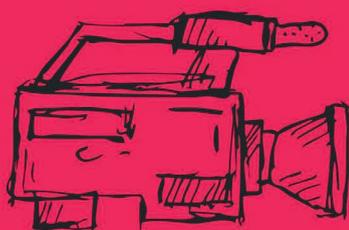


Organizadores

Marina Cavalcanti Tedesco

Márcio Brito Neto

Outras pontes:



abordagens e objetos
emergentes no cinema
e no audiovisual



Organizadores

Marina Cavalcanti Tedesco

Márcio Brito Neto

Outras pontes:



**abordagens e objetos
emergentes no cinema
e no audiovisual**

PPGCINE^{UFF}



uff
Universidade
Federal
Fluminense

NAU
E D I T O R A

Rio de Janeiro, 2020

© NAU Editora

Rua Nova Jerusalém, 320
CEP: 21042-235 - Rio de Janeiro (RJ)
Tel.: (21) 3546-2838
www.naueditora.com.br
contato@naueditora.com.br

Coordenação editorial

Simone Rodrigues

Revisão de textos

Miro Figueiredo e Ana Paula Meirelles

Projeto gráfico e editoração:

3K Comunicação

Capa:

3K Comunicação

Conselho editorial NAU:

Alessandro Bandeira Duarte (UFRRJ)
Claudia Saldanha (Paço Imperial)
Eduardo Ponte Brandão (UCAM)
Francisco Portugal (UFRJ)
Ivana Stolze Lima (Casa de Rui Barbosa)
Maria Cristina Louro Berbara (UERJ)
Pedro Hussak (UFRRJ)
Rita Marisa Ribes Pereira (UERJ)
Roberta Barros (UCAM)
Vladimir Menezes Vieira (UFF)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

T256o Tedesco, Marina Cavalcanti (org.).

Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual / Organizadores:
Marina Cavalcanti Tedesco e Márcio Brito Neto. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2020.

238p.; il.; fotografias.

E-Book: 4 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-87079-12-7

1. Cinema Contemporâneo. 2. Ciência Audiovisual. 3. Educação. 4. Gêneros Narrativos. 5.
Novas Abordagens.

I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 778
CDU 791.44

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

SUMÁRIO

Apresentação 7

Márcio Brito Neto e Marina Cavalcanti Tedesco

Apontamentos sobre o Cinema Negro: um gênero em construção 11

Joselaine Caroline

Gabriela Seixas

A reflexividade do suburbanismo fantástico: a ressignificação do subúrbio e dos valores estadunidenses nas décadas de 1950 e 1980 a partir das adaptações audiovisuais de *It* – uma obra-prima do medo 27

Pedro Lauria

Gêneros cinematográficos e *As boas maneiras*: perspectivas para utilização das convenções genéricas no cinema brasileiro contemporâneo 51

Rodrigo Cazes Costa

***Amazônia vai ao encontro de Brasília*: o discurso de integração da Amazônia a partir das câmeras de Jean Manzon 75**

Rodrigo Santos

Mercadoria, espaço e tempo no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* 107

Glícia Maria Pontes Bezerra

Como as pesquisas no Brasil entendem a indústria cinematográfica nacional? Uma revisão das publicações das associações de estudos de cinema 119

Debora Taño

Las políticas cinematográficas neofomentistas en México y Brasil (1990-2020) 151

Roque González Galván

Daniela Pfeiffer

O audiovisual como catalisador da Ciência e do conhecimento desenvolvidos na Universidade pública brasileira: um olhar sobre a série *Mutatis Mutandis* produzida pela TV UFOP 181

Adriano Medeiros da Rocha

Notas sobre o conteúdo audiovisual infantil e novas formas de se produzir para crianças 203

Arthur Fiel

As restrições cinematográficas na Educação: uma análise do Cinema de Gambiarra 225

Jady Louise Melquiades da Silva



APRESENTAÇÃO

Pensar o Cinema como Ciência é firmar trocas com outros campos de saberes e com conhecimentos heterogêneos, que se unem sob dada materialidade audiovisual, a qual torna visíveis as mais diversas realidades sociais e culturais, bem como nos permite acessar, acima de tudo, o humano, o espaço e o tempo que nos constitui como pessoas. Nesse sentido, a publicação *Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual* busca reunir textos resultantes das pesquisas mais recentes desenvolvidas e em desenvolvimento de mestrados, mestres, doutorandos e doutores, que tenham abordagens transdisciplinares e mirem os objetos audiovisuais em estreita relação com a sociedade. O livro pretende estabelecer uma mediação mais direta entre o campo do Cinema e do Audiovisual com outras Ciências, mas também oferecer uma linguagem acadêmica dinâmica e objetiva, acessível a todos os públicos.

Esta é uma das duas primeiras obras do selo PPGCine de publicações, em conjunto com o livro *Pontes ao Cinema e ao Audiovisual: as pesquisas e os métodos*. O selo é uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, cujas publicações vão priorizar reflexões e discussões do estado da arte de nosso campo, sempre em diálogo com as mais variadas áreas do saber. Tal postura do Programa advém da relevante história dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense dentro do ensino superior do país, a qual, em 2017, traduziu-se em um Programa de pós-graduação independente, que reforça a importância desse Campo para compreendermos a nossa sociedade e busca formar pesquisadores conscientes da relevância social do audiovisual.

Os textos que compõem esta publicação são oriundos de uma Chamada Pública destinada a pesquisadores das diversas áreas do conhecimento, para

a qual foram submetidos cerca de quarenta textos. Houve um rigoroso processo de seleção, em que doutoras e doutores deram pareceres cegos sobre as propostas, o que resultou em artigos diversos e de alta qualidade, que serão apresentados nas próximas páginas.

O livro se divide em quatro partes, todas contendo um breve panorama de estudos cruciais para a compreensão do Cinema e do Audiovisual. Na primeira parte, os textos discutem a perspectiva dos gêneros cinematográficos. Em comum há o debate de questões caras aos estudos dos gêneros narrativos, mas acompanhado de novas construções ao próprio cinema. É o que veremos nos artigos “Apontamentos sobre o Cinema Negro: um gênero em construção”, de Joselaine Caroline e Gabriela Seixas; “A reflexividade do suburbanismo fantástico: a ressignificação do subúrbio e dos valores estadunidenses nas décadas de 1950 e 1980 a partir das adaptações de *It – uma obra-prima do medo*”, do pesquisador Pedro Lauria; e em “Gêneros cinematográficos e As boas maneiras: perspectivas para utilização das convenções genéricas no cinema brasileiro contemporâneo”, de Rodrigo Cazes Costa.

Na segunda parte de *Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual*, apresentamos a relação dos documentários com a criação de espaços imagéticos, que aprofundam as discussões sobre as realidades sociais constituintes do discurso dos filmes. Nesse sentido é que percebemos os textos “*Amazônia vai ao encontro de Brasília: o discurso de integração da Amazônia a partir das câmeras de Jean Manzon*”, do pesquisador Rodrigo Santos; e “Mercadoria, espaço e tempo no documentário *Eston me guardando para quando o carnaval chegar*”, de Glícia Maria Pontes Bezerra.

A terceira parte da publicação trata da relação do audiovisual com a indústria cinematográfica e os mecanismos de fomento. Mapeiam esse campo de estudos emergente, ao mesmo tempo que contribuem para a sua consolidação, os textos “Como as pesquisas no Brasil entendem a indústria cinematográfica nacional? Uma revisão das publicações das associações de estudos de cinema”, de Débora Taño; e “Las políticas cinematográficas neofomentistas em México y Brasil (1990-2020)”, dos pesquisadores Roque González Galván e Daniela Pfeiffer.

