super 8 oferecendo a opção de 18 quadros por segundo, o filme é rodado a 24 quadros por segundo.

Tais reflexões, que inicialmente podem ser tidas como meramente técnicas ou desnecessárias, atualmente se revelam de grande importância.

Em um momento em que a discussão sobre preservação de acervos audiovisuais e o próprio audiovisual estão em voga, critérios como o melhor formato de captura de sons e imagens se fazem presentes também nessas discussões. A captura a 24 quadros por segundo, nesse sentido, torna-se mais cômoda para os processos de digitalização e restauro.

Sendo um documentário com pretensões etnográficas, como destacado neste

trabalho, o filme trabalha com questões que são pertinentes a essas duas vertentes cinematográficas: o documentário e o filme etnográfico.

É a partir daí que consideramos o filme "A Festa de Santa Teresa" como pertencente a essas categorias. Possuindo um estilo que remonta mesmo aos documentários clássicos, como vimos no decorrer deste trabalho, com a presença da voz *over*, da voz fora de campo, "A Festa de Santa Teresa" insere o espectador no contexto da própria festa. Informa-o a respeito da estrutura da festa. Conduz através do *off*; este, por sua vez, acrescenta e situa o espectador. Em momentos-chave – como o caso da cena introdutória, em que as terras de Itamatatiua são vistas – informa até além do que as imagens por si só informariam. O *off*, nesse sentido, traz para dentro de questões vitais – a terra e sua posse – o espectador e coloca-o como cúmplice desta informação. Ao mesmo tempo em que informa a respeito da festa, sendo documentário, postula ao espectador uma posição em relação ao que é informado.

Em tempos em que a tecnologia digital oferece recursos para a restauração de filmes que outrora eram distantes, a possibilidade de restauração do filme "A Festa de Santa Teresa" é viável. Com isto, as observações que tecemos acerca de parâmetros que devem ser observados para que esta possível restauração seja levada a contento alcançam mesmo toda a produção cinematográfica maranhense, quer seja da década de 70 ou anterior a ela.

Nesse sentido, projeto mesmo este trabalho em outras direções, pensando em possíveis questões éticas relacionadas aos "limites" da restauração de som e imagem que devem ser observados. Indagações se um som deve ser mantido como era captado na época, ou se uma imagem deve ser mais nítida ou não, refletindo as características de captação, inicialmente podem ser meros detalhes. Contudo, essas são apenas algumas das inúmeras variáveis que um processo de restauração deve levar em conta. Cabe, a partir deste trabalho, uma discussão mais ampla.

É com base nestas considerações que contribuo para a construção de uma produção sobre a cinematografia maranhense. "A Festa de Santa Teresa", um Super 8, película pela qual tenho apreço por suas características estéticas, torna-se aqui um ponto de partida para futuras incursões nesse sentido.

Bibliografia

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema.** Ed. Brasiliense, 7ª edição, 1985.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **O superoitismo no Maranhão**: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências (1970/80).

DANTAS, Joseane Aranha. **São Luís Fora dos Trilhos:** experiências fílmicas em super 8 no Maranhão

LEONE, Eduardo. MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem.** Ed. Ática, 2ª edição, 1993.

MATOS, Kelly Campos Belo, CAMARGO, Luana Rodrigues de. **Para Não Dizer que Não Falamos de Cinema – O movimento de Super 8 no Maranhão.** São Luís: Instituto Guarnicê, 2008.

NETO, Euclides Moreira. **O Cinema dos Anos 70 no Maranhão.** São Luís: DAC/PREXAE/UFMA, 1990.

RODRIGUES BOGÉA, Denis Carlos. **Tambor de Mina**: A Casa de Nagô sob a perspectiva da etnografia de tela em um filme super 8 (dissertação de mestrado – UFS), 2023.

SANTOS, José Murilo Moraes dos. **Entrevistas concedidas a Denis Carlos Rodrigues Bogéa nos dias 11 de junho de 2010 e 26 de agosto 2010.**

4

Cine Globo de Três Passos: um festival de amor ao cinema

Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da SILVA

Cine Globo de Três Passos: um festival de amor ao cinema

Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da SILVA[1]

Apresentação

Quando pensamos em festival de cinema e o estado do Rio Grande do Sul, a primeira referência que vem à mente é o Festival de Cinema de Gramado, na serra gaúcha, que está indo para a edição de número 53, em 2025. No entanto, desde a década de 2010, é possível observar a interiorização de festivais e mostras, seja devido a políticas públicas de âmbito federal, como as recentes leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, ou através de ações locais e isoladas. A criação do Festival de Cinema de Três Passos (FCTP), em 2014, se encaixa nessa segunda descrição.

A cidade de Gramado é famosa na rota da serra gaúcha, destino de milhões de visitantes a cada ano, fica a apenas 100 quilômetros de Porto Alegre e possui a economia voltada para a indústria do turismo. Já Três Passos[2] não poderia ser mais diferente. Localizado no noroeste do estado, perto da fronteira com a Argentina, o município está a 472 quilômetros da capital, num percurso de quase sete horas de carro e tem a economia voltada para o setor agropecuário (Graffitti, 2004).

As diferenças entre Gramado e Três Passos não se restringem somente às questões geográficas ou econômicas. Na cidade que abriga o evento cinematográfico mais badalado do país, os moradores (ou turistas) não podem ver os filmes que estão em cartaz em outros lugares do Brasil, já que o Palácio dos Festivais só funciona durante a semana do festival. Se em Gramado o cinema é só para "inglês ver", como diz o velho ditado popular, na acolhedora Três Passos é possível assistir a até quatro sessões diárias no Cine Teatro Globo, que funciona desde 1955 no edifício construído pela família Levy, na avenida central da cidade (Alves da Silva, 2022).

1 Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva - Doutorando em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: christianjafas@gmail.com – GT1 Linguagem Audiovisual: história, técnica e arte.

2 Três Passos tem população estimada de 26.284 habitantes, no ano de 2024, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/tres-passos/panorama>. Acesso em 28/11/2024.

A simples existência do edifício na paisagem três-passense por sete décadas já revela por si só o impacto do cinema na comunidade local: formando cinéfilos, construindo memórias, unindo casais e se perpetuando através das gerações. Ao se tornar um totem visível e um marco tangível para cinéfilos e moradores, o Cine Globo, como esse "espaço do sonho", essa "caixa-mágica" (Vieira e Pereira, 1982) se instala no imaginário cultural da cidade, estabelecendo uma relação afetiva entre cinema e audiência (Ferraz, 2017).

Desde 2015 operando com projeção Digital e 3D, ofertando 340 lugares, com sessões diárias, o Cine Globo de Três Passos é a única casa de espetáculos num raio de até oitenta quilômetros, sendo a sede da rede Cine Globo Cinemas[3] que controla outras quatro salas no interior gaúcho. Com o fechamento obrigatório em virtude da pandemia, de março de 2020 até abril de 2021, é surpreendente constatar que o empreendimento da família Levy tenha conseguido superar mais essa adversidade e que siga funcionando até a presente data, tendo como atividade econômica fim a exibição cinematográfica.

Durante a pesquisa de campo e posterior análise para a escrita da dissertação *Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência*[4], defendida em setembro de 2022, no âmbito do PPGCine-UFF, foram elencados fatores econômicos, sociais, tecnológicos, políticos e culturais que contribuíram para a permanência do cinema. A decisão dos Levy em não se desfazer do negócio propiciou o florescimento de ações culturais que estreitaram os laços com a comunidade três-passense e que são tema deste trabalho.

Metodologia de pesquisa

esta pesquisa está alinhada aos estudos sobre as *histórias de cinemas*, desenvolvidos no Brasil, e com os pensamentos da *New Cinema History*, nos Estados Unidos e na Europa. Os estudiosos da NCH[5] entendem que o ato de ir ao cinema precisa ser compreen-

3 Site da Rede Cine Globo Cinemas: <https://www.cineglobocinemas.com.br>. Acesso em 28/11/2024.

4 Disponível em:<https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/PDF_FINAL_DISSERTACAO_CHRISTIAN.pdf>. Acesso em 28/11/2024.

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

dido para além da relação filme-audiência, estendendo essa análise para observar fatores econômicos, sociais, políticos, culturais e que irão ter importante influência quando formos decidir a qual filme assistir, em qual cinema ir ou qual o melhor dia e horário (Ferraz, 2017).

Para armazenar, catalogar e analisar essas variáveis, o professor João Luiz Vieira, um dos pioneiros no estudo de salas de cinema no país[6], nomeia como *histórias de cinemas*, em letras minúsculas e sempre no plural, o conjunto de estratégias metodológicas utilizadas para abarcar a complexidade que cerca a sala de cinema para além da relação plateia-filme. O caminho percorrido por João Luiz guarda aproximações com as metodologias utilizadas pela *New Cinema History*.

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

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

Esse eixo teórico-metodológico transdisciplinar foi fundamental durante o processo de pesquisa e catálogo do material encontrado durante o trabalho de campo e para a posterior análise e escrita da dissertação. Para dar conta da jornada de sete décadas do Cine Globo, foram utilizadas três metodologias: a observação participante (Valladares, 2006), a história oral (Alberti, 2004) e a análise documental (Camargo, 2009). Por fim, o trabalho de análise do material de pesquisa levou a reflexões, dúvidas e abriu novas perguntas que podem ser respondidas (ou não) em vindouro projeto de doutorado.

A cereja do bolo é o cine globo

Planejar e criar um festival de cinema, de alcance nacional, numa pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul não é uma tarefa simples. Quando Nelson Brauwers e Carlos Roberto Grün sentaram para conversar, no final de 2022, a ideia não passava de um sonho. Os dois cresceram assistindo a filmes no Cine Globo, mas não eram amigos pela diferença de idade. "Eu conhecia o Nelson, mas como ele era mais velho do que eu e, na nossa época de juventude, uns quatro ou cinco anos de diferença era quase de ou-

tra geração e eu não tinha contato ou amizade com pessoas mais velhas. Imagina cinco anos mais velho? Era um vazio de ideias", recorda Grün[7].

A reunião da dupla aconteceu ao acaso, durante o 1º Encontro de Três-passenses (Entrespa), que tinha o intuito de reunir ex-moradores que passavam férias de fim de ano na cidade, em dezembro de 2012. Nelson, que na época morava em Condor, a 144 quilômetros de distância, era um dos integrantes do evento e Carlos ajudou a criar o roteiro de visitas, que consistia em passeio pelas antigas residências, pelos colégios, pela praça da igreja matriz, ou seja, aos locais de memória e afeto que eram importantes para aquelas pessoas. A parada final ocorre no Cine Globo, onde o proprietário Roberto Levy projeta para o grupo o filme da 1ª FEICAP, com raras imagens em movimento do município, em 1969.

Foi o suficiente para fazer emergir as lembranças da juventude: os clássicos que marcaram época, as filas na porta, o cheiro da pipoca, a falta que fazia não ter a antiga sala de espera, em resumo, as *histórias de cinemas* – que foram responsáveis por aproximar aqueles dois cinéfilos separados por uma geração. Após o passeio, Nelson ficou com uma ideia na cabeça e convidou o novo amigo para conversar. "Mas por que não fazer um festival? Se nós temos o bolo pronto? Nós temos o bolo pronto que são as pessoas e nós tínhamos a cereja que eu considero o próprio Cine Globo. O Cine Globo é a cereja do bolo. Então por que não fazer?".

Médico de formação e cineasta de coração, Brauwers já tinha dirigido dois curtas-metragens e havia participado de alguns festivais pelo interior do estado, mas em cidades que já não tinham nenhuma sala de cinema. Amigo de longa data de Roberto Levy, Grün ficou com a missão de fazer a sondagem inicial sobre a possibilidade de ter a cereja do bolo no projeto. Jornalista e cinéfilo, Carlos tinha seus próprios motivos para apostar no festival.

> Eu, pessoalmente, queria um festival de cinema para acabar com esse marasmo cultural daqui, sabe? Não vejo nada que avance, além de festinhas de etnia, absolutamente comercial, não vamos na raiz da coisa, sabe? Só jantinha e uma dancinha e acham que isso é resgate de cultura. Não vejo envolvimento nenhum da comunidade a não ser ir lá tomar chope, jantar e termina nisso (Carlos Roberto Grün, 2020).

7 Entrevistas realizadas em janeiro e fevereiro de 2020, durante trabalho de campo para a pesquisa da dissertação sobre o Cine Globo, conduzida por este autor.

O planejamento seguiu ao longo de 2013, com a dupla afinando as ideias e formando um grupo disposto a tocar o evento, antes da esperada reunião com os Levy. Enquanto isso, o Cine Globo passava por grave crise econômica e a família lutava para manter as portas abertas. Era o anunciado fim da projeção em película 35 mm e a chegada do sistema Digital (Freire; Torres, 2011). Levy Filho, gestor da terceira geração, decide comprar os novos projetores com financiamento do BNDES e da Ancine – ainda sem saber como seria a recepção do público na pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul.

As tratativas para a realização do festival avançam até o dia marcado para o encontro. Levy Filho se recorda de receber Nelson e Ivânio Dalagno, escritor, poeta e também integrante do coletivo, para uma conversa, numa manhã de sábado, ao lado do pai. Os Levy estavam dispostos a ouvir, mas não sabiam o que esperar daquele movimento.

> O Nelson, ele veio com uma bagagem, e ele motivou a gente porque ele veio com a bagagem de outros festivais, né? E aí, a gente na hora achou que... Eles já vieram falando em curtas e que lá nas outras cidades funcionava e era assim, vinha gente, era filmes de todo o Brasil que se inscreviam e que vinham diretores, atores e fazia parte. A gente pensou que se acontecesse isso aqui iria ser muito bom, né? Tanto para cultura, para fomentar e incentivar a questão do cinema (Roberto Levy Filho, 2020).

A proposta apresentada contemplava um festival de caráter competitivo, com premiação em dinheiro, entrega de troféu e exibição de filmes em curta-metragem vindos de diversos lugares do país; com a possibilidade de atrair artistas e cineastas, gerando uma troca de experiências com o público local; o que acarretaria na divulgação do nome do cinema, da família e da cidade Brasil afora. Foi o suficiente para cooptar a família Levy. A primeira reunião para formar uma comissão organizadora aconteceu no Cine Globo, em novembro de 2013, com a presença de doze pessoas, mas faltava ainda encontrar a peça-chave que seria capaz de gerir essa delicada engrenagem.

Para construir um projeto dessa envergadura, ainda mais numa cidade pequena, era necessário encontrar uma liderança inquestionável, uma figura respeitada pela sociedade três-passense e que fosse capaz de unir diferentes personalidades em prol do coletivo. Professora aposentada da rede pública e

privada, pró-reitora da Unijuí[8] e atuante no cenário cultural do município desde a década de 1980, Elvídia Zamin reunia todos os adjetivos para tirar a ideia do papel.

Além de dar credibilidade ao projeto, a entrada de Zamin na comissão organizadora foi fundamental para idealizar o que é considerado o diferencial do FCTP: a inclusão de cursos de formação audiovisual direcionados aos professores e alunos das escolas públicas do município – mas não restrito somente a esse nicho. Pensando como profissional da área da educação, Elvídia entendia que seria através da formação continuada de plateia que o futuro festival iria contribuir para a sobrevivência do cinema na cidade.

Nasce um festival de cinema

Com a comissão organizadora formada, o grupo tentou sem sucesso financiamento via leis de incentivo em nível estadual e federal. Com apoio da prefeitura e da família Levy, decidiram organizar o primeiro festival com doações de pessoas físicas e contando com patrocínio dos comerciantes locais. No informe divulgado à imprensa, no início de junho de 2014, é oficializado o lançamento do 1º Festival de Cinema de Três Passos, entre os dias 13 a 15 de novembro de 2014, com objetivos bem definidos.

> Exibir programação audiovisual de curta-metragem, no intuito de democratizar o acesso ao cinema, incentivar e promover novos talentos na área cinematográfica, formar expectadores (sic), intercambiar culturas, reconhecer o papel do Cine Teatro Globo no contexto histórico local/regional/estadual, com foco no público jovem (Divulgação, 10/06/2014).

Com o slogan *Curta essa história!* e o site criado[9], o coletivo abre inscrições para a Oficina de Introdução ao Cinema e ao Roteiro, prevista para acontecer no fim daquele mês. A ideia era formar uma turma antes da semana do festival e quem sabe produzir um curta-metragem dessa experiência. A exibição de trabalhos feitos por residentes da região sempre foi uma meta a ser atingida pelos organizadores. Depois de um ano de preparação e muito trabalho, Carlos Rober-

8 Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – UNIJUÍ, com campus em Três Passos, inaugurado em 24/06/1992. <https://www.unijui.edu.br/institucional/sobre-a-unijui >. Acesso em 28/11/2024.

9 Site do festival: <http://www.cinematrespassos.com.br/>. Acesso em 28/11/2024.

to Grün estava satisfeito só por ver o festival sair do papel.

> Eu não tinha ideia que iria se expandir tanto. Porque quando a gente fez o primeiro festival, o Nelson que tinha um pouco de experiência disse assim: "Ah, se chegar a sessenta filmes já está assim num número fantástico, né?" Mas se não engano deu uns trezentos já no primeiro e superou a expectativa (Carlos Roberto Grün, 2020).

Os números daquele primeiro ano servem para atestar que o sonho dos dois amigos tinha se realizado: 251 filmes inscritos, vindos de 24 estados do Brasil, uma produção de Três Passos, 71 curtas selecionados, participação de dois cineastas de fora do Rio Grande do Sul, um público estimado de 1.800 espectadores e ainda 26 alunos formados na primeira oficina ofertada. Números expressivos que foram o combustível para impulsionar o coletivo a trabalhar na construção do 2º FCTP, com data marcada para acontecer em novembro de 2015.

No planejamento apresentado por Nelson aos Levy, em 2013, estava prevista a troca de experiência entre o público e os representantes dos filmes exibidos. A noção de intercâmbio cultural aparece no primeiro texto de divulgação como um dos objetivos principais do FCTP. Dessa forma, a relação entre a comissão organizadora e os membros externos começa a dar frutos imediatos. Uma nova oficina, dessa vez com foco na produção de documentários, é realizada em agosto de 2015. O Projeto Cinema Itinerante é criado para exibir um recorte selecionado de curtas-metragens da edição 2014 para estudantes das redes pública e privada do município. A ideia era manter o interesse dos jovens pelo cinema e conseguir engajamento, mesmo nos meses anteriores à realização do festival.

O sucesso do segundo FCTP, em 2015, e a entrada de novos atores permitiu ao coletivo avançar no projeto de manter a ocupação no Cine Globo durante todo o ano. Assim nasce o projeto #Cidade Cinematográfica, lançado em junho de 2016 e que reúne oficinas de formação e um cineclube. Com 26 sessões, sempre às quartas-feiras, o cineclube contou com a presença de cineastas, artistas e intelectuais para debate após os filmes, com um público registrado de 1.170 pessoas em seu primeiro ano.

Idealizador do #Cidade Cinematográfica[10], o cineasta gaúcho Henrique Lahude[11]

10 Fanpage do projeto: <https://www.facebook.com/cidadecinematografica>. Acesso em 24/11/2024.

11 Entrevista concedida ao projeto *Curta Educação*, em

participou como jurado nas duas primeiras edições do festival e se apaixonou por Três Passos. Com formação em Realização Audiovisual pela Unisinos e Especialização em Desenvolvimento de Projetos para Cinema e TV pela EICTV de Cuba, Lahude não coloca o foco em "trazer cultura de fora" ou somente em ocupar o espaço, mas sim em desenvolver talentos locais através da troca de experiência entre a comunidade e os profissionais convidados para ministrar as oficinas.

Apostando no recente sucesso do festival e tendo como trunfo o histórico cinema, Lahude, que também é produtor audiovisual, vence o edital do Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. O projeto #Cidade Cinematográfica já inicia as atividades com orçamento próprio, sem depender de recursos financeiros advindos da cidade e ainda podendo pagar o aluguel para a família Levy das sessões do cineclube, que tem entrada gratuita para a população.

Com apoio do coletivo que organiza o festival, Henrique baseia o projeto em três eixos: o cineclube com exibição de filmes nacionais, em sua maioria, seguido de debate e aberto à comunidade; as oficinas de alfabetização audiovisual, voltada para docentes e discentes, das escolas públicas do município; e a Oficina Mãos à obra, que visa à produção de dois curtas-metragens com temática local.

> A formação de professores é ponto estruturante na manutenção das atividades. As oficinas acabam, mas eles conseguem manter aquelas atividades independente da gente. Eles não são aquela galera de fora, eles estão ali sabendo muito mais a dinâmica de sala de aula, as dificuldades. Eles têm muito mais propriedades para trabalhar com o audiovisual do que a gente que não está, de certa forma, no ano letivo inteiro (Henrique Lahude, 2021).

Em 2014, apenas uma produção da cidade foi inscrita e exibida no festival, número que sobe para três no ano seguinte e dobra, chegando a seis, em 2016. Com hiato de um ano, a quarta edição acontece em 2018 e conta com 25 obras produzidas na região. Na edição de 2019, esse número chega à marca de 33 curtas-metragens realizados, retratando cenários e histórias dos personagens tanto de Três Passos quanto de cidades vizinhas e que são exibidos no telão do Cine Globo, com sessões lotadas.

> A exibição dos curtas feitos por alunos ou feitos na Oficina Mãos à obra é a sessão mais disputada do festival. É quando reúne todas as escolas, é quando tem mais vibração e

17/02/2021. Disponível em <https://youtu.be/N6p-5dHtzpC0>. Acesso em 20/11/2024.

> entusiasmo ali dentro do cinema. Então, é muito rica essa diversidade e essa dinâmica que o festival cria que é fundamental para o #Cidade Cinematográfica funcionar. Acho que um complementa o outro. Essa estrutura de festival com formação de público e produção é um caminho que o festival tem acertado muito (Henrique Lahude, 2021).

Mesmo com todo o sucesso refletido em números, uma variável não consegue se encaixar. Desde a primeira edição que a questão econômica é o principal entrave para a realização anual do festival. No ano de 2017, problemas financeiros impedem a realização do que seria o quarto FCTP, mas o coletivo se mobiliza para não deixar o mês de novembro passar em branco. Contando com o apoio dos Levy e o do poder público municipal, o Cine Globo recebe a 1ª Mostra Estudantil de Audiovisual de Três Passos que exibe, entre os dias 8 e 9 de novembro, 31 curtas produzidos por estudantes, do ensino fundamental e médio, de escolas públicas de Três Passos e região, com estimativa de 850 pessoas presentes no evento.

Essa profícua produção vinda das escolas é fruto direto das ações realizadas pelo coletivo que, desde 2014, busca aproximar o ambiente escolar não só do Cine Globo, via festival e cineclube, como também das práticas audiovisuais, através de sucessivas oficinas gratuitas ofertadas anualmente para docentes e alunos. Síntese desse ideal, com projeto consolidado, mas sem a verba do edital estadual em 2017, o #Cidade Cinematográfica retorna para o segundo ano de atividades, sendo promovido por diversos atores locais como o poder público municipal, através da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, do Movimento Pró-Arte e com o apoio da 21ª CRE[12].

Presença constante em todas as ações e oficinas ofertadas, desde a primeira, em 2014, Deca Maria Krugel, professora da rede pública municipal, é entusiasta do projeto e inseriu o estudo de roteiro em suas aulas de Língua Portuguesa. Antes do FCTP, ela utilizava filmes em aula para debater temas, mas depois das oficinas passou a entender o uso do audiovisual nas escolas por outra ótica.

> O audiovisual nas escolas, em Três Passos, o marco é o Festival de Cinema. Os mentores do festival tiveram o que pra mim é uma ideia genial. Para ter uma significação o festival em Três Passos, que envolvesse a comunidade como um todo e não só para assistir, como também para produzir as suas

12 Coordenadoria Regional de Educação: <https://educacao.rs.gov.br/21-cre-tres-passos>. Acesso em 24/11/2024.

> histórias. E a formação que eles começaram a dar foi brilhante para abrir o horizonte das pessoas. Essa formação e o festival é uma maneira de provocar uma mudança em você. Você vai em busca de outras coisas também para despertar o interesse no teu aluno (Deca Maria Krugel, 2020).

Inspirada pelo #Cidade Cinematográfica, a professora cria, em 2016, o projeto Aprendizagem em Movimento, voltado para os estudantes do 8º e 9º anos, com o objetivo de integrar a linguagem audiovisual ao ensino das disciplinas de Língua Portuguesa que ministra. Até o ano de 2021, Deca e os alunos haviam produzido 65 curtas, divididos entre animação, ficção e documentário e que estão disponíveis nos canais dos estudantes e da professora no *YouTube*.

Além de garantir uma produção constante a ser exibida anualmente, durante as edições do FCTP, Deca e a direção da E. M. E. F. 25 de Julho contaram com o apoio do Cine Globo para realizar o Dia da Família no Cinema, em 13 de novembro de 2019, na semana seguinte ao término do festival, com exibição de todos os filmes produzidos na escola naquele período letivo. Foi o ápice da consolidação das ideias sonhadas por Nelson e Carlos e que posteriormente foram desenvolvidas por Henrique e pelo grupo responsável por criar as ações de formação de plateia. Depois de sete anos de muito trabalho, Três Passos passa a ser uma cidade cinematográfica.

> Foi muito show, a família veio em peso e eu achei tão bonito porque eles se arrumaram e colocaram roupa de domingo. Para uma classe de trabalhadores o cinema também não é muito acessível. Porque assim: eles querem vir ao cinema, mas aí o filho quer um balde de pipoca, entendeu? E aí uma sessão fica muito cara para eles. Daí as crianças ficam enlouquecidas: "E não precisa pagar profê?", "Não, não precisa pagar". Eles também gostam, mas o fator econômico que pesa muito. Isso na minha visão (Deca Maria Krugel, 2020).

Como todas as atividades da indústria do audiovisual, as ações criadas em Três Passos foram impactadas devido à pandemia do coronavírus, no início de 2020, que levou ao fechamento do cinema na cidade por mais de um ano. O coletivo decide pela não realização do evento de forma online, já que essa seria uma descaracterização do projeto original na sua umbilical relação com o Cine Globo, a cereja do bolo, segundo Nelson Brauwers.

As ações do #Cidade Cinematográfica tiveram uma formatação online, em 2021, mas com a sessão de encerramento do ci-

neclube acontecendo de forma híbrida, em sete de julho, com o filme sendo exibido pela internet e para a plateia presente no cinema. O projeto foi contemplado pelo Edital Criação e Formação Diversidade das Culturas, realizado com recursos da Lei Aldir Blanc nº 14.017/20, e foi importante para evitar que o hiato na educação audiovisual, no município, fosse maior durante o período de confinamento e com aulas apenas no formato online.

A pandemia interrompeu uma crescente nas ações que vinham se desenvolvendo, desde 2014, seja com os projetos consolidados como o festival de cinema, na quinta edição; as diversas oficinas de capacitação; o projeto #Cidade Cinematográfica, no ano 4; além da possibilidade de desenvolver outras edições da mostra estudantil e do Dia da Família no Cinema. O próximo desafio seria dar continuidade a esse trabalho quando o "novo normal" voltasse a ser realidade.

2025: A consolidação do projeto

O FCTP com maior inscrição de filmes produzidos na região foi o de 2019, ano anterior à pausa obrigatória da Covid-19, com 33 curtas exibidos, já no retorno do festival, em 2023, foram 14 filmes vindos das escolas. Um retrocesso se focarmos apenas no número absoluto, mas que mostra a resiliência do projeto, ao enfrentar período tão conturbado como o vivido entre 2020 e 2021. Apesar do longo hiato, os cineastas continuaram a prestigiar o evento. Foram 503 filmes inscritos, incluindo curtas de oito países, e a presença de 37 realizadores, sendo dez da região. Os organizadores retribuíram o carinho exibindo 100 filmes que foram distribuídos entre as mostras competitiva e paralela.

É preciso registrar que apenas a primeira edição, em 2014, teve premiação em dinheiro. Nos outros anos, os vencedores receberam os aplausos do público e o Troféu Levy, criado pelo artesão local Mauro Ruckert, em homenagem ao fundador do Cine Globo, Alberto Abrahão Levy, e à família que deu continuidade ao empreendimento. Todo o trabalho para que o festival aconteça a cada ano é feito de forma gratuita, desde a preparação. Os voluntários participam da equipe de curadoria e atuam na produção do evento. Os integrantes do júri técnico são sempre personalidades de fora de Três Passos, mas convidados a contribuírem com o voluntariado. Todo o esforço é para garantir

que os recursos financeiros sejam revertidos para custear a vinda dos cineastas à cidade – outro conceito basilar que perpassa a própria identidade do FCTP.

Se a sexta edição teve um caráter de retomada, após o longo hiato de quatro anos, a sétima edição, marcada para 2024, pretendia ser de celebração pelos 10 anos do início do festival. O coletivo conseguiu aprovar o projeto na Lei Paulo Gustavo, via governo estadual, celebrou um convênio em nível municipal, além de contar com verbas vindas do poder legislativo local para assegurar os cursos de formação ao longo do ano. Reconhecimento mais do que merecido por parte do poder público, que iria permitir, pela primeira vez, uma garantia financeira para antecipar o planejamento do festival.

No entanto, o que seria um ano de comemoração se transformou em tragédia devido às fortes chuvas que caíram sobre o Rio Grande do Sul e que caracterizaram o maior desastre natural do estado, atingindo mais da metade dos municípios e deixando 173 mortos e 38 desaparecidos. O aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre, ficou fechado por 170 dias e só retomou à normalidade em meados de outubro, inviabilizando qualquer tentativa de planejamento para a compra de passagem e deslocamento dos convidados. O sentimento em toda a região era de consternação e não de celebração. A indústria audiovisual gaúcha também sofreu com a paralisação na produção. Diante de tal cenário, optou-se por adiar o festival.

A identidade visual da futura edição já estava pronta e as redes sociais em compasso de espera para anunciar a data das inscrições. O coletivo precisará trabalhar novamente com a ideia de uma retomada de ações – o que agora parece ser uma marca não planejada do evento, a intermitência. Se Gramado irá para a edição de número 53, Três Passos se prepara para receber o sétimo festival, num intervalo de doze anos. Apesar da dificuldade em realizar o evento anualmente, os três-passenses têm uma certeza: o Cine Globo será a casa do festival em 2025.

A entrada do sistema de projeção Digital, em dezembro de 2015, foi um sucesso e possibilitou a expansão da rede Cine Globo Cinemas, que está prestes a inaugurar uma nova filial em Ijuí, com previsão entre fevereiro e março deste ano. Levy Filho entende que as ações de formação de plateia são parte inerente do negócio, segue parceiro do projeto e comunga com o ideal de Zamin.

> O festival não botou dinheiro assim pra manter o cinema, mas ele desempenhou um papel importante no sentido de que temos um cinema e vamos associar a esse evento as sessões de cineclube, com estudantes indo... Então, acho que um dos objetivos do Pró-Arte que é a formação de novas plateias e produtores, eu acho que contribui pra manter o cinema, porque o jovem vai lá uma vez e daqui a pouco gosta, vai de novo.
>
> E é preciso que novas gerações surjam porque as gerações mais antigas que iam para o cinema e que frequentavam o cinema, hoje eles não sintonizam mais com o tipo de filme que está sendo exibido. Então eles se afastam e você precisa formar uma nova leva (Elvídia Zamin, 2020).

As novas plateias formadas pelas oficinas audiovisuais em Três Passos não são necessariamente apenas espectadores. Afinal, os alunos puderam exibir suas obras na tela grande do Cine Globo, em concorridas sessões e vivenciaram o outro lado, o lado dos realizadores. Mas não só os adolescentes irão entrar no Cine Globo com outros olhos. Nelson e Carlos, por exemplo, tiveram suas obras exibidas no festival, indo de cinéfilos a cineastas. O impacto futuro dessas ações ainda não pode ser mensurado. Como esses cinéfilos-cineastas se relacionarão com o Cine Globo? Qual o legado desses projetos para as gerações que virão?

Em Frederico Westphalen, localizada a 80 quilômetros de Três Passos, um grupo de cinéfilos sonha com a criação de um festival de cinema inspirado não no famoso Gramado, mas na história de resiliência do coletivo que organiza o FCTP. Em 2024, os trabalhos foram iniciados com a criação de um cineclube. Não por acaso, a cidade possui uma filial do Cine Globo. Levy Filho já participou das primeiras reuniões, fez a aproximação entre os dois coletivos e deixou a certeza de que o novo festival irá encontrar abrigo no cinema da família. Que esse sonho possa originar outra história de sucesso.

Referências Bibliográficas

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

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

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

FERRAZ, Talitha. *A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas*

Artes. In: 26° Encontro Nacional da Compós, 2017, São Paulo. Anais...

FREIRE, Rafael de Luna; TORRES, Rodrigo Rodrigues. *A conversão para a projeção cinematográfica digital:* estudo de caso de três cinemas do Rio de Janeiro. Cambiassú (UFMA), v. 19, p. 166-183, 2011.

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

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

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

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

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

3

O audiovisual que nunca termina: o fluxo para além da TV broadcast

Hugo Henrique Ripardo dos SANTOS
Jhonnatan O. dos SANTOS
Larissa Leda F. ROCHA

O audiovisual que nunca termina: o fluxo para além da TV broadcast

Hugo Henrique Ripardo dos SANTOS[1]
Jhonnatan O. dos SANTOS[2]
Larissa Leda F. ROCHA[3]

Considerações iniciais

Em um cenário marcado pelas constantes mudanças e rearranjos, proveniente da indústria e do público, parece inegável o reconhecimento da complexidade da definição e do estudo sobre a televisão e seus formatos. Com base nisso, faz-se necessária uma pesquisa que ajude a compreender a lógica por trás de alguns fenômenos e suas nuances. O objetivo geral deste trabalho é investigar os mecanismos técnicos que a televisão distribuída pela internet (Lotz, Lobato e Thomas, 2018) utiliza para organizar a manutenção do fluxo algorítmico nos Shorts do YouTube.

1 Graduando de Comunicação Social (Rádio/TV); Bolsista PIBIC - Universidade Federal do Maranhão - hugo.henrique@discente.ufma.br
2 Mestrando em Comunicação; Bolsista FAPEMA - Universidade Federal do Maranhão - jhonnatan.oliveira@discente.ufma.br
3 Orientadora. Doutora em Comunicação - Universidade Federal do Maranhão - larissa.leda@ufma.br

Para isso, utilizamos pesquisa teórico-bibliográfica com base em autores dos estudos de televisão, internet e plataformas. Nossos objetivos específicos se dividem em dois, são eles: 1) explicar de onde vem essa noção de fluxo; e 2) compreender os mecanismos técnicos da televisão distribuída pela internet (TDI) no shorts, especificamente o fluxo algorítmico e scrolling.