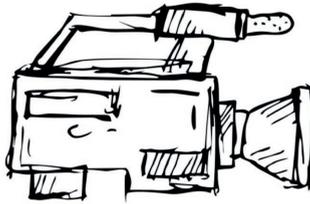
Por último, mas não menos importante, tematizamos diferentes abordagens sobre a relação do cinema e do audiovisual com a infância e a Educação, bem como de seu ensino, nos textos “O audiovisual como

catalisador da Ciência e do conhecimento desenvolvidos na Universidade pública brasileira: um olhar sobre a série *Mutatis Mutandis* produzida pela TV UFOP”, do investigador Adriano Medeiros da Rocha; “Notas sobre o conteúdo audiovisual infantil e novas formas de se produzir para crianças”, do pesquisador Arthur Fiel; e “As restrições cinematográficas na Educação: uma análise do Cinema de Gambiarra”, de Jady Louise da Silva.

O presente livro se constituiu em um período de bastante apreensão nas Ciências e nas Universidades públicas no Brasil, que, além do vírus da Covid-19, enfrentam o vírus governamental, o qual promove sucessivos cortes de recursos na Educação, na Ciência e na Tecnologia a fim de desmobilizar pesquisadoras e pesquisadores e negar a importância da Ciência, principalmente das Ciências Sociais e Humanas. Nesse contexto, é vital que obras como esta e tantas outras possam circular, pois se demonstra que, mesmo diante das adversidades e das mazelas de uma política negacionista por parte do governo federal, estamos certos de que governos vão e vêm, e nós resistimos por aquilo que acreditamos: o papel da Educação e da Ciência na transformação da sociedade.

Por fim, não podemos deixar de destacar que *Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual* só foi possível graças aos esforços da Coordenação do PPGCine e à mobilização de seu corpo docente e discente. Desejamos uma ótima leitura e Educação libertadora e transformadora acima de todos, Educação libertadora e transformadora acima de tudo!

Márcio Brito Neto e Marina Cavalcanti Tedesco
Organizadores



Apontamentos sobre o Cinema Negro: um gênero em construção

Joselaine Caroline¹
Gabriela Seixas²

Introdução

O presente texto é um estudo inicial e preliminar de uma pesquisa de doutorado e outra de mestrado, que visam desenvolver investigações sobre cinema e audiovisual, ambas com objetos de pesquisa no recorte de raça e nos estudos de recepção midiática. Nosso objetivo aqui é realizar apontamentos sobre o percurso e cenário do audiovisual que apresentam especificidades étnico-raciais a fim de compreender as considerações sobre o reconhecimento do Cinema Negro enquanto gênero cinematográfico. Através de um levantamento bibliográfico (FLICK, 2009) iremos discutir as considerações dos aportes teóricos que abordem: Cinema Negro, identidades, cultura e negritude.

Na primeira parte construiremos o panorama sócio-histórico do Cinema Negro. A partir de uma pesquisa sobre gênero e raça, iremos apresentar as disparidades que se apresentam no cenário audiovisual, em um recorte étnico-racial. Na articulação do tema com as questões socioculturais, buscamos trazer apontamentos que mostram a amplitude do cenário para compreender as especificidades e construção do Cinema Negro na sociedade brasileira.

No segundo momento, aportes teóricos sobre identidade e representação nos ajudam a compreender a marginalização dos profissionais e do

1. Doutoranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS, mestranda em Comunicação (UAM) e graduada em Letras-Inglês (IPA-Metodista). Pesquisadora do Grupo de pesquisa Comunicação e Práticas Culturais e do Obitel. Email: joselaine.caroline@ufrgs.br.

2. Gabriela Seixas, mestranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduada em Relações Públicas (UFRGS). Pesquisadora do Grupo de pesquisa Comunicação e Práticas Culturais. Email: gabriela.seixas@ymail.com.

Cinema Negro, assim como as reflexões sobre as questões culturais e históricas que compõem o *corpus* do texto. Por fim, iremos refletir sobre as discussões levantadas, concluindo que o tema está longe de ser esgotado, e que seus tensionamentos são necessários devido ao crescimento, ainda que lento, de profissionais negros de diversas esferas do campo cinematográfico.

Panorama sócio-histórico do Cinema Negro

O campo audiovisual no Brasil, assim como diversos setores da sociedade brasileira, ainda opera por lógicas colonialistas, resultando na desigualdade de oportunidades profissionais, e conseqüentemente, na representação da imagem das pessoas negras no cinema e audiovisual de uma forma estereotipada. O estudo da Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2018) sobre diversidade, gênero e raça no Brasil analisou os lançamentos brasileiros do mercado audiovisual de 2016, mostrando a disparidade do campo na justaposição de gênero e raça.

O levantamento apresentou uma assimetria em diversos cargos, entre eles, no de direção, no qual, na época, homens brancos ocupavam 75,4% das posições, seguidos por 19,7% de mulheres brancas, 2,1% de homens negros e 0,0% de mulheres negras. Esses dados não trazem nenhuma novidade no âmbito da construção sociocultural e econômica que coloca a mulher negra na base pirâmide social, porém denunciam e confirmam que em uma intersecção de gênero e raça o campo audiovisual ainda é estruturalmente problemático e opera sob as lógicas do racismo.

A prevalência da brancura nos espaços de poder da sociedade (CARNEIRO, 2003) dificultou o acesso de pessoas não brancas em espaços historicamente ocupados por pessoas brancas. Mesmo em um país multicultural como o Brasil, pode-se ver que o silenciamento das pessoas não brancas nas narrativas fílmicas ocasionou na falta de representatividade e também de oportunidades em cargos de decisão no campo cinematográfico e audiovisual. Portanto, convém ressaltar que as principais questões socioculturais da negritude na sociedade provêm das problemáticas que se encontram acerca da construção e representação da identidade negra nas mídias.

No campo cinematográfico isso se dá por diversos motivos, e também porque houve uma tentativa do cinema brasileiro em adotar poucos clássicos que abordassem temas negros devido ao fato de que o objetivo do

campo era agradecer e alcançar a respeitabilidade burguesa (STAM, 2008). Não obstante, a ideia de que somos todos iguais, independentemente da cor, tem sido lentamente desconstruída.

De acordo com bell hooks, filmes são a reimaginação, a reinvenção do real e possuem um papel pedagógico na vida de muitas pessoas, mesmo que não seja a intenção do diretor (hooks, 1992). A autora argumenta que os filmes não apenas proporcionam uma narrativa para alguns discursos específicos de raça, sexo e classe, mas também uma experiência compartilhada que possibilita às diversas audiências um ponto inicial de debate sobre questões sociais.

Pensando sobre as questões de nomenclatura que circundam o campo, Mahomed Bamba apontou que “o cinema feito pelos diretores negros e afrodescendentes no Brasil ou nos USA, por exemplo, vem sendo designado ora como ‘cinema negro’, ora como cinema diaspórico” (2012, p. 6, grifo do autor). Tal fato, segundo o autor, ocorre porque a escravidão, assim como suas formas de organização socioculturais e políticas ao serem relidas, reinterpretadas e reencenadas acabam se comprometendo com as questões diaspóricas (BAMBA, 2012).

No âmbito global da diáspora africana, o cenário também se mostra problemático no contexto norte-americano. Manthia Diawara (1993b), ao evidenciar as relações dicotômicas e complexas entre o Cinema Negro independente e o cinema hollywoodiano, menciona que, ao mesmo tempo que os cineastas independentes querem fazer parte de Hollywood para terem orçamento dos estúdios para produzir seus filmes, o cinema independente e sua estética também são usados enquanto crítica ao cinema *mainstream*, considerado populista, racista, sexista e reacionário.

Diawara aponta que cinemas alternativos ou independentes, como o próprio Cinema Novo no Brasil, apresentam em sua configuração a questão artística e política em seus desenvolvimentos. No âmbito político esses gêneros criticam a falta de crítica do cinema comercial, ao mesmo tempo que usam as funcionalidades da câmera para explorar infinitas possibilidades ao contar suas histórias. O autor conclui que filmes que derivam das complexidades das comunidades negras realizados por negros podem ser considerados Cinema Negro (1993b), e que o novo nacionalismo negro e textos realistas revalorizam a esfera pública que emancipa mulheres e homens negros (DIAWARA, 1993a).

No contexto brasileiro, Celso Prudente constata que “[...] o cinema negro é uma postura conceitual para expressar o discernimento da nova posição sociocultural do afrodescendente, na construção da imagem afirmativa do negro e de sua cultura” (2006, p. 49). O autor diz que, ao adotar o negro como referencial estético, através de elementos da africanidade – como a música e a culinária –, Glauber Rocha e outros cineastas do Cinema Novo, na década de 1960, suscitaram a reflexão sobre as lutas de classes que estava intimamente ligada a questões étnico-raciais. Ainda que o foco do movimento, principalmente, nos filmes de Glauber Rocha estivesse na politização e nas questões de classes e coletivas, sempre pensadas em grande escala (XAVIER, 2001), o Cinema Novo protagonizou a negritude e a cultura negra no cinema brasileiro, diferentemente da primeira fase do cinema brasileiro, a chanchada, que atendia aos interesses do colonialismo cultural (XAVIER, 1983; PRUDENTE, 2019; 2018).

Outra abordagem desenhada por estudiosos do Cinema Negro foi o cinema de assunto. David Neves (1968) aponta que, com as propostas de novas representações trazidas pelo Cinema Novo, a representação da cultura e das pessoas negras nas produções cinematográficas da época passou a apresentar três variantes: o sujeito negro exótico, que usualmente aparecia em produções declaradamente racistas; exaltação à cultura negra em filmes com produtores afrodescendentes; ou filmes indiferentes à questão racial.

Tanto o Cinema Novo, como o cinema de assunto foram movimentos fundamentais para construir a premissa do Cinema Negro, assim como para direcionar o olhar para narrativas não brancas. Celso Prudente (2019), que em seus estudos constrói a dimensão pedagógica do Cinema Negro, afirma que,

a invenção do cinema negro, como uma tendência na qual o negro vai além do protagonismo de referencial estético do cinema novo. O negro assumiu, deste modo, o papel de sujeito histórico, escrevendo com a objetiva sua própria história. Esta postura se deu na perspectiva da construção da imagem de afirmação positiva do afrodescendente, enquanto minoria na condição coadunável com a horizontalidade da imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio, diante da reificação da verticalidade da hegemonia imagética euro-hétero-macho-autoritária e sua euro-heteronormatividade (PRUDENTE, 2019, p. 23).

A partir da compreensão da necessidade de um esforço sistemático de pessoas negras dentro do audiovisual, no final dos anos 1990, algumas iniciativas retomaram os debates sobre o Cinema Negro dentro no cenário nacional (CARVALHO; DOMINGUES, 2018; OLIVEIRA, 2016), pois percebeu-se que é preciso reconhecer a importância de suas narrativas, representações e atuações profissionais. No ano 2000, o cineasta Jeferson De, durante o 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo no ano 2000, organizou o manifesto Dogma Feijoada – Gênese do cinema negro Brasileiro, nesse documento:

sete exigências (ou mandamentos) fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 4).

O manifesto foi um importante marco para trazer novamente à luz discussões sobre o Cinema Negro, que foram suscitadas por Glauber Rocha no Cinema Novo, servindo como base para os cineastas que se sucederam. No ano seguinte, em 2001, o Manifesto de Recife, organizado por cineastas e atores negros, também apontava problemas dentro do campo audiovisual e pedia o fim da marginalização dos profissionais negros da área e a criação de uma nova estética na qual a diversidade étnica, regional e religiosa fosse valorizada (CARVALHO, DOMINGUES, 2018). Em 2019, a Mostra de Cinema de Tiradentes solicitou a autodeclaração racial de diretores e obteve a inscrição de 185 curtas inscritos por diretores negros, demonstrando o crescimento da atuação das pessoas negras na área. Janaína Oliveira (2016) diz que o Cinema Negro é um projeto em construção que tem como missão superar os obstáculos do setor audiovisual e buscar autonomia na representação da cultura negra.

Esses obstáculos poderiam ser entendidos como invalidação, por meio de disputas simbólicas e financeiras, uma vez que o processo de legitimação de um gênero depende das diversas instâncias de consagração (críticos, curadores, festivais, imprensa, instituições públicas ou privada [sic] de fo-

mento etc.), e alcançar essa chancela ainda é um grande obstáculo para o realizador negro (MONTEIRO, 2017, p. 147). Entretanto, no cenário atual, os debates sobre o Cinema Negro têm tomado rumos um pouco mais otimistas através das discussões sobre o afrofuturismo – terno que surgiu em 1993, ao Mark Dery “[...] propor um futurismo negro que pudesse reconfigurar o imaginário futurístico branco dominante do início dos anos 1990. O termo assim descreve as criações artísticas que, por meio da ficção científica, inventam outros futuros para as populações negras” (FREITAS, 2017, p. 127).

De acordo com Yaszek (2013), o afrofuturismo é um movimento estético global de ficção especulativa ou ficção científica escrita por autores africanos ou em diáspora, que engloba arte, filme, literatura, música e estudos acadêmicos. A autora diz que artistas afrofuturistas buscam recuperar histórias negras perdidas, e o objetivo central reside na tentativa de conectar o passado, presente e futuro. No Brasil, Kênia Freitas (2017), ao analisar narrativas fílmicas com premissas afrofuturistas, assinala que “atualmente, quando falamos de afrofuturismo incluímos narrativas negras nos campos da ficção especulativa, da ficção científica, da ficção histórica, da fantasia, das mitologias e do realismo mágico com crenças não ocidentais” (FREITAS, 2017, p. 126). Ainda que muitas obras não ofereçam narrativas diretamente afrofuturistas, o movimento apresenta atribuições que dialogam com a necessidade de pensar as intersecções históricas da negritude dentro do campo do cinema.

Notas sobre um gênero deslegitimado

As considerações apresentadas anteriormente serviram como base para mostrar a existência e presença da negritude dentro do campo, sejam elas através de movimentos estéticos ou políticos. Neste bloco iremos dialogar sobre as questões de gênero cinematográfico visando refletir sobre as especificidades e possibilidades do cinema negro.

As complexidades acerca do reconhecimento do Cinema Negro enquanto gênero cinematográfico são muitas, e apesar dos inúmeros questionamentos sobre a necessidade dessa discussão, tal escolha reside no fato de que “o gênero cinematográfico está diretamente ligado à estrutura econômica e institucional da produção” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 142).

Uma vez que a indústria cinematográfica brasileira, assim como a americana, perpetuou o discurso e hierarquias raciais da colonização (STAM, 2008), tratar o Cinema Negro como um gênero colabora na reestruturação do campo, e sua existência abre portas e espaços para a atuação de profissionais negros na área em cargos e posições de decisão que lhes foram negados por causa da marginalização da negritude na sociedade, resultando nos baixos números apresentados pela pesquisa da ANCINE (2018) mencionada anteriormente.

No âmbito de gênero, Jacques Aumont e Michel Marie (2003) observam que a existência do gênero é variável e flutuante, sua definição permeia entre enredo, estilo e escritura e pode obter seu reconhecimento histórico pela crítica e pelo público, aparecendo e desaparecendo de acordo com a evolução da arte. Ao referenciar Barry Keith Grant, Steve Neale (2000) diz que as discussões sobre gênero foram suscitadas quando os estúdios de Hollywood adotaram os modelos industriais de produção em massa.

Para Bernadette Lyra e Gelson Santana (2008), porém, a noção de gênero serve como espelho do modo de produção às narrativas, personagens e ambientes codificados. Os autores dizem que ao “examinar um tipo de cinema tão especificamente e geograficamente situado, ligado às práticas sociais e culturais de certas comunidades [...] não se podem ignorar as elásticas possibilidades de aplicação de conceito de gênero” (2008, p. 5). Posto que é possível aceitar gêneros como tipos de filmes de uma forma simples (NEALE, 2000), ponderamos que o Cinema Negro, a partir do pressuposto teórico apresentado por Lyra e Santana (2008), e Jacques Aumont e Michel Marie (2003), pode ser definido enquanto gênero cinematográfico, uma vez que apresenta aportes históricos, está geograficamente situado e está ligado às práticas sociais e culturais de um grupo, ainda que marginalizado.