De início, podemos dizer que a televisão é um meio de comunicação de massa capaz de ofertar um *continuum* de imagens (Martín-Barbero, 2001) para uma grande audiência. Os diferentes formatos de televisão são caracterizados de formas distintas. Cannito (2009) considera a TV broadcast/TV aberta uma mídia de fluxo, marcada pelo encadeamento contínuo de conteúdo em uma grade de programação previamente definida por uma emissora. A TDI e a internet, de modo geral, são mídias de arquivo por basearem-se em uma organização de conteúdo personalizada para e pelo consumidor, com base nos seus interesses. Embora haja aqui uma clara dicotomia entre mídias, devemos ter em mente que esses modelos não existem de forma isolada uns dos outros.

Em um trabalho anterior, constatamos que a TDI assimila características e práticas

da TV broadcast e vice-versa (Santos e Rocha, 2023). Se o fluxo, ou *continuum*, é uma característica fundamental da televisão, deveríamos nos perguntar se é possível que ele esteja restrito somente às chamadas mídias de fluxo. Será que a TDI também se organiza a partir do fluxo ou do *continuum*? Desde já compreendemos que, por estar inserida em um modelo digital, a TDI ancora-se em outra construção da lógica de fluxo: a partir dos algoritmos digitais, aos quais o usuário fornece informações e preferências sobre os conteúdos que deseja consumir. Por isso, podemos chamar esse *continuum*, no cenário digital, de fluxo algorítmico. Percebe-se, também, que o scrolling tornou-se um elemento importante para manter o usuário "navegando" online, pois oferta conteúdos segmentados ao seu consumo, com base nos dados coletados pelos algoritmos digitais.

O que é fluxo e de onde veio?

Ao falarmos em televisão, independente do formato, referimo-nos a um modelo de mídia pautado na produção constante de conteúdo para um público grande e heterogêneo. Dessa forma, os produtores e distribuidores precisam de uma maneira de organizar o material midiático em seus canais[4]. Essa organização primeiro se mostrou necessária nos modelos analógicos de mídia, mais precisamente, na televisão aberta tradicional e na rádio. Para esta discussão, abordaremos somente a primeira mídia citada.

Para sistematizar a distribuição dos programas, as emissoras de televisão aberta sistematizaram as produções dentro de uma grade horária de programação previamente definida.

Figura 1 – Imagem de exemplo de grade horária na televisão aberta

HORA	PROGRAMA
04:00	**HORA UM**
06:00	**BOM DIA SP**
07:30	**BOM DIA FRONTEIRA**
08:00	**BOM DIA BRASIL**
09:00	**MAIS VOCÊ**
10:20	BEM ESTAR
10:50	ENCONTRO
12:00	FRONTEIRA NOTÍCIAS 1ª Edição
12:50	GLOBO ESPORTE
13:20	JORNAL HOJE
14:00	**SESSÃO DA TARDE**
15:45	**O ÁLBUM DA GRANDE FAMÍLIA**
16:40	VALE A PENA (Cordel Encantado)
18:00	MALHAÇÃO

Fonte: TV Fronteira (2019)

4 No caso do Brasil, podemos pensar nos canais na televisão aberta da Globo, do SBT, da Rede Record, da Band, dentre outros.

Outro conceito que nos ajuda a compreender melhor a noção de fluxo é o *continuum* (Martín-Barbero, 2001), entendido como a oferta "infinita" de conteúdo televisivo para a audiência. Aqui esse termo é importante, pois a TV generalista (Wolton, 1996; Buonanno, 2015) exibe programas de diversos gêneros[5] todo dia, portanto, ela precisa renovar a oferta diariamente para manter a atenção dos telespectadores.

Esse encadeamento de conteúdo, no qual um programa ocorre logo após o outro e essa ação que se repete de modo ininterrupto é o que Cannito (2009) chama de fluxo. O autor considera a TV broadcast e a rádio como mídias de fluxo por causa dessa sistematização rígida e bem definida.

Tal modelo de organização permite que o público experiencie uma repetição com variações, pois o telespectador assiste ao mesmo programa no mesmo horário. Segundo Fechine (2014), a televisão aberta funciona como um marcador sócio-temporal da rotina[6] e faz com que o público se sinta confortável ao consumir os mesmos conteúdos nas mesmas condições de assistência (mesmo lugar e mesmo horário, por exemplo). Wolton (1996) destaca a TV broadcast como formadora de laços sociais entre a sociedade porque, ao exibir um programa para o país todo[7], ela ajuda a pautar os temas do debate público e fornece tópicos comuns a todos os cidadãos.

> É necessário reconhecer que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira devido à sua peculiar capacidade de criar e de alimentar um «repertório comum», por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras (Lopes, 2009, pp. 22-23).

Embora estejamos abordando a televisão aberta até agora, é importante lembrarmos que este não é o único modelo televisivo existente. Atualmente, estamos inseridos na era da abundância (Ellis, 2000 *apud* Buonanno, 2015, p. 68), "caracterizada pela incessante proliferação de canais, disseminação incontrolável da produção ao longo das mídias, telas, plataformas e o fenômeno, nacional e internacional, do completamente imersivo e viciante *fandom*".

5 Aqui nos remetemwos a gêneros de programas de auditório, *reality shows*, telejornais, programas de entrevista, telenovelas, filmes, esportes, variedades, dentre outros.

6 Um bom exemplo disso são os telejornais, que são exibidos no horário das refeições, e os programas semanais, que passam somente no sábado ou no domingo.

7 Em seu artigo, Buonanno (2015) explica que o termo "broadcast" vem de "broadcasting", que era uma técnica agrícola de espalhar sementes ao longo de uma área ampla.

Além disso, vivemos na era da digitalização dos meios de comunicação e com a televisão não é diferente. De acordo com Lemos (2021), a internet e a microinformática aparecem e se desenvolvem entre os anos de 1970 e 1990. Devemos ter em mente que os formatos televisivos não existem de maneira isolada uns dos outros. Pelo contrário, vão interagir entre si das formas mais diversas, desde competição a cooperação, com destaque para a

> Hibridização nos modelos de televisão. A TV broadcast atualmente não é a mesma que era na década de 1960. Ela preserva características que a tornam reconhecível, como a grade de programação fixa e o financiamento por meio de anunciantes. No entanto, ela integra elementos bastante presentes na hipertelevisão[8]. A título de exemplo, tem se tornado cada vez mais comum a televisão adotar uma interface que interage com outras telas, o que permite uma interação diferente. Podemos citar o uso do QR Code em diversos programas, desde telejornais que usam o QR Code para redirecionar o telespectador para uma matéria no site oficial, até programas de entretenimento (Santos e Rocha, 2023, p. 948).

8 Este é um conceito do teórico Carlos Scolari (2014), definido como modelo de televisão interativa na qual os consumidores também são, simultaneamente, produtores de conteúdo; além disso, os conteúdos da hipertelevisão podem ser consumidos em diferentes dispositivos. É semelhante ao conceito de televisão distribuída pela internet, porém o foco do autor com esse termo é investigar as características das narrativas produzidas para a hipertelevisão.

É nesse contexto complexo e digitalizado que podemos falar no surgimento da televisão distribuída pela internet (Lotz, Lobato e Thomas, 2018), compreendida como uma subcategoria de produções audiovisuais que estão disponíveis para consumo online, independente de terem sido criadas especificamente para os meios e dispositivos digitais ou que eram de outras mídias e que estão acessíveis via internet.

Para Cannito (2009), a TDI e a internet são mídias de arquivo porque operam como uma biblioteca: as informações sobre um determinado assunto estão disponíveis para serem consultadas quando necessário e não há um "livro" que leve diretamente para outro em um ciclo sem fim. Os conteúdos possuem uma independência entre si.

Todavia, conforme colocado mais acima, ocorrem hibridizações entre os diferentes modelos televisivos. É importante ressaltar que o fluxo (Cannito, 2009) nasce junto com a televisão, sendo uma de suas características mais marcantes. Ao levarmos o conceito de *continuum* (Martín-Barbero, 2001) para os meios de comunicação digitais, percebemos que a internet tem potencial de gerar e ofertar produções audiovisuais tanto quanto a TV aberta, senão mais, numericamente falando.

Sendo assim, um questionamento mais pertinente aqui é: a TDI também não teria um fluxo, ainda que um pouco diferente do da televisão broadcast, para sistematizar a difusão de conteúdos online que são adicionados a todo momento?

Fluxo algorítmico: entre dados e personalizações de conteúdo

Acreditamos que sim, a televisão distribuída pela internet possui um fluxo, mas ele é estruturado a partir de outras bases. Pensar nos mecanismos que auxiliam no funcionamento dos modelos televisivos implica refletir sobre os contextos de origem de cada um.

Como descrito no tópico anterior, a televisão aberta tradicional surgiu no cenário midiático da radiodifusão analógica. Ao passo que a TDI desenvolveu-se a partir da digitalização e da internet.

Tabela 1 – Características das TVs generalista e distribuída pela Internet

Televisão aberta	Televisão distribuída pela Internet
Telespectador.	Usuário.
Surgiu e se consolidou no contexto da radiodifusão analógica, mais precisamente a partir da década de 1950.	Surgiu no contexto da digitalização e da televisão, mais precisamente a partir da década de 1990-2000.
Comumente associada ao televisor fixo na sala de estar.	Presente nos dispositivos móveis.
Assistência coletiva para públicos heterogêneos. Por isso, também é chamada de televisão generalista, pois exibe conteúdo para uma audiência geral, não delimitada.	Assistência individual, voltada para públicos mais restritos. Isso não significa, necessariamente, que se comunica com públicos menores em número, mas sim que o conteúdo é direcionado para audiências com perfis delimitados (feminino/masculino, faixa etária, etnia, região geográfica, dentre outros aspectos).
Consumo "passivo": o telespectador não possui muita influência na programação, dado que esta é elaborada "de cima para baixo".	Consumo "ativo": o usuário possui maior influência sobre o conteúdo que consome.
Grade de programação linear, isto é, um programa leva diretamente ao outro.	Inexiste uma grade de programação.
Segundo Cannito (2009), possui uma programação que varia bastante nas temáticas, abordando entretenimento, jornalismo, *reality shows*, dentre outros.	A oferta de conteúdo tende a centrar-se em torno de um eixo temático.
Associada a audiências mais velhas.	Associada a audiências mais jovens, sobretudo para os nativos digitais (Lacalle, 2010).
Financiada por anunciantes nos intervalos comerciais.	Financiada por inscrições/assinaturas e por anunciantes nos vídeos patrocinados.

Fonte: Elaborada pelos autores (2024)

Alguns aspectos próprios da internet e, por extensão, da TDI são o consumo de conteúdo em diferentes equipamentos pois "as telas, grandes e pequenas, nos cercam em quase todos os lugares" (Scalei, 2021, p. 4); o protagonismo dos dispositivos móveis e das plataformas on-line, a exemplo do YouTube, e a presença dos algoritmos digitais.

De acordo com Gillespie (2018), algoritmos são processos codificados, baseados em dados e cálculos matemáticos, para prever resultados. Isso significa que o que nós chamamos hoje de algoritmo não é uma especificidade trazida pela digitalização[9], mas foi incorporada por esta de modo a tornar-se um mecanismo basilar para o seu funcionamento.

Os algoritmos digitais trabalham a partir da coleta de dados que o usuário fornece com base na sua interação com os conteúdos online[10], desde "dar curtida" em uma foto no Instagram até compartilhar um short[11] do YouTube no grupo de amigos pelo Whatsapp ou a sugestão de séries na Netflix similares à última que você assistiu. De forma complementar, Lemos (2021, p. 194) afirma que

> Com a datificação, não se trata apenas da conversão de um objeto analógico em digital, mas da modificação de ações, comportamentos e conhecimentos baseados na performance dos dados elaborada por sistemas de inteligência algorítmica. Esta deve ser pensada como um conjunto de métodos de coleta, processamento e tratamento de dados para realizar predições. Não se trata apenas de procedimentos com dados demográficos ou perfis socioeconômicos, por exemplo, mas de análise dinâmica a partir de metadados comportamentais.

A internet, por possuir uma infinidade de assuntos disponíveis e valorizar o consumo personalizado, demanda métricas e parâmetros quantificáveis para organizar os conteúdos acessíveis online, levando em consideração as preferências e gostos do usuário. Se na televisão broadcast, o fluxo (Cannito, 2009) é a sistematização da programação; na televisão distribuída pela internet os algoritmos organizam as produções audiovisuais.

9 Com base no trabalho do Gillespie (2018) podemos afirmar que as equações de movimento da física do séc. XIX, por exemplo, eram algoritmos. Isso é para exemplificar que os algoritmos não são uma invenção tão recente e possuem aplicações mais amplas. Independente da aplicação, o princípio e o objetivo de uso são os mesmos.

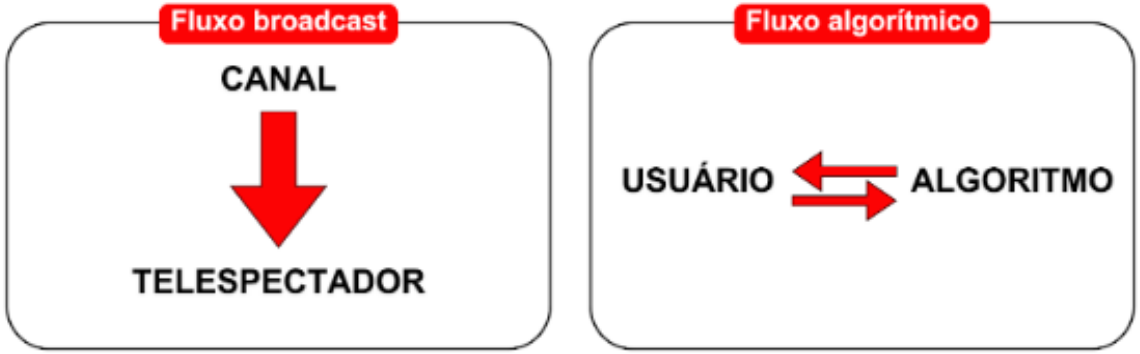
10 Neste artigo, não abordamos as implicações econômicas e éticas da coleta e uso desses dados por parte das *Big Techs*. O recorte aqui é a discussão teórica sobre os mecanismos digitais.

11 É um vídeo com poucos segundos de duração, no máximo, 1 minuto.

Dito isso, o fluxo algorítmico é o encadeamento de conteúdo realizado pela mediação algorítmica. Esse fluxo não se baseia na estruturação rígida de uma grade horária - mesmo porque ela não existe na TDI - mas sim no conceito de televisão temática (Wolton, 1996). Este é entendido como um modelo televisivo dedicado a exibir programas centrados em um tema específico: podemos pensar no YouTube, pois na plataforma existem diversos canais especializados em xadrez, futebol, cinema, maquiagem, fotografia, comédia, quadrinhos, dentre outros.

Enfatizamos que o que chamamos de fluxo algorítmico é composto pelo usuário humano interagindo ativamente com os conteúdos oferecidos e a mediação técnica realizada pelos algoritmos digitais. É um processo inacabado e em eterna construção, pois o consumidor sempre oferece novos dados, o que produz novas redes temáticas para personalizar. O indivíduo, é possível entender, passa a integrar o sistema televisivo online, enquanto o telespectador da televisão aberta é um ente externo, dado que a programação é construída pelo canal de televisão e é transmitida para o público sem que este opine previamente sobre o que quer assistir ou tenha, de modo efetivo, uma determinação individual sobre o conteúdo da grade.

Figura 2 – Fluxo broadcast e fluxo algorítmico



Fonte: Elaborada pelos autores (2024)

O fluxo algorítmico, conforme apresentamos, é um mecanismo fundamental para a televisão distribuída pela Internet (Lotz, Lobato e Thomas, 2018). Contudo, é necessária uma forma de ação mais ativa e concreta para a realização da coleta de dados: o scrolling.

Scrolling e os shorts no YouTube

Scrolling (em português significa "rolagem") é o ato de deslizar para tela de um dispositivo, seja usando o dedo ou o *mouse* para "navegar" pela interface do YouTube, por exemplo. E os motivos para destacarmos o scrolling são explicados por outra questão: por que usamos o scrolling?

Lupinacci (2021) afirma que a internet e, por extensão, as plataformas digitais[12] e a televisão distribuída pela internet valorizam o ordinário e o cotidiano porque nós estamos sempre à espera de um evento grande, algo que quebre a normalidade do mundo. Dessa maneira, os conteúdos são uma ponte entre diferentes momentos sócio-temporais, o que nos traz aos shorts do YouTube e ao *continuum,* pois tanto Martín-Barbero quanto Lupinacci destacam a futilidade e a efemeridade dos conteúdos midiáticos, sobretudo os televisuais. Afinal, o que poderia ser mais efêmero e breve do que um vídeo de 15 segundos?

Figura 3 – short no YouTube

Fonte: Elaborada pelos autores (2024)

O que nos faz usar o scrolling, especialmente ao assistir aos shorts, é que o ato

12 Alguns exemplos são o YouTube, Instagram, Facebook, dentre outras.

de "deslizar pela tela" nos deixa mais próximos do grande evento seguinte. Além disso, nós queremos fazer parte da construção da realidade, o que nos remete ao conceito de laço social (Wolton, 1996) porque as pessoas constantemente buscam atualizar-se sobre os acontecimentos para participar das discussões sociais, seja on ou offline.

Por sua vez, a televisão aberta é marcada pela transmissão ao vivo dos eventos de grande porte desde a sua primeira fase (1950-1962)[13], a do improviso e do teste (Andres e Souza, 2020). Carlón (2009, 2014) e Verón (2009) também afirmam o reconhecimento social da televisão aberta como veículo oficial da assistência coletiva[14].

> Diferentemente dos telefones, tablets e laptops, as grandes telas – a maioria Smart TV screens – geralmente têm locais definidos nos lares, mas não como os aparelhos de TV do passado, semelhantes aos móveis. As novas telas nos países da América Latina tendem a estar nas paredes, não como obras de arte, mas localizadas de modo a facilitar a visão conjunta da família – ou seja, para favorecer uma experiência de televidência coletiva (Orozco Gómez e Miller, 2018, p. 64).

Nós destacamos o scrolling em um tópico próprio, pois este é um mecanismo importante para o funcionamento da televisão distribuída pela internet por apoiar-se na nossa condição humana de querer formar comunidades. Para falarmos em participação da vida social, precisamos considerar que vivemos em um cenário e época nos quais "viver"[15] também engloba a vivência digital, em um momento histórico no qual passamos cada vez mais tempo conectados online e do crescimento no número de pessoas nas plataformas digitais. Segundo o DataReportal (2024), o YouTube possuía, no Brasil, 144 milhões de usuários – entre 16 e 64 anos – no início de 2024[16]. Desse total, 59.9% da audiência acessou a plataforma mencionada para manter contato com familiares e amigos, o que enfatiza a busca ativa pela manutenção

13 Os autores abordam essa periodização considerando a história da televisão brasileira em específico.

14 Carlón (2009; 2014) e Verón (2009) abordam essa capacidade de mobilização da televisão por meio das transmissões ao vivo de forma negativa, por enxergarem essa como a única qualidade que ainda mantém a televisão aberta relevante. Esses autores são considerados pessimistas broadcast (Turner e Tay, 2010, p. 32) pois "veem a queda da participação (em particular) do mercado americano que agora assiste à televisão aberta como um sinal incontestável do colapso iminente da plataforma de transmissão por completo".

15 Não estamos falando da qualidade de vida das pessoas. Referimo-nos a "viver" como a participação da vida em comunidade, sobretudo nas virtuais.

16 Disponível em: bit.ly/4d4jxbj. Acesso em: 30 nov. 2024.

dos vínculos sociais. Esta "intenção de pesquisa" online reforça o argumento do desejo das comunidades digitais pela atualização constante de conteúdos – audiovisuais neste recorte pontual –, visando a renovar os temas de discussão pública na internet[17]. O scrolling insere-se nesse cenário como ferramenta de renovação de assuntos, auxiliando na "navegação" do usuário para outros possíveis tópicos de conversa com a comunidade digital.

No caso específico do scrolling, ele comumente é observado nas principais plataformas em uso no Brasil, inclusive, com abas próprias para seu funcionamento, como os shorts no YouTube, ou para além disso, sendo inserido em quase todas as lógicas de consumo de vídeos, como no Instagram. Nesta última plataforma, ao dar play, ele automaticamente insere o usuário no looping infinito do scrolling, seja na aba do Reels[18] ou não. De acordo com o portal citado, o tempo médio diário que um (a) brasileiro (a) passa na internet são 9 horas e 13 minutos[19]. Nesse sentido, basicamente 1/3 do tempo de consumo de informações e interações é em plataformas e avistamos que é algo que pode estar intimamente conectado a esse looping sem fim de conteúdo online.

Considerações finais

Falar em televisão, hoje em dia, é debater sobre uma linguagem audiovisual que passa por transformações constantes e complexas. Os modelos televisivos têm se modificado nas últimas décadas, sendo uma mudança notável a hibridização dos formatos, sobretudo, entre a TV aberta e a distribuída pela internet.

Historicamente, a televisão necessitou de maneiras para organizar os programas e exibi-los para o público. No caso da televisão broadcast, essa estruturação se deu por meio do fluxo. Considerando que a internet possui uma gama incalculável de conteúdos disponíveis, também demanda formas de sistemati-

17 Nós nos referimos ao YouTube, especificamente, mas o DataReportal (2024) aponta a intenção de manter contato com amigos e família para as mídias online de modo geral. Por isso dissemos "visando a renovar os temas de discussão pública na internet".

18 Reels são vídeos curtos – que iniciaram com 60 segundos de duração, contudo, com o tempo foi aumentando gradativamente para suportar até 15 minutos atualmente – gravados na vertical, para publicar no Instagram. Eles auxiliam na atualização de conteúdo de um perfil e na interação com a comunidade.

19 Esse dado considera o tempo somado de uso em todos os dispositivos (televisão, tablet, celular, notebbok, dentre outros).

zar as informações. Dessa forma, a televisão distribuída pela internet também apresenta um fluxo, mas fundamentado nos dados de consumo personalizado da audiência por meio da mediação algorítmica e do scrolling.

No caso dos shorts do YouTube, estes apropriam-se do desejo humano de formar grupos para conversar para manter os usuários dentro de um looping de conteúdo online rápido e estimulante, o que gera implicações éticas e mercadológicas para além do uso personalizado das redes e do tempo diário nas plataformas. Os vídeos curtos também são um "aperitivo" porque preenchem momentaneamente uma "lacuna de assunto" enquanto aguardamos o próximo evento, seja uma notícia do outro lado do mundo ou o youtuber favorito publicar o próximo vídeo. Os shorts enfatizam que estamos sempre no limite do agora, vivendo em função das expectativas.

Ao trazermos a noção de um fluxo para além da TV broadcast, dizemos que as novas formas de consumo digitais nos permitem organizar e experienciar o conteúdo televisivo de forma expandida. Ao mesmo tempo, segundo Martín-Barbero (2001), perdemos a noção de gêneros televisivos, de modo que os formatos privilegiam o gozo estético, especialmente nos shorts, em detrimento da forma. Ou seja, não há diferença na distribuição de uma notícia em vídeo em comparação com uma gravação sobre dicas de xadrez e nós passamos cada vez mais tempo conectados em rede, de modo que as fronteiras entre vida real e digital estão cada vez menos perceptíveis e as plataformas de mídias digitais são, hoje, parte importante para a manutenção do fluxo do conteúdo e mesmo das interações sociais.

Referências

ANDRES, F.; SOUZA, G. Da parede à palma da mão: A TV brasileira everywhere em tempos de pandemia. **Revista Comunicando** / Vol. 9 - Nº 1 – dezembro de 2020 / Comunicar em tempos de pandemia.

BUONANNO, M. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão, **Matrizes**, São Paulo, V. 9 - Nº 1, p. 67-86, jan./jun. 2015. DOI: http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p67-86.

CANNITO, N. G. **A TV 1.5 - A televisão na era digital**. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CARLÓN, M.; SCOLARI, C. A. **El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate**. 1. ed. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

_____. Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o "fim da televisão". In: Carlón, M.; Fechine, Y. (orgs.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Tempo, 2014.

FECHINE, Y. Elogio à programação: repensando a televisão que não desapareceu. Carlón, M.; Fechine, Y. (orgs.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Tempo, 2014.

GILLESPIE, T. A relevância dos algoritmos. **Revista Parágrafo**, [*S. I.*], São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. 95-121, jan./abr. 2018.

KEMP, S. (2024). Digital 2024: Brasil. [*S. I.*]: **DataReportal**, *23* fev. 2024. Disponível em: bit.ly/4d4jxbj. Acesso em: 30 nov. 2024.

LACALLE, C. As novas narrativas da ficção televisiva e a internet. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 2, p. 79-102, jan./jul. 2010.

LEMOS, A. Dataficação da vida. **Civitas: revista de Ciências Sociais**, *[S. l.]*, v. 21, n. 2, p. 193–202, 2021. DOI: 10.15448/1984-7289.2021.2.39638. Disponível em: bit.ly/4cMOznU. Acesso em: 24 nov. 2024.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3 – n° 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

LOTZ, A. D; LOBATO, R; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. **Media Industries**, v.5, n.2, p. 35-47. 2018.

LUPINACCI, L. 'Absentmindedly scrolling through nothing': liveness and compulsory continuous connectedness in social media. **Revista Media, Culture & Society**, [*S. I.*], v. 43(2), p. 273-290, 2021.

OROZCO G. G; MILLER, T; A televisão além de si mesma na América Latina. **Matrizes**. São Paulo – Brasil. V.12 - Nº 3, p. 59-75, set./dez. 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.11606/issn. 1982- 8160.v12i3p59-75.

Programação da TV Fronteira traz novidades a partir do dia 21 de janeiro. [*S. I.*]: **TV Fronteira**, 16 jan. 2019. Disponível em: bit.ly/3Vf1t82. Acesso em: 24 nov. 2024.

MARTÍN-BARBERO, J. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: **Editora SENAC**, 2001.

SANTOS, H. H. R; ROCHA, L. L. F. O espaço que a hipertelevisão ocupa no debate público brasileiro. In. XVII Encontro Humanístico da UFMA: Ciências, Humanidades e Reconstrução Democrática / Flávio Luiz de Castro Freitas, Luciano da Silva Façanha e Ronaldo Barros Sodré (orgs.) — São Luís: **EDUFMA**, 2023. E-book. Disponível em: bit.ly/3y36zeK. Acesso em: 24 nov. 2024.

SCALEI, V. Televisão em todas as telas: as transformações e as novas configurações do meio no ecossistema midiático digital e convergente. XLIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 44, 2021, virtual. **Anais**. Disponível em: https://bit.ly/3u892Tt. Acesso em: 24 nov. 2024.

SCOLARI, C.A. This is the end: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: SCOLARI, C, A; Carlón, M.; Fechine, Y. (orgs.). **O fim da televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Tempo, 2014.

TURNER, G. e TAY, J. **Not the apocalypse:** Television future in the digital age. International Journal of Digital Television, vol. 1, n. 1, p. 31-50, 2010. DOI: http://dx.doi.org/10.1386/jdtv.1.1.31/1

VERÓN, E. El fin de la historia de un mueble. In: CARLÓN, M.; SCOLARI, C. A. **El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate**. 1. ed. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

WOLTON, D. **Elogio do grande público - uma teoria crítica da televisão**, São Paulo: Atica, v. 52, 1996.

Mergulhando em águas passadas e (re)visitando lugares de memória a partir do documentário: “Sankofa: a África que te habita”

Catharina Almeida COELHO

2

Mergulhando em águas passadas e (re)visitando lugares de memória a partir do documentário: "Sankofa: a África que te habita"

Catharina Almeida COELHO[1]

Introdução

As relações raciais desempenham um papel crucial na estrutura social do Brasil, evidenciando grandes desigualdades entre os diferentes grupos étnicos e raciais. Apesar de já terem se passado cento e trinta e seis anos desde a abolição da escravatura, o racismo continua a ser uma herança de um dos maiores crimes contra a humanidade: o tráfico de africanos para o trabalho escravo nas Américas. Nesse contexto, a sociedade brasileira é marcada por uma acentuada divisão de classes sociais, na qual a distribuição desigual de recursos e oportunidades reforça a perpetuação dessa desigualdade. Para Norbert Elias (1994), a sociedade é moldada por processos históricos de longo prazo, que envolvem transformações nas estruturas sociais, nas relações de poder e nas normas culturais. De acordo com ele, o processo de civilização e cultura resulta de "um conjunto específico de situações históricas e está cercado também por uma atmosfera emocional e tradicional difícil de definir, mas que apesar disso constitui parte integral de seu significado" (Elias, 1994, p.26).

Essa atuação do grupo dominante pode ser compreendida pelos conceitos apresentados por Pollak (1989), que defende que a memória está sempre em disputa. O autor destaca que a sociedade dominante, que detém o controle dos meios econômicos, políticos, sociais e midiáticos, age ativamente para moldar essa memória. Esse domínio do poder promove intencionalmente um silenciamento com o objetivo de facilitar o esquecimento das memórias de certos grupos. Nesse sentido, Pollak afirma que essa tentativa de apagamento apenas dificulta a oficialização social dessas memórias. Contudo, de forma geral, a história oral se tornou o meio utilizado para preservar essa memória entre os membros e seus descendentes. Essas memórias, que contrastam com a "memória oficial", são chamadas por Pollak (1989) de memórias subterrâneas ou clandestinas, as quais podem ser disseminadas por meios al-

1 Mestranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. E-mail: catharinaacoelho@gmail.com.

ternativos à versão apresentada pelos grupos dominantes, como o cinema.

O autor considera as obras audiovisuais um recurso que pode ser utilizado para tratar histórias que não são consideradas incluídas na memória oficial, isto é, na memória da nação, isso porque, com o advento da indústria cinematográfica, o cinema deu palco para assuntos voltados à sociedade. Segundo Tomaim (2019, p. 11), "o cinema é antes de qualquer coisa uma obra coletiva, e o poder que a propaganda política tanto lhe atribuiu nas décadas de 1930/40 reside exatamente em ser este 'uma obra para as massas', por ser a exibição de um filme uma catarse coletiva". Além disso, ao longo dos anos, o cinema foi criando uma relação com o campo historiográfico, bem como um meio de divulgação de memórias, cujas narrativas eram propagadas para defender a versão de uma determinada história/memória.

É importante ressaltar a relevância do cinema, em especial do documentário, para o estudo no campo da memória. Ainda segundo Pollak (1989), o cinema é o melhor suporte para capturar as lembranças em objetos de memória porque "o filme tem um papel crescente na formação, reorganização e, consequentemente, no enquadramento da memória. Ele não dirige apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções" (Pollak, 1989, p. 11). Em consonância com o cinema não ficcional, Bruno Bispo (2014) destaca o documentário como objeto de manifestação real e objetiva do mundo histórico, justificando a credibilidade que o espectador dá a este gênero cinematográfico:

> [...] o filme documentário constitui objeto de análise sociológica na medida em que esta forma cinematográfica específica de representação da realidade mostra-se capaz de produzir registros da vida social e do comportamento dos agentes reais, que existem nesta dimensão objetiva da realidade para além da realização do próprio documentário (Bispo, 2014, p. 265-266).

Este presente artigo tem como objetivo analisar "Sankofa: A África que te habita"[2] (2020), uma série documental sob direção geral de Rozane Braga e roteirizada por Zil Ribas. Esta produção, que está dividida em dez episódios de vinte e cinco minutos cada, busca explorar as influências da cultura afri-

2 O título "Sankofa" vem de um termo da cultura Akan, na África Ocidental, que pode ser traduzido como "voltar e pegar" ou "aprender com o passado para melhorar o futuro". O símbolo Sankofa é muitas vezes representado por um pássaro que olha para trás, simbolizando a importância de compreender as raízes históricas para promover um futuro mais justo e consciente.

cana e a relação histórica entre o continente africano e o Brasil, mesmo após séculos do fim do tráfico transatlântico.

Esta série possui como "plano de fundo" viagem do fotógrafo César Braga e do historiador Maurício Barros de Castro para nove países africanos, sendo eles: Cabo Verde, Senegal, Guiné Bissau, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Angola e Moçambique, com o intuito de encontrar lugares de memória do período da escravidão. A série também faz um panorama geral da história da África, bem como as heranças culturais e identitárias que continuam presentes na cultura brasileira. Ao longo dos seus dez episódios de vinte e cinco minutos, Sankofa vai apresentando vários depoentes especialistas em história da África das mais variadas áreas, como historiadores, filólogo, etnolinguística e antropólogo, perpassando por diferentes áreas de estudo a respeito da história da África e suas heranças seculares deixadas no Brasil.

Cada episódio é dedicado a um país em que César Fraga[3] e Maurício Barros de Castro[4] visitaram, sendo o primeiro dedicado apenas à introdução da proposta da série e, a partir dos próximos, cada episódio é dedicado ao relato de um país em que o fotógrafo e o historiador visitaram. Durante suas quatro horas de duração, a obra vai apresentando, através de entrevistas com César Fraga e Maurício Barros de Castro, as experiências da viagem e do contato com o país. Conforme o fotógrafo e o historiador vão relatando

3 César Fraga é formado em designer e fotógrafo autodidata, atua como colaborador em diversos canais de comunicação, como: Jornal Extra e as revistas National Geographic, Courrier International (Portugal), Gol e História Viva. Ganhou um Prêmio de Excelência da Society for News Design (SND) pelo conjunto de fotos do caderno "Somos todos África" pelo Jornal Extra (2014). Foi criador do Livro "Do outro lado" (2014), um projeto através da expedição fotográfica em nove países africanos - Cabo Verde, Guiné Bissau, Senegal, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Angola e Moçambique - percorrendo cidades protagonistas do tráfico de escravizados para o Brasil, sendo o projeto inspiração para o documentário Sankofa: A África que te Habita. A obra foi patrocinada pela Companhia Muller de Bebidas, através da Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal.

4 César Fraga é formado em designer e fotógrafo autodidata, atua como colaborador em diversos canais de comunicação, como: Jornal Extra e as revistas National Geographic, Courrier International (Portugal), Gol e História Viva. Ganhou um Prêmio de Excelência da Society for News Design (SND) pelo conjunto de fotos do caderno "Somos todos África" pelo Jornal Extra (2014). Foi criador do Livro "Do outro lado" (2014), um projeto através da expedição fotográfica em nove países africanos - Cabo Verde, Guiné Bissau, Senegal, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Angola e Moçambique - percorrendo cidades protagonistas do tráfico de escravizados para o Brasil, sendo o projeto inspiração para o documentário Sankofa: A África que te Habita. A obra foi patrocinada pela Companhia Muller de Bebidas, através da Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal.

sobre a viagem e suas experiências na expedição, mais é possível conhecer as principais cidades nas quais sofreram no período do tráfico transatlântico através dos lugares de memória, como as fortalezas construídas pelos portugueses, os pelourinhos, a porta do não retorno e tantos outros lugares que representam a memória da escravidão.