Ao considerarmos o cinema como um meio que produz e reproduz significação cultural que revela sistemas e processos culturais (TURNER, 1997), vemos que a necessidade de pensar o Cinema Negro reside no fato de que

As instituições cinematográficas têm interesses políticos que em última análise determinam quais os filmes que serão feitos, para não dizer os que serão vistos. Ao examinarmos a atuação dessas instituições, vemos a natureza dos interesses a que servem, os objetivos que perseguem e qual o significado de sua função para o público, a indústria cinematográfica e a cultura como um todo (TURNER, 1997, p. 131).

As produções, representações cinematográficas e filmes vão além do espetáculo e entretenimento, muitas vezes elas dialogam diretamente com discursos políticos e hegemônicos. E uma vez que o cinema e o audiovisual continuam a reproduzir o discurso e interesses das classes dominantes, consideramos que a busca pela legitimação do Cinema Negro se ancora na necessidade de tirar a negritude da marginalidade do campo, com o intuito de emancipar e fortalecer as produções negras, seja por meio de teorias, leis, movimentos estéticos ou políticos.

Noel Carvalho e Petrônio Domingues (2018) defendem que o Cinema Negro dentro do espectro nacional é muitas vezes lido como marginal pelo fato de ser fundado na diferença. Os autores mostram, ainda, que os debates sobre pertencimento racial dentro do campo cinematográfico têm sido suscitados desde o final da década de 1990. Após o impulsionamento das atividades do setor audiovisual, proporcionadas pela Lei do Audiovisual e Lei Rouanet, a fase do “cinema da retomada” buscou se adaptar às regras de mercado, sem contestar as problemáticas socioculturais do país ou suscitar reflexões e conscientização na audiência.

Stuart Hall (2006) diz que mesmo em modalidades mistas e contraditórias, a cultura negra suscita formas de vida, tradições e representações como resultado de políticas culturais da diferença. Essa diferença ainda continua e se sustenta pelo fato de que o discurso racial se ancora na própria hierarquia racial que se constitui no campo. Kabengele Munanga (2003) defende que é necessário considerar a temática da identidade racial e da diversidade cultural em culturas que são pautadas na política das diferenças. A negação e o reconhecimento do Cinema Negro, assim como a sua representação, atuação na frente ou atrás das câmeras, são heranças dos resultados das lógicas do racismo.

De acordo com Joel Zito Araújo (2018), tanto o cinema, quanto a telenovela negaram uma representação da diversidade racial brasileira, trazendo resultados dramáticos provenientes do racismo estrutural. Já Noel Carvalho argumenta que “a maioria dos filmes trabalha com combinações de estigmas de inferioridade racial” (2003, p. 173), e são resultado das disputas de poder dos grupos sociais que operam no campo audiovisual. Isto se explica pelo fato de que “territórios de disputas simbólicas têm se configurado ao passo que esses novos agentes sociais buscam (e reivindicam) sua legitimidade no campo” (MONTEIRO, 2017, p. 147). O crítico, pes-

quisador e professor Heitor Augusto, curador da mostra “Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada” e do “Festival de Brasília” (2017-18), defende que “‘Cinema’ e ‘Negro’ não são signos estranhos um ao outro” (2018, p. 149), portanto é preciso ir além das imposições da indústria cultural hegemonicamente branca e contestá-la.

Chegamos a um ponto de mutação, a um limite, em que o mundo do cinema não pode mais ignorar que 90% da produção cinematográfica atual continua sendo feita por brancos e brancas, com preferência por atores e atrizes brancas. Por isso, tratar da escravidão, um período da história do Brasil que marca nossas vidas até hoje, somente com um olhar a partir da Casa Grande, é que continua sendo um verdadeiro equívoco. O lugar de fala, o lugar da construção narrativa do cinema brasileiro, vai continuar sendo cúmplice do nosso racismo cotidiano se expressar apenas o ponto de vista do brasileiro branco gilberto freyriano (ARAÚJO, 2018, p. 22).

Robert Stam (2008) diz que a miscigenação, a não segregação racial e a onipresença da cultura negra mostram a falta de poder (e presença) da população de cor (negros e indígenas) nos filmes, reforçando os estereótipos de controle social, que dentro do cinema brasileiro coloca os negros na posição de pobres e oprimidos. A marginalidade e a falta de pessoas negras em todas as esferas do campo cinematográfico são reflexos do esvaziamento de sentidos da negritude nas telas e da forma como esse grupo tem sua imagem e identidade construídas na história e é representado dentro do próprio cinema. E considerando que o esvaziamento e a indeterminação da identidade, através da construção de sentidos que estão nas estórias sobre a nação, ajudam a construir a identidade nacional e ao mesmo tempo constroem identidades (SODRÉ, 2005; HALL, 2006), vemos que refletir sobre novas narrativas de produções audiovisuais passa a significação de uma cultura que está intimamente entranhada em um grupo ou sociedade.

Nessa mesma linha ocorre a tentativa de deslegitimação das configurações do Cinema Negro, a partir dos estigmas que foram erigidos nas invisibilidades dos afrodescendentes nos espaços de poder e decisão na sociedade e ao longo da história do próprio campo do cinema.

Não escapa, entretanto, ao influxo ideológico do Ocidente, ao reiterar o princípio da identidade, de uma suposta verdade originária (sob os véus das aparências), de um sentido substancializado, como se fosse alguma coisa, um ser existente acima (ou abaixo) da concretude da troca humana. Aceitando-se a ideia desse substancialismo, *sentido* termina entendido como valor, que efetivamente se refere a algo acima das relações concretas de troca, um princípio abstrato de equivalência geral. E quando *sentido* é a mesma coisa que valor, não pode ser mais do que um poder de centralização e de equivalência, ao qual se subordinam todas as dimensões da linguagem, para representar de maneira fixa o real (SODRÉ, 2005, p. 85).

Muniz Sodré defende a pluralidade de todo o processo cultural, de todas as culturas. O autor diz que todas as definições de cultura são pautadas nas relações de diferença, estas que produzem sentido, e que através dos símbolos engendram limites e diferenças que possibilitam as mediações sociais, “e onde há diferenças, há sentido” (SODRÉ, 2005, p. 39). Sodré ainda nos mostra que é nos subcampos que ocorrem as sanções culturais, a censura, os questionamentos às expressões culturais, e a discriminação aos receptores que passam a decifrar e manejar os mesmos códigos culturais daqueles que detêm uma cultura elevada – a classe especializada que dá forma ao subcampo, articulada com as instituições culturais que legitimam o valor dos produtos culturais. Noel Carvalho (2003) diz que tanto a construção quanto a imposição do sentido que se faz a partir dos meios de comunicação e do cinema visam garantir que o interesse dos grupos dominantes seja representado e mantido dentro da sociedade.

Portanto, defendemos que é preciso refletir sobre as estruturas e narrativas de produções audiovisuais negras, pois elas também são alvo das lógicas do racismo. No caso do Brasil, as heranças coloniais e escravocratas ainda evidenciam uma sociedade desigual, inclusive na produção cinematográfica.

Conclusão

Ainda que de forma breve, trouxemos elementos e aportes teóricos que apresentaram brevemente o percurso e cenário do audiovisual e cinema realizados por pessoas negras no Brasil. Entendemos que há bases sólidas para reconhecimento e legitimação do Cinema Negro como gênero cinematográfico, ainda que esse não seja o principal escopo do movimento. Nossas reflexões e apontamentos não visam esgotar o debate, mas sim buscar pistas, aportes que colaborem para a compreensão das configurações do Cinema Negro, pois o aumento, mesmo que pequeno, de cineastas negros mostra que o campo apresenta possibilidades frutíferas de debates e crescimento.