O fotógrafo e o historiador, inseridos e envolvidos com a sociedade local nos respectivos países africanos, acompanharam eventos e manifestações culturais nas quais foi possível encontrar semelhanças com a cultura brasileira, como o Carnaval na Nigéria e os meninos brincando na calçada de forma semelhante ao gingado da capoeira, por exemplo. A verossimilhança entre a cultura brasileira e a dos países africanos identificadas por César e Maurício torna evidente a herança secular entre o Atlântico.

Além dos depoimentos do fotógrafo e do historiador, que fazem parte do fio condutor de Sankofa (2020), a série apresenta mais dois tipos de entrevistados: os especialistas e os atores sociais. Estão entre os especialistas, historiadores, etnolinguista, antropólogos, carnavalescos, entre outros profissionais associados aos estudos da história da África, da diáspora africana e dos processos históricos e culturais relacionados à escravidão, à resistência e às influências na formação da sociedade brasileira. E os atores sociais trazem relatos pessoais e experiências que conectam diretamente a vivência cotidiana e as tradições que têm raízes do continente africano, abordando questões de resistência, lutas por igualdade e as diversas formas de expressão afro-brasileira.

O presente estudo consiste em uma pesquisa de análise fílmica de caráter qualitativo, com finalidade exploratória e interpretativa, pois se precisou decompor a série documental, descrevendo-a através do campo empírico para compreender a estrutura fílmica e também identificar os perfis dos depoentes. Neste processo, foram identificados especialistas e os atores sociais identificados como brasileiros descendentes de africanos escravizados no Brasil.

Em seguida, foi necessário descrever os diálogos dos depoentes com a finalidade de aproximar-se ainda mais dos relatos desses entrevistados para buscar compreender como diferentes atores sociais podem ser responsáveis pela construção de lembranças a partir dos conceitos de memória para contribuição de uma obra documental de cunho histórico.

Em virtude da identificação de diferentes tipos de memória, procedeu-se na investigação, a partir dos depoimentos dos especialistas, em como se executam os processos de memória como um saber especializado. Em seguida, analisou-se como se deu e se elabora o processo de "memória herdada" através dos depoimentos dos descendentes da colonização presentes no documentário, bem como se indicaram os diferentes espaços na narrativa documental entre os depoentes e os diversos atores sociais envolvidos no processo de memória no documentário, em seus distintos contextos sociais.

Relação da série documental Sankofa com os lugares de memória

Sankofa: a África que te habita (2020) é uma série documental que traz como fio condutor a história de César Fraga e Maurício Barros de Castro, que embarcam para nove países africanos em busca de encontrar lugares de memória do tráfico transatlântico. Esse projeto foi criado por César Fraga, um fotógrafo autodidata, nascido no Brasil e que se reconhece como um homem negro. A motivação do fotógrafo surgiu a partir do desejo de conhecer mais sobre a história dos seus antepassados, de que até então só tinha conhecimento através da história oral, contada por sua mãe, sendo repassada por gerações em sua família.

Logo no episódio introdutório da série, César Fraga, questiona a dificuldade de pessoas negras e pardas de conhecerem mais sobre suas origens, de onde seus antepassados nasceram até serem forçados a saírem de suas moradias e serem submetidos à escravidão. Foi a partir dessa problematização que surgiu o desejo de César Fraga de criar um projeto fotográfico nos nove países africanos.

Para a criação do roteiro de viagem, César Fraga contou com ajuda de Maurício Barros de Castro, historiador especialista em diáspora africana e seu parceiro de viagem. A escolha dos principais destinos dos países escolhidos esteve relacionada aos países que mais sofreram com o tráfico de pessoas escravizadas e, principalmente, os países de onde mais vieram africanos para o Brasil. As cidades de cada país foram escolhidas através das informações que existem sobre a relação com o período da escravidão, na tentativa de encontrar lugares de memória preservados desta época.

Segundo Pierre Nora (1993, p.12), "lugares de memória são antes de tudo, restos".

Através dessa afirmação, o autor determina que os lugares de memória são vestígios deixados pelo tempo, com fragmentos de um passado que não existe mais.

Nora explora a ideia de que a memória não é apenas uma construção abstrata ou subjetiva, mas que ela se materializa de maneira tangível em diferentes formas, e isso permite que o passado seja transmitido de geração em geração. Para o autor, "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto" (Nora, 1993, p.9).

Ele sugere que a memória, ao contrário de ser algo que se transmite de forma oral ou através da experiência direta, muitas vezes está ligada a lugares, objetos e símbolos específicos, que ajudam a preservar o passado. Esses "lugares de memória" podem ser físicos (como monumentos, locais históricos) ou imateriais (como tradições, práticas culturais) e atuam como pontos de referência onde a memória coletiva se conserva.

Na teoria de Pierre Nora (1993), a memória não é "concreta", no sentido literal de algo que se pode tocar ou ver diretamente, mas está mediada por "lugares de memória" — espaços, objetos ou imagens que servem como suportes simbólicos da memória. Esses lugares de memória, segundo Nora (1993), são componentes de uma memória coletiva que, ao invés de ser vivida diretamente no cotidiano, se torna algo que precisa ser preservado e simbolicamente reconstruído.

Michael Pollak também fala dos lugares de memória, que são espaços relacionados a uma lembrança, seja ela pessoal ou não e, além disso, pode não estar ligada diretamente a um tempo cronológico. Ele dá exemplo de memória pública em que o indivíduo apoia suas lembranças em determinados lugares ou de monumentos por meio dos quais ele relembra algum passado vivido por ele mesmo ou vivido por tabela. Segundo o autor, "Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo" (Pollak, Michael, 1992, p.202).

A figura de César Fraga representa a maioria dos brasileiros, pois uma porcentagem de 55,5% da população brasileira se autodeclara como pessoa negra ou parda5. Retratar esse desejo de visitar os lugares de

5 Dados retirados do IBGE. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda.

memória da escravidão, na tentativa de descobrir um pouco sobre as origens dos seus antepassados, é fazer o movimento Sankofa, provérbio que leva o título da série: buscar no passado para compreender o presente e projetar o futuro.

A memória e os especialistas

Além do enredo da viagem de César Fraga e Maurício Castro de Barros, Sankofa: a África que te habita (2020) apresenta mais vinte e quatro entrevistados cuja narrativa dos depoimentos é relacionada ao contexto das falas do fotógrafo e do historiador. Enquanto César Fraga e Maurício Barros de Castro vão apresentando os relatos da viagem, contando os lugares de memória que tinham descobertos, além das coincidências e lidando com os acasos da viagem, os demais depoentes fazem uma espécie de link das informações dos países com os aspectos semelhantes que ainda acontecem no Brasil, como "prova" da herança cultural brasileira herdada do continente africano. Para melhor compreensão dessas informações, os vinte e quatro entrevistados foram divididos em dois grupos: os depoentes especialistas em história da África, diáspora africana, etc e os depoentes que possuem em suas vidas cotidianas a herança da cultura africana resultante do processo diaspórico.

Dentro desse grupo de especialistas, estão presentes historiadores, antropólogos, etnolinguista, carnavalesco e pesquisador na área de estudos afro-brasileiros. É importante destacar que, entre eles, a maioria são historiadores.

Nos últimos tempos, a historiografia vem propondo resgatar informações e dados do passado de grupos identitários que foram silenciados pela história oficial. Levando em conta este intuito de reconstituir lugares de memória que contribuem para que grupos marginalizados pela história oficial possam reatar relações com seu próprio passado, é possível identificar muitas pesquisas historiográficas numa dimensão decolonial. As pesquisas voltadas a uma história já conhecida, marcada pela narrativa eurocêntrica, passam a romper com as estruturas coloniais, fazendo uma construção de uma memória incluindo lutas, conquistas, práticas culturais, religiosidades e demais manifestações identitárias de negros escravizados e seus descendentes.

Segundo Pereira e Paim (2018, p.18-19), "[...] no Brasil, tais processos estão ligados a

uma dívida de memória em relação aos indígenas e aos negros, [...]". Os autores discutem o conceito de "dever de memória" e se ancoram na discussão da história e sua aplicação no ensino. Para os autores:

> O dever de memória está relacionado, então, ao inextricável comprometimento entre o ensino de História e a justiça. Quer dizer que o compromisso ético do ensino de História consiste na difusão de memórias que reagrupe no campo do visível e do dizível, através de estratégias estéticas dramáticas, o sofrimento, a tortura e a violação aos direitos humanos, justamente para realizar os objetivos de uma educação para os direitos humanos (Pereira; Paim, 2018, p.20).

Em Sankofa (2020), os entrevistados especialistas trazem informações que são poucos difundidas e de difícil acesso, devido à predominância da memória oficial nos mais diversos lugares de memória. Um dos exemplos está na entrevista de Yeda Pessoa de Castro, etnolinguista, que cita alguns nomes incorporados na língua portuguesa, mas que têm origem da língua yorubá.

Outro exemplo muito presente no decorrer dos episódios está nos relatos de César Fraga e Maurício Barros de Castro, ao encontrar semelhanças na musicalidade e religiosidade em vários países que visitaram e o entrevistado, Paulo de Jesus, professor de história na UFRB, contar que muitos grupos de africanos escravizados, que vieram juntos nos navios e conviveram quando chegaram ao Brasil, nunca tinham se visto. Ele afirma que há uma diversidade cultural gigantesca e, ao passarem a conviver devido ao tráfico, eles misturaram hábitos e costumes que, ao longo do tempo, foram sendo incorporados na sociedade brasileira em formação.

Em relação à memória oficial, fomentada pela história eurocêntrica, Pereira e Paim (2018) fazem uma crítica à teleologia histórica:

> [...] este supõe um "fim da história" ao encontrar o momento mais alto e civilizado de racionalidade, reduzindo, sem dúvida, tal civilidade e racionalidade aos europeus e sua cosmovisão. Esse reducionismo funciona com a suposição de que se o Estado nacional é o máximo de racionalidade e de organização social, aqueles povos e grupos que não possuem essa forma política são inferiores e não chegaram ainda a termo (Pereira; Paim, 2018, p.15).

Através da abordagem decolonial dos especialistas presentes na série documental, foi possível identificar a gama de informações importantes para a compreensão da cultura brasileira que ainda é desconhecida. Significa também reconsiderar a temporalidade, reconstituir a memória, problematizar o passado, questionando o presente, enten-

dendo que essas duas temporalidades coexistem, não possuem necessariamente uma ordem cronológica e são capazes de redefinir as possibilidades de futuro.

A memória e os atores sociais

Através dos atores sociais, a produção propõe uma reflexão sobre o legado africano, suas identidades presentes nas artes, religiões, culinária, linguagem e outros aspectos da vida cotidiana no Brasil. Entre os entrevistados estão mestre de capoeira, percussionista, jornalista, diretora artística, cantores e entre outros. Alguns depoentes relatam conhecer a história de seus antepassados através da oralidade, através da história contada pelos seus familiares, assim como o fotógrafo César Fraga. Outros contam que se afastaram da religião e se converteram a uma religião de matriz africana, com o intuito de buscar sua identidade através da conexão com sua ancestralidade. Ambos os entrevistados desta classificação, frequentemente, falam sobre como as influências africanas continuam a impactar suas vidas, seja na religião, nas práticas culturais, nas festividades, na culinária ou na luta por reconhecimento da herança afro-brasileira. Esses relatos oferecem uma perspectiva viva, pessoal e direta sobre a preservação cultural e os desafios enfrentados pelos descendentes de africanos no Brasil.

Em Memória e Identidade Social (1992), Pollak defende que a memória é um fenômeno coletivo e social que, consequentemente, está sujeito a flutuações, transformações e mudanças constantes, porém, destaca que, ao mesmo tempo, a memória possui marcos relativamente invariantes e imutáveis. Para o autor:

> É como se, numa história de vida individual - mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente - houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinados números de elementos tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificar em função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala (Pollak, Michael, 1992, p.201).

Pollak divide os elementos constitutivos da memória individual e coletiva em duas categorias: os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos que ele chama de "vividos por tabela". Estes últimos são caracterizados por apresentar acontecimentos no grupo ao qual um indivíduo se

sente pertencente. Essa pessoa não viveu ou não esteve presente na época de um determinado acontecimento, mas o fato está no imaginário dela.

É a partir desta concepção de um acontecimento "vivido por tabela" que Pollak acredita que o indivíduo, por meio da socialização política ou histórica, pode sofrer uma projeção ou identificação com um evento passado ao qual não esteve presente e, a partir daí, o autor vai chegar à ideia de memória herdada. Em outras palavras, a memória também pode ser constituída pelas pessoas que viveram indiretamente e pessoas que não pertenciam ao mesmo espaço-tempo, ou seja, "vivida por tabela".

Após analisar e exemplificar a respeito da memória oficial e a memória herdada, Pollak chega à conclusão de que há uma ligação fenomenológica entre a memória e o sentimento de identidade. A partir de um exemplo, ele argumenta que

> [...] a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (Pollak, Michael. 1992. p.204).

Nesse sentido, Pollak recorre ao campo da psicologia social para destacar três elementos essenciais para a construção da identidade: a unidade física (fronteiras fiscais ou de pertencimento do grupo); continuidade dentro do tempo (no sentido físico, moral e psicológico) e sentimento de coerência (diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados).

> Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, Michael, 1992. p.204).

A identidade social de um indivíduo é construída através de extensões que escapam da definição de si próprio e envolvem o grupo. Para Pollak (1992, p. 204), "[...] A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros". É válido ressaltar que a memória e a identidade podem ser negociadas.

É possível haver confrontos entre a memória individual e a memória dos outros,

para Pollak (1992, p. 205), "isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos". Nesse sentido, os grupos disputam a partir do momento em que eles se articulam entre si enquadrando suas memórias através da separação das lembranças, onde é escolhido o que entra ou não na história, o que Pollak chama de enquadramento da memória, ou seja, "[...] cada vez mais que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção de coerência, de unidade, de continuidade da organização".

Considerações finais

A análise da série documental Sankofa: a África que te habita (2020) revela a importância da memória na reconstrução histórica da diáspora africana e nas relações raciais no Brasil, um país que, apesar da abolição da escravatura ter ocorrido há mais de um século, ainda enfrenta desigualdades profundamente enraizadas. Além de apresentar as experiências e descobertas da viagem de César Fraga e Maurício Barros de Castro aos nove países africanos, a série apresenta diversos conceitos de memória, sendo o primeiro deles os "lugares de memória". Os lugares de memória são tão importantes na série que passam a ser um personagem tão importante quanto os entrevistados presentes durante toda a série.

Através de depoimentos de especialistas e atores sociais, a série documenta como a memória coletiva sobre o período da escravidão continua viva, ainda que muitas vezes negligenciada ou silenciada pela memória oficial, dominada por uma narrativa eurocêntrica. Os lugares de memória, como fortalezas e monumentos, são preservados não só como vestígios do passado, mas como pontos de reflexão e resistência. Esses espaços físicos e simbólicos ilustram a continuidade entre o passado e o presente, como exemplificado pela fortaleza em Cabo Verde, que, embora seja um local de dor, também é um ponto de encontro e de vida cotidiana.

A série também sublinha a relevância da "memória herdada" e da "memória clandestina", conforme abordado por Pollak (1992), que discute como a memória é construída por eventos vividos ou "vividos por tabela". No caso de muitas pessoas descendentes de africanos no Brasil, essa memória é transmitida através da oralidade e da vivência cul-

tural cotidiana, como a capoeira, o carnaval e as religiões de matriz africana. Essas práticas, ainda que frequentemente marginalizadas, são fundamentais para a construção de uma identidade afro-brasileira que busca se reconectar com suas raízes africanas.

Por fim, a série destaca a interconexão entre memória, identidade e a luta por justiça histórica e social. Assim, Sankofa é uma obra não apenas histórica, mas também política, que reforça a importância de reconhecer e preservar as memórias de um passado, que, apesar da dor, reafirma a identidade de seus descendentes.

Referências

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. Cinema documentário brasileiro em perspectiva. In: *BISPO, Bruno Vilas Boas*. Movimentos sociais e ocupação de espaço público: análise do filme Ocupação da Conder. Edufba, 2013. p.265-276.

ELIAS, Norbert. A Sociedade dos Indivíduos. Zahar, 1994

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993.

PEREIRA, Nilton Mullet; PAIM, Elison Antonio. Para pensar o ensino de história e os passados sensíveis: contribuições do pensamento decolonial. Educação e Filosofia, v. 32, n. 66, p. 1229-1253, 2018.

POLLAK, Michael. POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Revista Estudos Históricos, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

SANKOFA: a África que te habita. Direção: Rozane Braga. Produção: Nelson Breve. Elenco: Zezé Motta, César Fraga, Maurício Barros de Castro. Roteiro: Zil Ribas. Documentário (200 min). 1 de maio de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8133gXVi_MY&list=PLvZ3bdWhlb0ZsKlkwS3zChZehWrJIoJv1. Acesso em: 01 de jul de 2024.

1

Trajetória de vilania em cena: um estudo sobre o Alexandre, na trama "A viagem" 1994

Cezar Augusto Veras de Araujo JUNIOR
Jhonnatan OLIVEIRA
Larissa Leda F. ROCHA

Trajetória de vilania em cena: um estudo sobre o Alexandre, na trama "A viagem" 1994

Cezar Augusto Veras de Araujo JUNIOR[1]
Jhonnatan OLIVEIRA[2]
Larissa Leda F. ROCHA[3]

Considerações iniciais:

A trajetória de um personagem comumente é descrita, preenchida e conduzida por diversas ações, ainda mais quando se trata de um vilão protagonista. Neste artigo, observamos como pode se dar a vilania em cena, sua construção e objetivo dentro do enredo de uma trama. De forma mais específica, na telenovela A Viagem (1994). Como ponto de partida, e constituindo nosso corpus de análise, apontamos que o vilão Alexandre (interpretado por Guilherme Fontes) tem um aspecto de "vilania angelical", o que pode ser observado pelos traços do ator, um homem loiro de olhos claros. Um "galã" dos anos 1990, conhecido também por atuar em outras tramas, como Mulheres de Areia (1993).

Nosso objetivo principal é analisar o drama existencial do personagem em cena. Para tanto, foram definidos objetivos específicos: a) observar as ações do personagem dentro do drama de A Viagem; b) detectar os motivos das ações do personagem dentro do enredo; e, por fim, c) comparar o início e o final do personagem e seus simbolismos dentro da trama. Dessa maneira, o artigo está dividido em trechos que trazem aspectos vistos e estudados dentro dessa trajetória posta em cena. Isso sob a justificativa de que o vilão possui diversas nuances e simbologias, que são trazidas ao público no decorrer da trama e que vão desde seu aspecto físico até ações e reações.

Ao escrever a dramaturgia de A Viagem, Ivani Ribeiro propõe ao público uma vilania tradicional, com traços e problemáticas já vistas em outras tramas, entretanto, com uma culminância menos comum em telenovelas, o vilão se rende no final da trama e busca uma evolução espiritual. Essa trajetória de vilania se baseia nas filosofias

1 Graduado em Teatro - Bolsista PIBIC - Universidade Federal do Maranhão - cezar.araujo@discente.ufma.br
2 Mestrando em Comunicação - Bolsista FAPEMA - Universidade Federal do Maranhão - jhonnatan.oliveira@discente.ufma.br
3 Orientadora - Doutora em Comunicação Social - Universidade Federal do Maranhão - larissa.leda@ufma.br

do Espiritismo de Allan Kardec, com inspirações nos livros *E a vida continua (Xavier, 1968) e Nosso lar (Xavier, 1944), psicografados pelo médium Chico Xavier.*

A trama é um remake[4] da primeira versão exibida pela Rede Tupi (1975)[5], com grande repercussão até os dias atuais, tendo em vista a propagação da imagem do vilão na mídia devido à quantidade de reprises. Considerando apenas o canal pago Viva, da rede Globo - destinado à exibição de obras que já estiveram na grade de programação da emissora - foram até o momento no qual este trabalho foi escrito, seis exibições[6].

Considerações metodológicas

O percurso metodológico é composto por pesquisa bibliográfica e documental, além da análise do arco narrativo do personagem. Dessa maneira, nos baseamos em observações empíricas realizadas por meio de coleta de dados e análise de cenas. A análise do personagem nos mostra que o seu arco de redenção (Vogler, 2006; Rocha, 2016) é uma característica marcante e que se dá, por completo, ao final da sua trajetória de vilania. Essa análise foi feita através da observação das cenas, ou seja, com o analisar da trama de A viagem (1994) de forma gradativa, capítulo após capítulo, e da mesma forma cena após cena em que o vilão é enquadrado.

Também nos baseamos nos estudos de construção de personagem, observando como o ator Guilherme Fontes construiu o Alexandre. Assim, analisamos as nuances que o personagem apresenta, como ações e reações, comportamentos, escolhas e sentimentos, essa última vinculada à caracterização do personagem. Algo importante de ser investigado, considerando os elementos da direção de arte, como o padrão de cor e a forma estética pela qual os sentimentos do vilão foram representados.

Durante a pesquisa, observamos que a intenção da autora Ivani Ribeiro, através da criação do vilão, foi trazer para o público algo que representasse o poder da segunda chance, da redenção, do arrependimento, ou seja, foi analisado o arco de redenção do

4 Nova versão de um filme, de uma novela, de um programa de televisão.

5 Disponível em: https://bit.ly/3Bl8iZc. Acesso em: 3 dez. 2024.

6 Ressaltamos que uma das reprises aconteceu entre 21 de dezembro de 2020 a 2 de julho de 2021, e trouxe repercussão midiática sobre a morte, tendo em vista o período pandêmico de Covid-19 vivenciado. Este trabalho está sendo escrito em Dezembro de 2024.

vilão, o que trouxe motivações e o real objetivo dessa redenção para a trama e para o público.

A trama e a figura do vilão

Pode-se considerar Alexandre Toledo como o principal responsável pelo percurso da trama ficcional. A Viagem é uma telenovela, produzida pela Rede Globo, exibida, de modo inédito entre 11 de abril e 22 de outubro de 1994, escrita por Ivani Ribeiro com colaboração de Solange Castro Neves, dirigida por Ignácio Coqueiro, Maurício Farias e direção geral de Wolf Maya. A obra é um remake da homônima transmitida entre os anos de 1975 e 1976 pela extinta Rede Tupi.

O personagem Alexandre comete um assassinato no primeiro capítulo e, nos seguintes capítulos, termina sendo preso e não tem o auxílio necessário da família para ser liberto, porém recebe visitas e auxilio possível de sua irmã Diná (Christiane Torloni). Ele comete suicídio na prisão, depois de ouvir do Dr. Alberto Rangel (Claúdio Cavalcanti) sobre a existência da vida após a morte. No além, é encaminhado ao vale dos suicidas, de onde prejudica a vida de todos os demais personagens ainda vivos.

Alexandre traz consigo a redenção. O personagem, devido ao grande sofrimento que passa no vale dos suicidas[7] e pela grande carga de energia negativa que absorve fazendo suas maldades, se arrepende e pede auxílio espiritual. A devida ajuda chega até Alexandre através dos espíritos evoluídos juntamente com a sua irmã Diná, que sempre esteve disposta a fazer o irmão mudar. O personagem passa por um processo de perdão: perdoa os rivais e a si mesmo, e, por fim, busca a regeneração (Vogler, 2006; Rocha, 2016).

A dramaturgia da novela A Viagem é de teor espírita, o que traz muitos dos conceitos da doutrina espírita kardecista[8]. A autora procurou demonstrar, por meio da narrativa, que qualquer indivíduo pode ser regenerado, basta ter vontade de evoluir. Que sempre existirá uma segunda chance para aquele que busca uma nova oportunidade.

Nos debruçando mais sobre o personagem, reconhecemos que Alexandre leva

7 O "Vale dos Suicidas" é algo definido como umbral pelo espiritismo. Ivani Ribeiro, autora da novela, chegou a consultar Chico Xavier para desenrolar alguns episódios da trama.

8 Espiritismo, doutrina espírita ou kardecismo é uma doutrina espiritualista e reencarnacionista estabelecida na França em meados do século XIX pelo autor e educador Allan Kardec (pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail).

à reflexão. Um homem com boa aparência, mimado, que gosta de ter tudo o que quer, e que, ao mínimo sinal de traição e abandono, torna-se um vilão com traços tradicionais e modernos, de acordo com Rocha (2016). Alexandre age por impulso, a motivação para suas ações está sempre presente na dor, no remorso, na vingança que ele busca sanar dentro de si mesmo, procura uma represália de quem o abandonou. Ele é caracterizado como um rapaz sem caráter, maldoso, vingativo. Alexandre é o filho caçula de dona Maroca (Yara Cortes) e irmão de Diná, Raul (Miguel Falabella) e Estela (Lucinha Lins). O vilão é protegido, de certa forma, por sua irmã mais velha Diná, algo que indica um ponto inicial para sua falta de caráter, pois tudo que o personagem faz de errado, Diná perdoa. Ela sempre o acolhe e escolhe esquecer seus atropelos.

Alexandre é o tipo de rapaz rico dos anos 1990, estilo rebelde, família abastada, possui uma moto, namora Elisa (Andréa Beltrão), um relacionamento que não é bem aceito pelo pai da moça. Alexandre tem tudo, todas as chances e facilidades para ser alguém na vida, mas faz escolhas ruins de modo sistemático e torna-se um mau caráter.

Figura 1 - Personagem vilão – Alexandre
(por Guilherme Fontes, ator brasileiro)

Fonte: A Viagem (1994).

Segundo Santos (2014), os vilões carregam consigo sempre uma aparência bela. Nesse sentido, o figurino do personagem na novela é totalmente de cor preta, assim, certamente retrata a relação do personagem com o lado obscuro no enredo, tendo em vista que para a época tons escuros eram clássicos para vilões e uma forma de representação da maldade interna, com sentimento de ódio e vingança.

> O que não se modificou durante todas essas décadas foi a aparência dos vilões, que sempre foram atraentes, bem vestidos e elegantes. Crueldade, sadismo, brutalidade e frieza são características necessariamente associadas à beleza desde as primeiras obras realizadas no país até as que são exibidas atualmente (Santos, 2014, p. 186).

Portanto, o autor fala sobre esse lado comportamental dos vilões, que de fato são belos, mas que cometem crueldades, mostrando o lado maquiavélico interno de cada um deles, trazendo a alegoria do belo externo e cruel interno. Essa maldade continua viva nas narrativas há décadas de construção de enredos.

Figura 2 – Alexandre, vilão dos anos 90

Fonte: A Viagem (1994).

Início da trajetória e motivos de vingança

A trama já se inicia com o vilão em cena. Alexandre abre o cofre e furta o que havia dentro. Logo após, a vítima chega fazendo interrogações, o personagem expressa vontade e ação, até disparar e cometer o crime que mudará o rumo de sua jornada. Algo importante a ser analisado é que, após o assassinato, o vilão teme por ser preso. A cena tem uma estética dramática tensa. O cenário do elevador sem luzes e uma sala de escritório vazia também compõem o conjunto da cenografia.

O personagem não possui falas nesse primeiro momento, somente ações, o que nos faz pensar sobre a importância de um bom trabalho de corpo na cena. Segundo Roubine (1995, p. 62), "como o corpo e a voz, o rosto do ator deve enfrentar dois tipos de dificuldades: os bloqueios que o psiquismo opõe à exibição teatral, de um lado, e de outro a facilidade do recurso aos estereótipos".

A cena da fuga na moto entre os carros e o foco nos olhos do ator com o rosto coberto pelo capacete também retratam o nervosismo do vilão, ao procurar sair do local do assassinato. Alexandre vai ao apartamento de Raul e busca nele sua primeira ajuda para escapar da prisão. A cena traz um diálogo entre irmãos, em que Alexandre cobra de Raul que o ajude e o relembra o laço fraterno que os liga. Além de Raul, Théo (Maurício Mattar), seu cunhado, também negou ajuda ao vilão, podemos observar como essa negação em ajudar causa revolta no perso-

nagem e também sinaliza como se encontra o estado emocional dessa família em relação aos problemas causados pelo vilão.

Outra cena que possibilita análise é quando o vilão lembra quando ele se vestiu de papai noel no natal, um momento de alegria e riso em família, que acaba trazendo a reflexão de que, antes de chegar na rebeldia, ele era uma pessoa bem ligada à família. Essa lembrança informa ao público que Alexandre sente falta dos bons momentos e que nem sempre cometeu maldades, mas sim, foi uma vítima de circunstâncias da vida. Em resumo, o vilão, inicialmente na telenovela, é um jovem perdido em pensamentos e ideias, o que culmina em uma gênese desastrosa.

Sobre os motivos de vingança dele, observamos a mágoa presente durante todo o enredo, principalmente quando o vilão busca por auxílio em sua família, passando pelos cenários de todos os seus membros familiares. Nas primeiras cenas do capítulo um, destaca-se a angústia do vilão à procura de ajuda de sua família e a mesma virando as costas, tendo em vista que, para o vilão, a família deveria acolhê-lo e auxiliar naquele momento difícil da vida.

Trouxemos, como exemplo, uma fala simbólica do vilão, em que ele promete vingança a seu irmão e ao cunhado: "- Fujam de mim quando eu sair daqui, se eu não sair, é melhor tomar muito cuidado, eu vou pegar os dois, mesmo depois de morto" (A viagem, 1994, cap. 16). Nessa ameaça, Alexandre sinaliza que, nem mesmo depois de sua morte, eles iriam se livrar de sua vingança. Essa, sendo seu maior ponto de força, é a alavanca para que o vilão se torne um espírito obsessor, causando sofrimento a todas as demais personagens, chegando ao ponto ápice da obsessão, trazendo transtorno e sofrimento a todos, inclusive à sua irmã Diná, que da sua família é a pessoa que mais se preocupa e torce pela sua redenção.

Os vilões, como personagens ativos, agem em prol de um ideal, o ato de se vingar é até mais forte do que eles mesmos. Alexandre está nesse perfil de vilão que luta contra si próprio em prol de uma vingança alimentada por ódio, tristeza e abandono. Esse sentimento surge pelo fato de o vilão querer o apoio incondicional da família, o que acaba em frustração quando que, para ele, houve abandono.

Ações da vilania e arrependimento

Para cumprir sua vingança, Alexandre escolhe algumas vítimas que serão objetos para sua obsessão, passa a incorporar nessas vítimas e causar transtornos que afetam seus três alvos: Raul, Théo e Otávio (Antonio Fagundes). O vilão é preciso em seus ataques, de tal forma que o casamento de Raul fica em ruínas, Théo se torna uma pessoa transtornada e o filho de Otávio, o jovem Tato, que inicialmente era um rapaz educado e dedicado aos negócios da família, passa a ser agressivo e irresponsável. Esses e outros fatores contribuem para tornar o vilão perigoso, pois seus adversários não podem vê-lo e muito menos identificá-lo mediante seu estado espiritual. O único a senti-lo inicialmente e que pode conversar com o mesmo é o Dr. Alberto Rangel, que, além de médico, é espiritualista e tem o conhecimento das doutrinas de Kardec. Alberto é o personagem criado pela Ivani Ribeiro que representa o mestre, aquele que passa os conhecimentos sobre a doutrina espírita, até mesmo o próprio Alexandre pede seus conselhos e estrutura sua ideia de vingança baseado nos questionamentos que ele fez ao Dr. Alberto.

Alexandre cria obstáculos aos seus rivais e também combate problemas internos, tendo em vista que ele mesmo peleja internamente, por conta de suas mágoas internas acaba lutando contra si próprio em prol dessa vingança.

> Para ser ponderável e representar verdadeiramente algo de importante a ser transposto, o obstáculo deve ser grande o suficiente para que possa vir a ser vencido, com maior ou menor dificuldade. Ou seja: o obstáculo não deve ser nem pequeno a ponto de se poder transpor facilmente, nem tão grande que represente, de início, uma coisa insuperável (Pallottini, 1989, p. 87).

Pallottini aponta sobre essa força de transposição, a respeito de vencer esses dilemas. Algo que notamos no vilão Alexandre, que tenta a todo custo derrotar seus rivais. De certa forma, ele também batalha internamente, o que pode parecer algo insuperável e sem retorno, que demonstra a necessidade de um personagem forte com poder para vencer os contratempos. No caso de Alexandre, obstáculos fundamentalmente internos.

As atitudes de Alexandre dentro da trama se dividem em uma linha cronológica que movimenta e traz significado para o enredo, podemos dividi-las em etapas do personagem. As ações são: assalto e assassinato,

fuga, promessa de vingança, suicídio, obsessão, sofrimento, pedido de socorro, arrependimento, redenção e reencarnação.

O arrependimento do personagem acontece depois de uma sequência de sofrimentos que culmina em um pedido de socorro aos seres mais evoluídos. Isso demonstra que, para que haja uma segunda chance, é necessário realizar um esforço para uma mudança. Nesse momento, aparece Diná, que, junto com os demais espíritos, ajuda o vilão a se redimir. A mudança é emblemática dentro da trama, tendo em vista que é uma mensagem reflexiva ao público, uma forma de promover um conselho da escritora e também uma maneira de conhecimento do público das doutrinas espíritas. Isso porque, durante todo o enredo, geralmente existe um personagem que ensina outro, e, nesse ensinamento, acaba educando o público.

Alexandre sofre a transformação, que vai do ponto mais forte da maldade até uma evolução de consciência e reencarna para ter uma vida melhor, transformando a sua essência. Esse tipo de situação acontece com os vilões que se regeneram, aqueles que se arrependem de seus atos e buscam uma transformação. Essa mudança leva a um dos exemplos de anti-heróis citados por Vogler:

> O segundo tipo de Anti-herói se aproxima mais da idéia clássica do herói trágico. São Heróis com defeitos, que nunca conseguem ultrapassar seus demônios íntimos, e são derrotados e destruídos por eles. Podem ser encantadores, alguns podem ter qualidades admiráveis, mas o defeito ganha no final. Alguns dos Anti-heróis trágicos não são tão admiráveis, mas observamos sua queda com fascínio, pois sentimos que "graças a Deus não me aconteceu isso, porque no fundo eu sou assim" (Vogler, 2006, p. 58).