O Dogma Feijoadá e o Manifesto de Recife foram manifestos políticos realizados por profissionais negros que objetivavam denunciar as desigualdades dentro do campo sofridas pelos profissionais negros (agentes dentro do campo). Ambos os manifestos são considerados importantes para pensar o Cinema Negro brasileiro contemporâneo (OLIVEIRA, 2016). Apesar dos aportes especulativos do afrofuturismo, o movimento se apresenta como uma perspectiva que serve como uma ponte para um futuro desconhecido, mas possivelmente positivo para o protagonismo da comunidade negra, que tem se articulado em diversas áreas do campo. Com esta breve pesquisa discutimos as problemáticas raciais do campo audiovisual com o intuito de visibilizar as demandas desse grupo de profissionais e cidadãos, cujas reivindicações estão ligadas à necessidade de reafirmar a existência e legitimação das suas narrativas, atuação, estética, entre outros, para a própria evolução e crescimento do cinema brasileiro.

O audiovisual “para as pessoas negras – muitas vezes estigmatizadas, estereotipadas e/ou silenciadas nas narrativas audiovisuais – é uma forma de representação audiovisual que acaba refletindo de forma política e social” (CAROLINE, 2020, p. 2). Mesmo que Glauber Rocha tenha iniciado o movimento de centralização das culturas marginalizadas na década de 1960 e que o tema tenha voltado a ser suscitado por Jefferson De através do Dogma Feijoadá, o Cinema Negro ainda é questionado. Entretanto Lélia Gonzales e Carlos Hasenbalg já haviam alertado que as práticas discriminatórias e a violência simbólica exercidas contra pessoas negras vão “regular as aspirações do negro de acordo com o que o grupo

racial dominante impõe e define como os ‘lugares apropriados’ para as pessoas de cor” (1982, p. 91).

Considerando as articulações políticas que se construíram entre as diferentes esferas do Movimento Negro que visam ressignificar a agência e localização da negritude na sociedade, a questão que nos motiva é que a marginalização ao qual os produtos culturais de temática negra e suas produções precisa ser contestada. E no atual momento cultural, “dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora[...]” (HALL, 2013, p. 376).

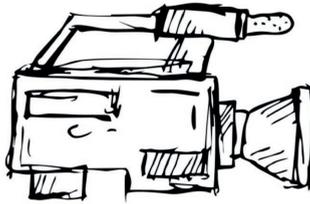
Sabemos que o próprio cinema chanchada fora desprezado por intelectuais que desprezavam o entretenimento das massas (LYRA; SANTANA, 2008), porém o que desloca os profissionais, estudiosos e comunidade negra é visível a olho nu, posto que o Cinema Negro é questionado, não pelo seu conteúdo, ou por suas configurações, sua estrutura ou narrativa. O Cinema Negro é deslegitimado pelo fato de ser negro, de ser da senzala e por ser desqualificado quando se autorregula e carimba que não pode ser assinado por realizadores não negros. O Cinema Negro existe, muito mais do que as limitações nos permitem, muito menos do que gostaríamos. A negritude sempre existiu e resistiu. E no Cinema Negro isso não é diferente.

Referências bibliográficas

- ANCINE. *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros*. Lançados em Salas de Exibição. Estudo publicado no site da ANCINE, em 2016. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2020.
- ARAÚJO, J. Z. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. *Revista Cinémas d'Amérique latine*, n. 26, 2018.
- AUGUSTO, H. Passado, presente e futuro: Cinema, Cinema Negro e Curta-Metragem. In: SIQUEIRA, A. et al. (Org.). *20ª FESTCURTASBH*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAMBA, M. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. Images, mémoires et sons, 2012.
- CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. *Revista Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, 2003.
- CAROLINE, J. Genocídio e invisibilidades: Apontamentos socioculturais da população negra a partir da análise do documentário *O caso do homem errado* (2018). *Revista Doc-Online*, 2020. (no prelo)
- CARVALHO, N. Carvalho dos S. “O negro no cinema brasileiro: O período silencioso”. *Revista Plural*, n. 10, 2003.
- CARVALHO, N. dos S.; DOMINGUES, P. Dogma Feijoada a invenção do cinema negro brasileiro. *Revista brasileira Brasileira de Ciências. Sociais* [on-line], vol. 33, n. 96, 2018.
- DIAWARA, M. Noir by Noirs: Towards a New Realism in Black Cinema. *African American Review*, v. 27, n. 4, 1993a.
- _____. *Black American cinema: aesthetics and spectatorship*. Nova York: Routledge. 1993b.
- FLICK, U. Introdução à pesquisa qualitativa. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FREITAS, K. Roubando Dados: a refundação do Afrofuturismo em O Último Anjo da História. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O Cinema de Akomfrab: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- hooks, b. *Black looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.
- GONZALES, L.; HASENBALG, C. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- LYRA, B.; SANTANA, G. Singularidades dos gêneros cinematográficos em filmes brasileiros. In: XVII ENCONTRO DA COMPÓS. São Paulo, 2008.
- MONTEIRO, A. D. *Os territórios simbólicos do cinema negro: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.
- MUNANGA, K. Diversidade, identidade, Etnicidade e cidadania. In: 1º SEMINÁRIO DO III CONCURSO NEGRO E EDUCAÇÃO. São Paulo, 2003.
- NEALE, S. *Genre and Hollywood*. London: New York: Routledge, 2000.
- NEVES, D. E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*, n. 47, 1968.
- OLIVEIRA, J. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino do Dogma feijoadá aos dias de hoje. In: XX FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA. Avanca: Avanca Cinema International Conference, 2016.
- PRUDENTE, C. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. *Revista Extraprensa*, v. 1, n. 13, 2019.
- _____. *A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica*. In: PRUDENTE, C.; SILVA, D. C. (Org.). *A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente*. Curitiba: Prisma, 2018.
- _____. *Cinema Negro: pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora*. Revista Palmares: cultura afro-brasileira, n. 3, 2006.
- SODRÉ, M. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

- STAM, R. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TURNER, G. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra. 2001.
- _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- YASZEK, L. Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism. In: *A Virtual Introduction to Science Fiction*. Hamburgo: Lars Schmeink, 2013.



A reflexividade do suburbanismo fantástico: a ressignificação do subúrbio e dos valores estadunidenses nas décadas de 1950 e 1980 a partir das adaptações audiovisuais de *It* – uma obra-prima do medo

Pedro Lauria¹

O suburbanismo fantástico

A discussão sobre gêneros cinematográficos dentre os pesquisadores de audiovisual é antiga e extensa, evocando diversas linhas, correntes teóricas e perspectivas. Andrew (1984, p. 109) chama a atenção, por exemplo, para a multiplicidade de significados inerentes ao termo gênero, que dentro do cinema pode significar: 1) Esquema ou fórmula que configura a produção da indústria; 2) Estrutura forma e estética na realização de roteiros e filmes; 3) Categoria de comunicação ou etiqueta para distribuidores e exibidores; 4) Contrato informal de recepção ou horizonte de expectativa para audiência. Tom Ryall (apud NEALE, 2000), por sua vez, vai ser mais incisivo na análise acadêmica e assinalar que gêneros podem ser definidos como padrões, formas e estilos que transcendem a própria película.

Assim, quando Angus McFadzean (2017; 2019) propõe a conceituação do subgênero *Suburban Fantastic* Cinema, aqui traduzido como suburbanismo fantástico, é necessário entender o recorte e a perspectiva que está adereçando. O autor fala de um conjunto de filmes que não só compartilham determinadas características estéticas e narrativas, mas também mercadológicas (obras produzidas com foco em certas audiências e grupos demográficos) e, por que não, sentimentais. Segundo ele, o subgênero seria definido por:

1. Doutorando em Cinema e Audiovisual (UFF), mestre em Comunicação Social (UFRJ), formado em Geografia (PUC-Rio). Codiretor do pré-vestibular social PECEP, professor e roteirista. Email: pedrolauria@gmail.com.

um conjunto de filmes Hollywoodianos que começaram a aparecer nos anos 80, onde crianças e adolescentes que vivem no subúrbio são chamados para confrontar uma força fantástica e disruptiva – fantasmas, aliens, vampiros, gremlins e robôs maldosos. São filmes que emergiram de obras focadas no público adulto, melodramas suburbanos, e filmes e programas de horror, fantasia e aventura, clássicos dos anos 50, e que passaram a ser sinônimo dos trabalhos de diretores como Steven Spielberg, Joe Dante, Robert Zemeckis e Chris Columbus. Comumente adereçados como filmes de crianças ou filmes “família”, sendo partes-chaves da infância do fim da *geração X* (1965-1980) e de toda geração millennial (1981-1996) (McFADZEAN, 2019, p. 1).

Em seu livro, o autor cita dezenas de obras produzidas a partir de 1982, influenciadas pelo sucesso de *Poltergeist* (Toby Hopper, Estados Unidos, 1982) e *E.T. – O Extraterrestre* (Steven Spielberg, Estados Unidos, 1982) –, que sustentou o recorde de bilheteria mundial por mais de uma década. Dentre eles estão clássicos que acabaram por ajudar a definir nossa concepção do cinema jovem hollywoodiano da década de 1980, como *Gremlins* (Joe Dante, Estados Unidos, 1984), *Os Goonies* (Richard Donner, Estados Unidos, 1985), *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, Estados Unidos, 1985), *A Hora do Espanto* (Tom Holland, Estados Unidos, 1985), *Conta Comigo* (Rob Reiner, Estados Unidos, 1986), *Deu a Louca nos Monstros* (Fred Dekker, Estados Unidos, 1987), *Garotos Perdidos* (Joel Schumacher, Estados Unidos, 1987), *Querida, Encolbi as Crianças* (Joe Johnston, Estados Unidos, 1989) e *Esqueceram de Mim* (Chris Columbus, Estados Unidos, 1990).

Buscando conjecturar as características que esse corpo de filmes tem em comum, McFadzean (2019) faz uso da teoria semântica/sintática de gênero de Rick Altman (1984) para definir quais seriam os pontos que definiriam esse recorte de subgênero. Seriam eles: 1) Obras cujos elementos semânticos remetam às ideias vinculadas ao subúrbio estadunidense; 2) cuja narrativa se pauta na ruptura do cotidiano do protagonista a partir da chegada de um elemento externo, cuja existência é tida como não ordinária ou fantástica; 3) e cujos elementos sintáticos passam pela aprovação social do protagonista a partir da comprovação da existência do elemento tido como fantástico e pelo seu amadurecimento a partir da resolução da ruptura causada.

Uma vez teorizado o que seria o suburbanismo fantástico e quais filmes se encaixariam dentro desse *corpus*, passa a ser possível analisar um outro desdobramento da conceituação de (sub)gênero: *a questão conjuntural*. Como Thomas Schatz (1999, p. 264) ressalta, os (sub)gêneros expressam a sensibilidade social e estética não só dos realizadores e espectadores, mas também de toda a sociedade em que foram produzidos. Seguindo essa lógica, o suburbanismo fantástico, para além de descrever esse grupo de filmes, passa a poder ser analisado sob a lógica da conjuntura social e política em que estava inserido: a Era Reagan. Esse período era marcado pela retórica, valores e comportamentos do presidente mais influente na cultura estadunidense da segunda metade do século XX: o republicano Ronald Reagan, que ocupou a cadeira de presidente entre 1980 e 1988.

De forma bastante resumida, o período Reagan foi marcado por uma política neoliberal (advogando pelo Estado cada vez menor), porém militarista, focado em retomar os “valores perdidos da sociedade estadunidense”. Para entender essa retórica nostálgica é importante contextualizar o leitor que os anos Reagan vão se dar após consequentes desmoralizações dos Estados Unidos. Essas começam com o assassinato de John F. Kennedy (1963), que marca o fim do otimismo e “inocência” que caracterizavam os “Anos Dourados” do pós-guerra. O país entraria em décadas marcadas por escândalos sem precedentes da guerra do Vietnã e do caso “Watergate”², que levaria à renúncia de Richard Nixon. Economicamente, os Estados Unidos passavam por um período de crise econômica e inflacionária provocada por duas crises internacionais do petróleo. Socialmente, ele exibia rachaduras internas explicitando dicotomias que ganharam visibilidade a partir da luta pacifista contra a Guerra do Vietnã, da retórica anticonsumista que culminou com Woodstock³ e “ataques aos valores da família tradicional”, como a revolução sexual feminista e LGBTQIA+. Também foi o período de escancaramento dos problemas raciais a partir dos movimentos de direitos civis negros, trazendo para a linha de frente figuras como Pr. Martin Luther King e Malcom X (TROY, 2005, p. 12). Culturalmente, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pelo início da discussão ecológica,

2. Em 1972, cinco pessoas foram detidas invadindo o Comitê Nacional Democrata na tentativa de roubar documentos e instalar escutas. Depois se descobriu que tinham a anuência do presidente republicano Nixon. O escândalo resultou em sua renúncia.

3. Festival de arte e música que durou três dias e reuniu grandes nomes da contracultura estadunidense, em 1969.

pelos movimentos de contracultura, como os beatniks na literatura, o Rock and roll na música e a Nova Hollywood no cinema.

Assim, os anos 1980 se deram após quase vinte anos em que o país questionava os seus próprios valores e o entendimento sobre sua própria sociedade, desmoralizado internacionalmente e perdendo seu status de potência econômica. Isso resultou em uma onda conservadora, marcada pela retórica nostálgica reaganista de *Make a America Great Again* (fazer a América Grande de novo). Para isso, os Estados Unidos da América precisariam resgatar o seu momento “mais brilhante”, quando sua sociedade estava “integrada” e compartilhava os valores do *American Dream* (sonho americano): os anos 1950.

O fantástico subúrbio

Para entender os valores germinados nos anos 1950 ao qual Reagan se adereçava, é necessário, mesmo que de forma resumida, estabelecer o significado dos subúrbios nos Estados Unidos. Diferente dos subúrbios das grandes cidades brasileiras, marcados por uma periferização e marginalização social, sendo áreas principalmente voltadas para a classe economicamente mais desfavorecida e boa parte dela composta por negros e indígenas, os subúrbios dos Estados Unidos vão ser marcados pelos estratos medianamente favorecidos da sociedade estadunidense. Essa forma de urbanização sofreu o seu boom no chamado “voo branco” (*white flight*), no pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando o governo irá financiar lotes de casas em áreas localizadas nas “bordas” das grandes metrópoles para ex-combatentes querendo iniciar sua própria família. É nessa conjuntura que se forma a arquetípica “família nuclear suburbana” (COONTZ, 2000, p. 124), que vai moldar o Sonho Americano.



Figura 1. Representação da família arquetípica suburbana da década de 1950.

Fonte: Alamy.com.

Esse arquétipo familiar carrega os valores que vão fundamentar a sociedade estadunidense do pós-guerra, como o *patriarcalismo*, a *beteronormatividade*, a *branquitude*, o *consumismo*, a *nuclearidade familiar*, o *patriotismo*, a *meritocracia*, dentre outros (MILLER et al., 1977; HALBERSTAM, 1993; COONTZ, 2000; SCHWARTZ, 2003). Esse modelo a ser desejado e esses valores seriam reafirmados semanalmente nas representações idílicas de famílias suburbanas na TV em *sitcoms* como *I Love Lucy* (1951-1957), *Aventuras de Ozzie e Harriet* (1952-66), *Papai Sabe Tudo* (1954-60), *Leave It to Beaver* (1957-63) e *The Donna Reed Show* (1958-66).

Os subúrbios passaram a representar os valores da maior e mais representativa demografia da sociedade estadunidense: a classe média branca. Eric Ávila (2004) irá marcar a contraposição racial entre subúrbios e cidades com a dicotomia “Vanilla Suburbs” e “Chocolate Cities” (subúrbios baunilha e cidades chocolate). A partir da década de 1960, mais de 80% das novas casas nos EUA eram construídas nos subúrbios, marcadas por famílias que ansiavam por reproduzir esses valores e comportamentos (COONTZ, p. 67). Era justamente essa concepção de família nuclear suburbana que Reagan tentava resgatar quando falava nos valores da “small town America” (EHRMAN, 2005; TROY, 2005, THOMPSON, 2007). Uma resposta conservadora às mudanças estruturais na sociedade e ao desgaste político causado pelas lutas raciais, LGBTQIA+ e feministas. Nesse

cenário, os estadunidenses *White anglo saxon protestant (Wasp)* culpabilizavam as pequenas conquistas sociais pelo desmembramento dessa família tradicional, pela crise no mercado de trabalho, pela legalização do divórcio (que aumentou exponencialmente), pela maior permissividade sexual e – para eles – suas consequências, como a epidemia de AIDS e os excessos yuppies: jovens ricos do mercado financeiro de *Wall Street* (CÁNEPA; FERRARAZ, 2016, p. 176).