Vogler também relata sobre como o público admira esse perfil de personagem, as pessoas se identificam e até agradecem por não sofrerem as mesmas consequências. Alexandre desperta nuances e interrogações pelo fato de começar na dúvida, disso para o erro, até chegar na redenção, o que se aproxima "humanamente falando". Ao fazer um comparativo com a proposta da escritora, constata-se que ela nos explica a essência errônea do ser humano, que sempre precisará de uma segunda oportunidade para remissão.

Por isso, o arrependimento de Alexandre é uma parte do enredo importante dentro da trama, pelo fato de a mensagem de redenção e perdão a si próprio ser aqui o que a escritora deseja passar ao público.

Fim da trajetória e principais resultados

Após receber a "segunda chance", ao final de sua trajetória, o vilão Alexandre possui uma oportunidade para se redimir. Ele sofre uma transformação, primeiramente avistada no humor do personagem, que passa a sorrir, ter um alívio em estar livre do sentimento pesado que o acorrentava internamente. A transposição do sofrimento para o alívio é vista nitidamente através da atuação do ator, mostrando o trabalho de transposição durante a atuação em cena (Stanislavski, 2006).

Outro aspecto importante ao final da trajetória de vilania é a mudança das cores nos figurinos do personagem. Durante grande parte do seu percurso, avistamos um figurino totalmente representativo de uma alma internamente triste e amargurada em busca de vingança, fato que muda no fim, acontecendo a mudança do tom escuro para o claro.

Figura 3 - A viagem antes da redenção

Fonte: A Viagem (1994).

Figura 4 - Alexandre depois da redenção

Fonte: A Viagem (1994).

Assim, Alexandre aparece com um figurino com cores claras, que representam sua redenção e mudança. A transformação da cor dos trajes do personagem demonstra que houve a mudança interna, a alma, que antes estava aprisionada, foi liberta para uma nova oportunidade.

Após questionamentos e interrogações com o irmão André (Lafayette Galvão), líder espiritual da colônia dos desencarnados,

o mesmo aconselha Alexandre sobre suas ações e seu pedido de regeneração, o vilão decide reencarnar e viver novamente para dessa vez fazer uma trajetória de bondade, evolução, aprendizado e digna de uma pessoa correta. Nessa nova oportunidade, o vilão, já como alma regenerada, voltará ao plano terrestre como filho de Théo e Lisa, um casal que foi totalmente incomodado pelo vilão. Ele, o ex-cunhado, e ela, a ex-namorada. Ao retornar à vida, ele traz a reflexão do personagem que gerou todo o contexto do enredo. O que demonstra ao público a proposta de Ivani Ribeiro, a ideia de que todos possuem o direito à segunda chance. Ela mostra através da trama que a oportunidade está à disposição de todos os indivíduos, que, talvez por um acidente de percurso, acabam errando.

Portanto, a pesquisa sobre Alexandre e sua trajetória de vilania trouxe alguns aspectos e nuances importantes que o vilão representa, tanto no contexto como na forma pela qual ele age. Trata-se de um vilão representativo e simbólico, um personagem que conduz uma mensagem reflexiva ao público. Alexandre faz parte de conjunto de personagens da teledramaturgia brasileira que apavora no sentido de sua essência como personagem, contudo, que encanta na grandeza de seu trabalho de construção (Montenegro, 1988).

De forma resumida, o primeiro ponto obtido na pesquisa é que o vilão se torna um personagem representativo, ou seja, tanto na primeira versão quanto no Remake, a escritora Ivani Ribeiro tem o propósito de passar ao público uma mensagem de regeneração e de mudança. Alexandre é a figura representativa que corporifica essa mensagem ao público.

Outro aspecto importante encontrado é a humanidade do personagem. Podemos observar como o vilão é humano e expressa a humanidade nas ações, nas escolhas, no medo expresso, no choro de sofrimento e até no pedido de socorro. Ao observar e analisar o início e final do personagem, obtemos também como resultado a afirmação de que o vilão possui além de um arco narrativo heroico e protagonista, um arco de redenção. Isso porque Alexandre é o protagonista da trama, ele é vítima de suas ações e de si mesmo. Sua redenção é simbólica, é representativa e objetiva dentro da trama.

Considerações Finais

Alexandre é um personagem manipulador, o que às vezes causa comoção ao analisar sua trajetória, sendo que, de forma proposital, a escritora mostra ao público os lados de fragilidade do vilão, mas também de poder de destruição que o personagem possui. Ele é vingativo, algo observado quando ele decide destruir a vida de seus rivais da própria família e o advogado criminalista que se recusou a defendê-lo. Ele combate seus adversários até o final e sempre escolhendo a vítima da vez, uma forma figurada de roleta em que seus planos passam de um ao outro.

Toda a construção da pesquisa, a análise de cenas e comparativas foram necessárias para realizar compreensões sobre o personagem. Alexandre Toledo é um vilão simbólico, criado para trazer reflexão sobre mudanças e regeneração. Alexandre se enquadra na categoria de vilões que se redimem, o que traz uma análise sobre essa tipologia no mundo da vilania. A investigação é importante para nos trazer referências sobre "o vilão arrependido" de seus atos e sobre a humanidade do personagem, pois não se trata somente de se vingar e fazer o mal, mas de se extravasar os sentimentos de tristeza e abandono.

Referências

A Viagem (1994). Direção: Wolf Maya. Produção: TV Globo. Roteiro: Solange Castro Neves. Rede Globo. 45 min.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. Matrizes, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

MONTENEGRO, Fernanda. Viagem ao outro: sobre a arte do ator, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 99 p. :il 1988.

Mulheres de Areia (1993). Direção: Wolf Maya. Produção: TV Globo. Roteiro: Solange Castro Neves. Rede Globo. 50 min.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia A construção do personagem. Série Fundamentos, Editora Ática: São Paulo, 1989.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROCHA, L. L. F. Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira (tese de Doutorado). Rio Grande do Sul, PUC - RS, 2016. Disponível em: https://bit.ly/3lQffVy. Acesso em: 02 Jan. 2022.

ROUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. tradução, Yan Michalski e Rosyane Trotta. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SANTOS, Leonardo, Sá. A representação dos vilões através das fases da Telenovela Brasileira. Revista Cambiassu Edição Eletrônica. Revista Científica do Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Maranhão. São Luís MA, janeiro/junho 2014. 87

STANISLAVSKI, Constantin, A construção da personagem. tradução Pontes de Paula Lima. 16ª edição. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

VOGLER, Christopher. A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores / Christopher Vogler; tradução de Ana Maria Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Aleph, 2006.

A liberdade de expressão como direito fundamental: o caso do especial de Natal "A primeira Tentação de Cristo" do canal Porta dos Fundos

Thiago Henrique Fernandes COELHO

A liberdade de expressão como direito fundamental: o caso do especial de Natal "A primeira Tentação de Cristo" do canal Porta dos Fundos

Thiago Henrique Fernandes COELHO[1]

Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo fazer um estudo sobre o direito à liberdade de expressão como um direito fundamental, a partir da análise do caso do processo da Associação Centro Dom Bosco de Fé e Cultura movido contra o Porta dos Fundos e a Netflix, acusando-os de ofender a fé católica no especial de Natal "A primeira Tentação de Cristo", pois a obra acompanha a comemoração do 30º aniversário de Jesus, apresentando, entre os pontos de críticas, o fato de Jesus ter vivido uma experiência homossexual enquanto permaneceu 40 dias no deserto. O Supremo Tribunal Federal não deu procedência ao pedido de retirada do ar do programa pelo Centro Dom Bosco e à indenização de R$ 2 milhões por danos morais, equivalente a R$ 0,02 centavos para cada brasileiro praticante do catolicismo, conforme definiram os advogados do Centro (Splash Uol, 2023).

Diante disso, levantamos o seguinte problema de pesquisa: Até que ponto a influência de convicções morais associadas à fé interfere nas decisões judiciais sobre questões de liberdade de expressão, especialmente em contextos de obras artísticas que abordam temas religiosos de forma controversa, como o caso do especial de Natal do Porta dos Fundos? E trabalhamos com a seguinte hipótese: A influência de valores morais ligados à religião pode afetar as decisões judiciais relacionadas à liberdade de expressão em casos controversos, como o do especial de Natal "A primeira Tentação de Cristo" do Porta dos Fundos. A pesquisa foi conduzida por meio de revisão bibliográfica e documental, examinando a literatura acadêmica, leis, regulamentos e jurisprudência relacionados à liberdade de expressão e ao caso específico do Porta dos Fundos.

A liberdade de expressão é um dos pilares fundamentais das democracias modernas, garantindo o direito dos indivíduos de

1 Graduando em direito. Doutor em Estudos Literários. Mestre em Artes Cênicas. Licenciado e bacharel em teatro na Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: thiagofcoelho@hotmail.com

manifestar suas opiniões e ideias sem censura ou repressão. No entanto, este direito muitas vezes se depara com desafios complexos, especialmente quando confrontado com questões sensíveis, como as envolvendo temas religiosos.

Através da análise do caso do especial do Porta dos Fundos neste artigo, buscaremos compreender como o sistema jurídico tem lidado com a tensão entre a proteção da liberdade de expressão e a preservação de valores morais e religiosos. Ao examinar detalhadamente o caso "A primeira Tentação de Cristo", iremos investigar a decisão do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJ/RJ) em relação ao processo movido pela Associação Centro Dom Bosco de Fé e Cultura, assim como as implicações dessa decisão para a liberdade de expressão no contexto brasileiro. Por fim, este estudo pretende oferecer reflexões sobre as questões éticas e jurídicas que envolvem a liberdade de expressão em casos controversos, destacando a importância de encontrar um equilíbrio entre a proteção dos direitos individuais e o respeito à diversidade de opiniões e crenças em uma sociedade plural como a brasileira.

Especial de Natal de 2019: um exemplo de tensão entre liberdade de expressão e liberdade religiosa

O especial de Natal de 2019, produzido pelo grupo de comédia Porta dos Fundos e disponível na plataforma Netflix, faz referência ao título do clássico de Martin Scorsese, "A Última Tentação de Cristo", assim como o livro provocativo de Nikos Kazantzakis que inspirou o filme. Enquanto o filme de Scorsese enfrentou boicotes de grupos cristãos, por retratar a tentação carnal de Cristo durante seu delírio na cruz, a produção do Porta dos Fundos, intitulada "A Primeira Tentação de Cristo", apresenta Cristo como uma figura homossexual antes de assumir seu papel de pregador assexuado das palavras divinas (Olhar Digital, 2019).

Gregório Duvivier assume o papel de Cristo, enquanto Fábio Porchat, que também é o roteirista, interpreta Orlando, o namorado que Cristo conheceu durante os 40 dias no deserto. Apesar de brincar com um estereótipo de homossexual que remete mais à representação dos anos 1980 do que à atualidade, a performance de Porchat consegue arrancar algumas risadas (Olhar Digital, 2019).

O objetivo do grupo é apresentar uma narrativa alternativa da vida de Cristo, seguindo a mesma abordagem de "A Vida de Brian" (1979) do grupo inglês Monty Python. É evidente que o Porta dos Fundos não alcança o mesmo nível do Monty Python e "A Primeira Tentação de Cristo" é uma prova adicional disso, embora o filme de Scorsese seja fundamental para a compreensão do especial (Olhar Digital, 2019).

Com essa sátira, surge novamente o debate recorrente sobre os limites do humor. Gregório Duvivier, um dos membros do Porta dos Fundos, argumenta que, para muitas pessoas (aquelas que frequentemente criticam sem discernimento tudo que parece politicamente incorreto e afirmam que o mundo está ficando entediante), é aceitável fazer piadas envolvendo pretos, gays e pobres, mas não é permitido fazer piadas sobre religião (neste caso, sobre várias religiões, já que outras crenças são satirizadas). Por outro lado, há aqueles que rapidamente afirmam que no humor tudo é válido e o único limite é a capacidade de provocar risos (Olhar Digital, 2019).

O Porta dos Fundos é um grupo de comédia, muitas vezes irreverente, amplamente reconhecido, tanto nacional quanto internacionalmente. Em várias de suas criações, escolhe adotar uma abordagem satírica e crítica em relação a temas delicados da sociedade contemporânea, abrangendo assuntos como religião, homossexualidade, racismo, política, entre outros. Devido ao seu estilo humorístico peculiar, angaria uma legião significativa de fãs e seguidores. Ao mesmo tempo, contudo, também gera antipatia, sendo alvo de desprezo ou desconsideração por uma parcela considerável da sociedade que não aprecia o estilo e as abordagens adotadas pelo grupo em suas produções e interações com o público (Rio de Janeiro, Tribunal de Justiça, 2019).

A abordagem satírica em relação à religião, especialmente durante o período que antecede a comemoração do Natal, não é uma novidade para esse grupo de humor, como evidenciado pelo especial do ano anterior, intitulado "Se Beber não Ceie", que recentemente recebeu o prêmio Emmy Internacional de melhor comédia do ano (Rio de Janeiro, Tribunal de Justiça, 2019).

Em janeiro de 2020, o desembargador Benedicto Abicair, que atua no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, ordenou a interrupção da exibição do especial de Natal "Porta dos Fundos: A Primeira Tentação de

Cristo" na plataforma Netflix. O desembargador Abicair, pertencente à 6ª Câmara Cível do TJ-RJ, tomou essa decisão em resposta a uma solicitação apresentada pela associação católica Centro Dom Bosco de Fé e Cultura. Ele argumentou que o direito à liberdade de expressão, de imprensa e artística não é absoluto (Conjur, 2023).

Em reação a isso, a Netflix entrou com uma reclamação judicial, argumentando que "a decisão emitida pelo TJ-RJ equivale ao impacto causado pela bomba usada no ataque terrorista à sede do Porta dos Fundos: ela busca silenciar através do medo e da intimidação" (Conjur, 2023).

O presidente do Supremo Tribunal Federal, o ministro Dias Toffoli, emitiu uma decisão provisória que permitiu a exibição do especial de Natal "Porta dos Fundos: A Primeira Tentação de Cristo". O ministro proferiu a seguinte fala: (Conjur, 2023).

> Não se descuida da relevância do respeito à fé cristã (assim como de todas as demais crenças religiosas ou a ausência dela). Não é de se supor, contudo, que uma sátira humorística tenha o condão de abalar valores da fé cristã, cuja existência retrocede há mais de 2 mil anos, estando insculpida na crença da maioria dos cidadãos brasileiros (Conjur, 2023).

Antes da decisão do STF, diversos juristas haviam emitido ponderações que entram em diálogo com a feita pelo Ministro Dias Toffoli, entre elas a questão da censura à obras artísticas, a sobreposição dos valores morais de uma religião sobre as outras e aos ateus etc. A advogada Vera Chemim afirma: "Você não pode criar nada que faça apologia ao nazismo, ao racismo, que apoie o terrorismo ou tráfico de pessoas, por exemplo" (Terra, 2023), pois isso iria contra o art. 5º da Constituição.

Análise sobre a decisão do TJ/RJ

Henrique Abel (2020) faz uma análise da decisão do TJ/RJ que determinava a remoção do especial de Natal do grupo Porta dos Fundos da plataforma Netflix. Abel classifica a decisão como aberrante. Salientando que esta foi cassada em poucas horas por decisão liminar do STF. Em sua análise, Henrique Abel pondera que a decisão de 40 páginas do desembargador Benedicto Abicair possui absurdos jurídicos nas suas conclusões, refletindo o estado de coisas em que coabitamos, com marcante presença da naturalização da discricionaridade judicial, pelo ativismo togado e a colonização pre-

datória do direito pelo moralismo difuso de menor densidade. Ou seja, Abel aponta o uso do judiciário como ferramenta para fazer prevalecer os valores de uma determinada igreja, neste caso, a católica. O que é algo preocupante, pois as leis de um país não devem servir apenas a um grupo determinado, mas sim ser uma forma de alcançar a segurança jurídica em benefício de todos, sendo o sistema judiciário um meio para alcançar os princípios estabelecidos na carta magna, portanto, um desembargador, ao realizar um ato deste, gera insegurança jurídica para um sistema que deveria ser independente e analisar os casos por si, e não baseado em preceitos religiosos.

Abel (2020) enumera as razões de sua perplexidade diante da decisão:

> I. Trata-se de concessão de tutela urgência, por meio de liminar, em cujas razões o julgador afirma expressamente que não irá analisar "quem está com o direito", limitando-se à adoção de um único critério de decidir - qual seja: a ponderação sobre qual medida (proibir temporariamente a exibição da obra artística em questão ou mantê-la "no ar") seria potencialmente menos lesiva e menos danosa à sociedade (Abel, 2020).

Conforme estipulado pelo Art. 300 do Código de Processo Civil, a concessão da tutela de urgência está condicionada à constatação simultânea de dois elementos. O primeiro consiste na presença de indícios que demonstrem a probabilidade do direito. O segundo diz respeito à existência do perigo de dano (ao direito subjetivo da parte) ou à ameaça ao resultado eficaz do processo. Como é de conhecimento comum entre os profissionais do meio jurídico, essa disposição legal não traz novidades, apenas reafirma princípios antigos (originados no Direito Romano clássico) acerca da importância da identificação do "fumus boni iuris" e do "periculum in mora" (Abel, 2020).

Contudo, na sua decisão, o juiz Abicair declara de maneira explícita que não realizará qualquer análise de mérito (nem mesmo de forma preliminar) em relação à eventual presença (mesmo que apenas indicativa) do direito buscado pela parte. Em outras palavras, o magistrado determina claramente que se concentrará exclusivamente na avaliação daquilo que ele identifica como um possível "periculum in mora", desconsiderando expressamente o requisito legal do "fumus boni iuris" (ou, conforme o texto literal do CPC, a existência de "elementos que evidenciem a probabilidade do direito") (Abel, 2020).

Conforme observado, a decisão não se resume a uma interpretação peculiar da normativa em vigor. A situação é mais séria do que isso. Configura-se como uma decisão que, de forma explícita, adota uma abordagem solipsista, na qual o julgador não apenas desconsidera princípios jurídicos e a hermenêutica constitucional, mas também negligencia os requisitos fundamentais estabelecidos de forma clara na norma processual em vigor para a concessão de tutela de urgência (Abel, 2020). Nesse contexto específico, observa-se um delicado desequilíbrio entre valores religiosos e o arcabouço legal, resultando na prevalência do primeiro sobre o segundo. A decisão reflete a ponderação realizada pelo judiciário, que reconhece a importância da proteção dos sentimentos religiosos e crenças, posicionando-os como elementos preponderantes no caso em questão. Essa prevalência destaca a insensibilidade do tribunal em considerar a dimensão cultural do filme do grupo Porta dos Fundos, dessa forma não se buscou harmonizar os princípios constitucionais e assegurar um equilíbrio entre a liberdade de expressão artística e a proteção dos valores religiosos, evidenciando a complexidade inerente à interseção entre diferentes esferas de direitos e valores, temos um silenciamento artístico em favor de uma crença religiosa.

Assim, a decisão não é caracterizada como "positivista", mas sim como uma abordagem ativista, fundamentada epistemologicamente na anarquia e apoiada na discricionariedade. O magistrado em questão não aceita que sua vontade seja restringida, mesmo por normas criteriológicas mais claras, literais e tradicionais para a aplicação da lei em contextos semelhantes (Abel, 2020).

O segundo ponto levantado pelo delegado Henrique Abel (2020) é que a decisão menciona o reconhecimento da repercussão geral da questão pelo STF, no RE 662.055/SP - apenas para afirmar imediatamente após que "o mencionado Recurso Extraordinário ainda não passou por avaliação do mérito pelo Supremo Tribunal Federal".

Qual é o propósito de referir-se a um recurso judicial ainda em andamento como um "precedente", ao qual não se pode atribuir qualquer valor como tal, nem mesmo em sentido amplo? Não se trata apenas de diferenciar um "precedente" judicial, em um sentido geral, de um precedente estrito senso (o "stare decisis" no Direito anglo-saxão), mas sim de reconhecer que o mencionado RE, até o momento atual, não está apto a ser

utilizado como um argumento persuasivo em favor de qualquer tese sobre o assunto. Isso ocorre porque, por ainda não ter tido seu mérito analisado, não se configura como um "precedente", nem mesmo para fins argumentativos (Abel, 2020).

O terceiro ponto apontado por Abel (2020) é que a decisão fundamenta-se no RHC 14.303, proferido pelo STF em março de 2018, empregando-o como um precedente para argumentar que a liberdade de expressão possui restrições quando se trata de incitação ao ódio contra denominações religiosas.

No entanto, o magistrado não realiza qualquer avaliação (nem mesmo de forma preliminar e indicativa) sobre a possível presença de "incitação ao ódio contra denominações religiosas" no programa humorístico da produtora Porta dos Fundos. Ao contrário, o raciocínio apresentado pelo desembargador Abicair estabelece uma diferenciação entre "crítica", "debate" e "achincalhe" (Abel, 2020). Com isso, percebemos que não ocorreu uma avaliação criteriosa do produto audiovisual "A primeira tentação de Cristo", do grupo Porta dos Fundos, mas apenas considerados os pontos levantados pela Associação Centro Dom Bosco de Fé e Cultura, ou seja, que a obra era um ataque à fé católica, não levando em consideração o direito à liberdade de expressão de um grupo artístico.

Segundo esse magistrado em questão, as duas primeiras categorias estariam respaldadas pelo direito constitucional à liberdade de expressão, ao passo que a última seria considerada uma forma de abuso, caracterizada pelo ato de "desprezar algo ou alguém por razões subjetivas, sem levar em conta as consequências" (Abel, 2020).

No entanto, não há nenhum precedente do STF que sustente a ideia de que o direito à liberdade de expressão teria restrições relacionadas a esse conceito jurídico aparente do "achincalhe". Se tal jurisprudência fosse reconhecida em nossa legislação, isso, na prática, resultaria na impossibilidade de existência de qualquer forma de expressão artística de natureza satírica, humorística ou cômica (Abel, 2020). A aparente contradição na decisão judicial torna-se evidente quando confrontada com a própria trajetória do grupo Porta dos Fundos, fundado em 2012. Desde sua criação, o grupo tem se destacado por produzir vídeos humorísticos que abordam temas sensíveis, incluindo questões religiosas. Este perfil provocador e satírico do grupo não é algo recente, já que, em anos

anteriores, eles lançaram especiais de Natal com temática bíblica, indicando uma continuidade na abordagem de temas religiosos. Assim, a decisão do magistrado parece não levar em devida consideração o histórico e o estilo marcante do Porta dos Fundos, o que levanta questionamentos sobre a consistência da interpretação jurídica diante do contexto artístico peculiar do grupo. A análise mais aprofundada desses elementos poderia proporcionar uma compreensão mais equilibrada do caso, considerando não apenas os argumentos pontuais apresentados, mas também a trajetória artística e o propósito humorístico do grupo.

Destacamos a fala da juíza Adriana Sucena Monteiro Jara Moura, que indeferiu o pedido de proibição da veiculação do vídeo do grupo Porta dos Fundos. Assim pontua a magistrada, dizendo que, em uma situação tão delicada, é dever do juiz atentar para as diretrizes legais, constitucionais e jurisprudenciais, a fim de embasar sua convicção, sendo-lhe vedado decidir com base em suas crenças pessoais ou na ausência delas, assim como em sentimentos de ordem individual (Rio de Janeiro, Tribunal de Justiça, 2019).

De fato, a decisão do desembargador Abicair sugere implicitamente que o "achincalhe" seria algo equiparável e indiscernível da prática de "incitação ao ódio". A falta de uma distinção lógica e apropriada nesse contexto automaticamente resultaria, em última instância, na transformação de todo humorista em um praticante de "discurso de ódio" - uma equiparação inadequada que evidencia o absurdo da decisão em análise (Abel, 2020).

O quarto ponto levantado por Henrique Abel (2020) aponta que a decisão judicial em análise baseia-se em obras e decisões anteriores que, paradoxalmente, contradizem as conclusões do magistrado Abicair. Na fundamentação de seu veredicto, o juiz faz menção à obra "Colisão de Direitos Fundamentais: Liberdade de Expressão e de Comunicação e Direito à Honra e à Imagem", escrita pelo ministro Gilmar Mendes, além de citar precedentes sobre o tema provenientes da Corte Constitucional Alemã.

Entretanto, nenhuma das referências apresentadas justifica a intervenção judicial no direito à liberdade de expressão com o propósito de proibir e censurar "achincalhes". O que o ministro Gilmar Mendes argumenta, conforme o trecho de sua obra citado na decisão, diz respeito à natureza não absoluta do direito à liberdade de expressão

(um ponto que, por si só, é uma evidência que não costuma gerar muita controvérsia entre os juristas). Ele também destaca a possibilidade, no sistema jurídico brasileiro, de que o Poder Legislativo (e não o Poder Judiciário) "regule o exercício" desse direito (especialmente no âmbito da liberdade de imprensa), "considerando, principalmente, a proibição do anonimato, a garantia do direito de resposta e a preservação da intimidade da vida privada, da honra e da imagem das pessoas" (Abel, 2020).

Como evidenciado, não se pode inferir da obra de Gilmar Mendes que o Poder Judiciário teria autoridade para censurar "achincalhes" em defesa de valores morais religiosos, nem para "apaziguar os ânimos" de indivíduos que, mesmo sem terem sofrido uma violação concreta de seus direitos de personalidade, possam eventualmente ter se sentido insatisfeitos, agitados ou agressivos em reação a uma obra artística contendo elementos de "achincalhe".

No que se refere a esse ponto específico, é importante salientar, com todo o respeito ao distinto magistrado, que distorcer deliberadamente o conteúdo ou o significado de obras acadêmicas e decisões judiciais para utilizá-los de maneira artificial como respaldo teórico para um argumento que, no final das contas, é estabelecido contraditoriamente às suas próprias fontes expressas de fundamentação, é altamente condenável. Com a devida vênia, é inevitável observar que tal prática sugere, no mínimo, a possibilidade de má-fé processual. Isso é especialmente evidente quando tal comportamento é adotado por um advogado, podendo até mesmo configurar infração ético-disciplinar, conforme previsto no Art. 34, XIV da Lei 8.906/94 (Estatuto da Advocacia e da OAB), que considera como infração disciplinar o ato de "deturpar o teor de dispositivo de lei, de citação doutrinária ou de julgado [...], para confundir o adversário ou iludir o juiz da causa".

No seu livro Direitos da Personalidade, Anderson Schreiber pondera que

> O confronto entre o direito de sátira e a tutela da honra é realmente delicado. Por um lado, é evidente a necessidade de proteção à reputação da pessoa, que não pode sofrer arrefecimento pelo simples intuito humorístico de quem publica um texto, uma caricatura ou uma fotomontagem. Por outro lado, a sátira representa manifestação da liberdade artística e intelectual, também tutelada constitucionalmente, e calcada, por definição, no brincar com costumes sociais, valendo-se, com frequência, de certa abordagem jocosa dos fatos públicos e das

> pessoas notórias. Somente a ponderação entre esses dois interesses igualmente protegidos pode conduzir a uma solução justa para o caso concreto. Significa dizer que a solução não está na prevalência abstrata de um interesse sobre outro, mas no sopesamento entre eles diante das circunstâncias específicas do caso concreto (Schreiber, 2013, p.89).

A dicotomia entre o direito à comédia e a proteção da honra configura um desafio complexo. De um lado, é incontestável a importância de salvaguardar a reputação das pessoas e das instituições, impedindo que a mesma seja prejudicada em nome do simples propósito humorístico presente em textos, caricaturas, obras audiovisuais, peças teatrais ou fotomontagens. Por outro lado, a comédia se manifesta como uma expressão da liberdade artística e intelectual, direitos igualmente respaldados constitucionalmente, caracterizando-se, por natureza, pela exploração risível de costumes sociais, frequentemente utilizando uma abordagem jocosa em relação a fatos públicos e figuras notórias.

A resolução equitativa desse embate demanda uma ponderação sensível entre esses dois interesses protegidos, sendo fundamental considerar as circunstâncias específicas do caso concreto. Não se trata, portanto, de privilegiar abstratamente um interesse sobre o outro, mas sim de realizar um sopesamento criterioso entre eles, levando em conta o contexto particular da situação em análise.

Esse processo de ponderação reconhece que ambos os interesses em questão possuem amparo legal e constitucional, exigindo uma análise cuidadosa das nuances envolvidas. A solução justa para cada caso não repousa na imposição unilateral de um direito sobre o outro, mas sim na delicada equação que busca harmonizar as exigências da proteção da honra e o exercício da liberdade criativa e crítica.

Assim, a busca pela justiça nesse campo exige uma abordagem contextualizada, em que sejam consideradas as peculiaridades de cada situação, permitindo que o direito à comédia e a tutela da honra coexistam de maneira equilibrada. A complexidade inerente a essa interseção entre direitos fundamentais ressalta a importância de uma análise cuidadosa, baseada em princípios de proporcionalidade e razoabilidade, para alcançar uma decisão que respeite os limites e garantias estabelecidos pela legislação e pela Constituição.

Considerações finais

A partir do exposto acima, entendemos que a decisão judicial que determinou a remoção do especial de Natal do grupo Porta dos Fundos da Plataforma Netflix se baseia menos em legislação e mais em valores morais, ligados a determinada fé. Dessa forma, ocorreu o uso do sistema judiciário para a prevalência de um determinado credo em relação à liberdade de expressão. Com isso, percebemos o aparecimento da censura como forma de tolher uma obra artística, que se propõe a realizar uma crítica sobre a sociedade em que vivemos, mostrando outras possibilidades de interpretação da questão religiosa, nesse caso, da figura bíblica de Jesus.

A decisão judicial que determinou a remoção do especial de Natal do grupo Porta dos Fundos da plataforma Netflix suscitou debates acalorados sobre os limites da liberdade de expressão e a interferência de valores morais no âmbito jurídico. Neste contexto, observamos que a fundamentação da decisão parece se apoiar menos em preceitos legais e mais em convicções morais associadas a uma fé específica.

A utilização do sistema judiciário para impor uma visão religiosa particular em detrimento da liberdade de expressão levanta questionamentos profundos sobre o papel do Estado na regulação do discurso artístico. Ao adotar tal postura, corre-se o risco de fragilizar os pilares democráticos que sustentam a diversidade de opiniões e a expressão criativa.

A censura, nesse contexto, emerge como uma ferramenta empregada para restringir uma obra artística que busca explorar e criticar a sociedade contemporânea. A proposta do Porta dos Fundos vai além de uma mera paródia; ela busca apresentar perspectivas alternativas e provocativas sobre questões religiosas, especialmente no tocante à figura bíblica de Jesus.

Ao analisarmos o cerne da controvérsia, deparamo-nos com a tensão entre a proteção da liberdade de expressão e a preservação de valores morais, muitas vezes ligados a crenças religiosas específicas. A decisão judicial parece refletir uma preferência por valores particulares em detrimento da pluralidade de vozes e interpretações presentes na sociedade.

É crucial, portanto, considerar o impacto mais amplo de decisões judiciais que priorizam determinados credos, especialmente em uma sociedade caracterizada pela diversidade cultural e religiosa como a

brasileira. A liberdade de expressão, como princípio fundamental, demanda um equilíbrio cuidadoso entre a proteção de valores individuais e o respeito à pluralidade, garantindo que a censura não se torne uma ferramenta para impor visões únicas em detrimento da riqueza da expressão artística e do diálogo social.

Referências

ABEL, Henrique. **O caso "Porta dos Fundos"** - Uma análise da decisão judicial do TJ/RJ de censura do programa humorístico "a primeira tentação de cristo". Disponível em https://www.migalhas.com.br/depeso/318442/o-caso--porta-dos-fundos----uma-analise-da-decisao-judicial-do-tj-rj--de-censura-do-programa-humoristico--a-primeira-tentacao-de-cristo. Acesso em 23 de dezembro de 2023.

Ação Civil Pública - Dano Moral - Outros/ Indenização Por Dano Moral. Estado do Rio de Janeiro. Poder Judiciário Tribunal de Justiça Comarca da Capital Cartório da 16ª Vara Cível. Disponível em https://www.migalhas.com.br/arquivos/2019/12/39875546DF2588_liminarportadosfundos.pdf Acesso em 24 de dezembro de 2023.

CONJUR. **Igreja evangélica pede R$ 1 bilhão por danos morais ao Porta dos Fundos**. Disponível em https://www.conjur.com.br/2020-fev-11/evangelicos-pedem-bilhao-danos--morais-porta-fundos Acesso em 09 de setembro de 2023.

OLHAR DIGITAL. 2019. Disponível em https://olhardigital.com.br/2019/12/19/cinema-e-streaming/especial-de-natal-porta-dos--fundos-a-primeira-tentacao-de-cristo/ Acesso em 23 de dezembro de 2023.

SCHREIBER, Andersen. **Direitos da Personalidade**. 2. ed. - São Paulo: Atlas, 2013.

SPLASH UOL. **Porta dos Fundos vence centro católico em processo por especial de Natal**. Disponível em https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/04/26/porta-dos-fundos-vence-processo-especial--de-natal.htm#:~:text=O%20Porta%20dos%20Fundos%20e%20a%20Netflix%20venceram,entre%20outros%20pontos%20da%20trama%20criticados%20por%20crist%C3%A3os. Acesso em 09 de setembro de 2023.

SPLASH UOL. **10 anos do Porta dos Fundos**: o que se sabe sobre ataque à sede do canal. Disponível em https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/07/07/10-anos-do-porta-dos-fundos--o-que-a-justica-fala-de-ataque-a-sede-do-canal.htm Acesso em 09 de setembro de 2023.

TERRA. **Entenda o caso Porta dos Fundos e a discussão sobre censura e liberdade de expressão e de religião**. Disponível em https://www.terra.com.br/diversao/tv/entenda-o-caso-porta-dos-fundos-e-a-discussao-sobre-censura-e-liberdade-de-expressao-e-de-religiao,6a00e0a8089906d320b314c4e8cc5264hn2y3omj.html Acesso em 09 de setembro de 2023.

TÍTULO	IV SEMINÁRIO CIÊNCIA CINE GUARNICÊ – 2024 Na trama do tempo
ORGANIZAÇÃO	Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade Rosélis de Jesus Barbosa Câmara Marcos Fábio Belo Matos Marcus Túlio Borowiski Lavarda Saulo Simões da Silva Luiz Henrique Gehlen (ORGS)
CAPA	Saulo Simões da Silva
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO	Francisco Batista Freire Filho
SUPORTE	Digital
PÁGINAS	190
TIPOGRAFIA	Dante MT Std | Corpo e títulos Humanst521 BT | Cabeçalhos e numeração Gill Sans MT | Título da obra

GUARNICÊ
FESTIVAL DE CINEMA

UFMA
Universidade Federal do Maranhão

proec
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO
E CULTURA

dac
DIRETORIA DE
ASSUNTOS CULTURAIS

9 786553 634824