Entendendo essa conjuntura, é compreensível posicionar o suburbanismo fantástico como parte de uma retórica social. É, afinal, um subgênero branco, androcêntrico (com protagonistas primordialmente masculinos), voltado para a classe média, no qual uma criança/jovem amadurece a partir da incorporação de certos valores individuais: coragem, força, superação – restaurando o *status quo* no subúrbio, desequilibrado por um elemento fantástico vindo de fora. São filmes que costumeiramente retratam famílias afetadas pelo divórcio e/ou pelo trabalho – e no qual a comunicação entre pais e filhos precisa ser restabelecida.

Suburbanismo fantástico reflexivo e o retorno aos anos 80

Rick Altman (1984) fala que uma vez que um (sub)gênero se torna consolidado o suficiente para que seu espectador já tenha um repertório semântico e sintático sobre o mesmo, ele passa por uma fase “reflexiva” – quando pode começar a referenciar o próprio gênero, seja para discuti-lo, subvertê-lo, criticá-lo ou parodiá-lo. São exemplos desse momento reflexivo do (sub) gênero: quando o *western spaghetti* aparece como uma nova leitura do faroeste clássico estadunidense ou quando filmes como *Pânico* (Wes Craven, Estados Unidos, 1996) e *O Segredo da Cabana* (Drew Goddard, Estados Unidos, 2012) se debruçam para discutir as convenções dos filmes slasher.

Seguindo esse caminho, McFadzean (2017; 2019) vai discutir como a série *Stranger Things* (2016-), maior sucesso de audiência da Netflix até então, vai se estruturar a partir da nostalgia pelo cinema do suburbanismo fantástico e, ao mesmo tempo, refletir sobre o subgênero. É o que fazem também outras obras, como as continuações de *Jumanji* (Joe Johnston, 1995): *Jumanji: Bem Vindo à Selva* (Jake Kasdan, Estados Unidos, 2017) e *Jumanji: Próxima Fase* (Jake Kasdan, Estados Unidos, 2019). Isso também ocorre com *remakes* como *A Hora do Espanto* (Gillespie, Estados Unidos, 2011), *Poltergeist*

(Gil Kenan, Estados Unidos, 2015), *Goosebumps: Monstros e Arrepios* (Rob Letterman, Estados Unidos, 2015) e *Goosebumps 2: Halloween Assombrado* (Ari Sandel, Estados Unidos, 2018) e até filmes originais que referenciam diretamente outras obras do subgênero, como *Terra para Echo* (Dave Green, Estados Unidos, 2014), *A Babá* (McG, Estados Unidos, 2017) e *Verão de 84* (Anouk Whissel, François Simard, Yoann-Karl Whissell, Estados Unidos/Canadá, 2018).

É possível encaixar esse “retorno” do suburbanismo fantástico dentro do “pêndulo da nostalgia” – que avalia que há um crescimento considerável na produção de remakes e reboots 30 anos depois da produção das obras originais.

Também pode ser analisado a partir do que Fredric Jameson (1991, p. 19) vai chamar de “filme nostálgico”: aquele que projeta, aos níveis coletivo e social, uma tentativa de apropriar o passado “perdido” como parte da ideologia de uma geração emergente. Vale pontuar que o “retorno aos anos 80” se encaixa em uma conjuntura cultural muito mais ampla, que ressignifica alguns ícones daquele período como parte da moda atual. Isto vai desde o retorno das mixtapes, sintetizadores, pochetes e roupas de ginástica coloridas, até implicações mais profundas: a retórica política.

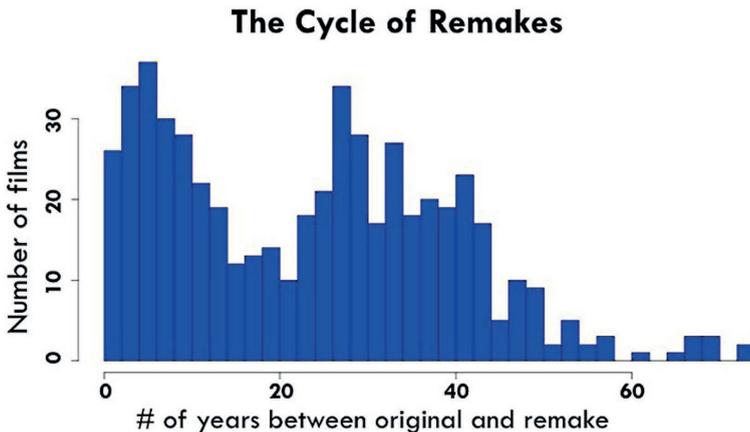


Figura 2. O ciclo de remakes no “pêndulo da nostalgia” proposto por Patrick Metzinger⁴.

Fonte: thepatterning.com.

4. Disponível em: <<https://thepatterning.com/2017/02/13/the-nostalgia-pendulum-a-rolling-30-year-cycle-of-pop-culture-trends/>>. Acesso em: 12/8/2020.

Em 2016, os Estados Unidos elegeram Donald Trump pelo partido republicano, empresário bilionário que fez fama apresentando reality shows. A correlação entre ele e Ronald Reagan não se deve somente ao partido ou à fama pregressa no audiovisual (Reagan foi ator e presidente da Guilda dos Atores), mas pelo próprio discurso construído em cima de um “retorno aos tempos dourados”. É extremamente representativo dessa ligação nostálgica entre ambos que o mote da campanha de Trump em 2016 e 2020 seja a repetição do slogan *Make American Great Again* de Reagan.



Figura 3. Bottom da campanha Reagan-Bush em 1980 com o slogan “*Let’s Make America Great Again*”. Fonte: Rollingstone.com. Fonte: thepatterning.com.⁵

Para além de uma alusão romantizada de um suposto momento em que tudo era melhor para os Estados Unidos, os discursos desses dois presidentes fazem referência a dois períodos específicos da história estadunidense. Enquanto Ronald Reagan se referia aos anos 1950, Trump faz uma alusão ao próprio Reagan na década de 1980, como um período de retomada dos supostos valores estadunidenses. É importante considerar que os anos 1980 também foram o último período pré-globalização: momento de maior abertura de fronteiras comerciais e culturais, algo visto como nocivo à cultura estadunidense pela parcela mais conservadora e tradicionalista da população.

A globalização acarretou uma grande perda de empregos para a classe média-baixa suburbana, uma vez que empregos associados ao extrativismo mineral e à indústria foram transferidos para países cuja mão de obra era mais barata, como China e países do sudeste asiático, acarretando desem-

5. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/politics/politics-news/donald-trump-claims-authorship-of-legendary-reagan-slogan-has-never-heard-of-google-193834/>> Acesso em: 12/8/2020.

prego nesse recorte demográfico. Relacionado a essa perda de empregos veio o discurso ecológico e antinegacionismo climático que atacou trabalhos vinculados a minas de carvão e à indústria pesada. É justamente essa população agora empobrecida e ainda conservadora, ligada a ideais republicanos e longe dos dois grandes centros cosmopolitas vistos como progressistas (Califórnia e a costa Nordeste), que elegeu Trump.

É essa intrincada relação entre discursos políticos nostálgicos dos anos 1980 (por sua vez nostálgicos da década de 1950) e o retorno de um subgênero que teve sua gênese naquele período que fomenta os estudos que desdobram neste artigo. Aqui, buscamos compreender como esses períodos “nostálgicos” (os anos 1950 e 1980) eram representados no audiovisual e como eles se situam diante da conjuntura social e política em que foram produzidos. Diante desse objetivo, a escolha dos nossos objetos parece bastante representativa: o filme *It – A Coisa* (It, Tommy Lee Wallace, 1990), obra do suburbanismo fantástico cuja narrativa se passa simultaneamente na década de 1950 e na década de 1980, e seus remakes *It – Capítulo 1* (Andy Muschietti, Estados Unidos, 2017) e *It – Capítulo 2* (Andy Muschietti, Estados Unidos, 2019), que atualizam a ambientação simultaneamente para a década de 1980 e a década de 2010.

***It* – Uma ponte entre os anos 1950, 1980 e 2010**

Em 2017, foi lançada a primeira adaptação cinematográfica do livro *It – A Coisa*, de Stephen King. A obra trata de um grupo de crianças que investiga o desaparecimento de jovens na cidade fictícia de Derry, no estado do Maine, onde confrontam tanto a figura de um palhaço demoníaco, quanto problemas familiares e seus medos e ansiedades ligados ao processo de passagem da infância para a adolescência. O filme é apenas a segunda adaptação audiovisual do livro, sendo a primeira um telefilme (Tommy Lee Wallace, 1990), que ficou famoso devido à caracterização e à interpretação de Tim Curry no papel do palhaço que dá nome à obra.

Arrecadando uma bilheteria de mais de 700 milhões de dólares, *It – Capítulo 1* se tornou o filme de terror de maior arrecadação da história (SOARES, 2016). Isso, é claro, garantiu o lançamento de sua sequência, em 2019, que completa os acontecimentos presentes no livro, com um retorno dos personagens à cidade de Derry, 27 anos depois, para dar um fim defi-

nitivo ao palhaço. A própria natureza da narrativa trabalha com a ideia da nostalgia, tratando primeiramente da infância dos personagens e depois de seu retorno à cidade natal como adultos. Este mesmo sentimento foi essencial para o lançamento do filme, em 2017, uma vez que conversas sobre sua produção na Warner já existiam desde 2009, mas foram constantemente adiadas. De tal maneira, é impossível não considerar o impacto que o sucesso da série *Stranger Things* – cuja primeira temporada foi lançada em 2016 – teve em tirá-la finalmente do papel, inclusive contando com o ator canadense Finn Wolfhard, protagonista de *Stranger Things*, em papel de destaque. Em uma apresentação na CW Television’s Critic Association, o produtor Dan Lin referenciou diretamente essa relação dizendo: “*It* é uma grande analogia com *Stranger Things*, sendo uma homenagem aos filmes dos anos 1980” (FOUTCH, 2016).

Se as ligações entre a década de 1950 e 1980 foram constantemente trazidas em obras mais bem exploradas por críticos e pesquisadores, como *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, Estados Unidos, 1985) e *Conta Comigo* (Rob Reiner, Estados Unidos, 1986) o telefilme *It* e suas adaptações para o cinema permitem incluir a contemporaneidade na discussão e tratar o subúrbio americano nas três diferentes décadas: 1950, 1980 e 2010. Mais do que isso, revezando entre o clima de terror absoluto e uma reconfortante nostalgia, as obras permitem mergulhar para além da visão idealizada e superficial do que foram as décadas de 1950 e 1980, trazendo percepções críticas sobre esses momentos e sobre os próprios valores da sociedade estadunidense.

O conceito de clima no cinema

Por estarmos falando de construções audiovisuais inerentemente nostálgicas, optou-se neste artigo por trabalhar com o conceito de clima de Inês Gil (2005) – concebido a partir do contexto, atmosfera e ambiente da obra fílmica. Isto, pois o clima da obra nos dá um primeiro plano estável e geral da mesma, nos permitindo ter uma ideia de como esta retrata a percepção macro de um tempo passado, ou seja, o “grande retrato de uma época”. Esse retrato nostálgico, é claro, não é pautado em uma lembrança fiel do passado, mas de um constructo diegético idealizado a partir de representações e memórias, que diz muito mais do agora do que do próprio passa-

do (WILSON, 2014). Assim, delinear possíveis diferenças entre climas nas adaptações da obra de Stephen King pode nos ajudar tanto a compreender o recorte da sociedade da década de 1980, na produção de 1990, quanto da sociedade atual, nos filmes contemporâneos. Seguindo a definição de Inês Gil (2005), o clima é composto por pelo menos três elementos já referenciados: contexto, atmosfera e ambiente, e que serão mais bem detalhados no próximo parágrafo.

O primeiro dos componentes da construção do clima é o contexto (aqui encarado tanto em sua instância narrativa e diegética quanto histórica) no qual o clima se instalará. Como Gil novamente define de forma didática, em um “contexto de nazismo, se instalou um clima de terror” (2005, p. 32). O segundo elemento é o ambiente, este facilmente evidenciado devido a sua materialidade e a concretude. Pode se tratar, por exemplo, de um ambiente esfumaçado, vazio ou escuro, situado em uma rua de subúrbio ou uma casa abandonada. Por último, temos a atmosfera, conceito-chave da obra de Gil e que se trata do elemento fundamental da imagem fílmica, que cria e exprime sentidos em determinadas imagens. Como a pesquisadora esclarece, em um clima de terror podem coexistir várias atmosferas: tensa, pesada, densa etc. Elas se substituem, se contaminam ou mesmo se invadem no decorrer da obra, sempre atuando na ordem da sensação e da percepção.

A partir de agora, iremos nos debruçar sobre como tais elementos aparecem nas adaptações audiovisuais de *It*, tanto o telefilme de 1990, que retrata as décadas de 1950 (infância dos personagens) e 1980 (quanto eles retornam à cidade natal como adultos), quanto o filme de 2017, que retrata a infância na década de 1980, e sua continuação, de 2019, que retrata o retorno dos personagens à Derry, em 2015. Buscaremos dessa maneira perceber como o clima da obra, constituído a partir de seus diferentes elementos fílmicos, se posiciona frente ao sentimento idealizado presente nos discursos políticos de Ronald Reagan e Donald Trump, a fim de compreender como as obras se situam em suas épocas e nos anseios por elas representados.

Contexto: as décadas de 1950, 1980 e 2010

Antes de olharmos para o contexto em que se passam as adaptações de *It* (as décadas de 1950, 1980 e 2010), é necessário ressaltar que a ideia de que “a passagem do tempo é mais lenta na cidade pequena de subúrbio”

é um comentário presente em todas as três obras. Ou seja, por mais que mudanças de contexto político e social ocorram entre essas décadas, existe uma certa manutenção de comportamentos e de padrões de consumo. Um exemplo bastante representativo desta inferência se dá em uma cena passada na farmácia, e que é repetida nos três filmes. Nela, mostra-se o personagem Eddie Kaspbrack quando criança interagindo com um farmacêutico e sua filha, que chama a atenção pela forma com que masca chiclete. Ao retornar à mesma farmácia, 27 anos depois, o mesmo farmacêutico e sua filha – agora adulta, porém mascando o chiclete da mesma forma – continuam tomando conta do negócio, que pouco mudou, se não pela embalagem de seus produtos.

Se essa ideia da “imutabilidade do subúrbio” é utilizada em alguns momentos de maneira cômica, ela é imprescindível para algumas das principais críticas sociais da obra, como a questão recorrente das gangues e *bullies* que atacam crianças e minorias na cidade. Divergindo em seu figurino, que passa pela roupa de motoqueiro e cabelo com gel, na década de 1950, os famosos *mullets* da década de 1980, até o cabelo raspado na lateral em 2015, se há outra mudança entre seus retratos, são os níveis de violência que empregam. Se na década de 1950, o *Bully* ameaça com um canivete, em 1980 ele utiliza do artefato para fazer uma grande cicatriz na barriga de um dos meninos. Já em 2015, a ação dos jovens agressores leva à morte de um jovem gay. Ou seja, os contextos culturais e estéticos mudaram – mas a violência e o preconceito continuam os mesmos, se não mais acentuados.

A homofobia, que chega ao seu ápice na cena de assassinato supracitado, também é outra constante nas três décadas retratadas pelos filmes. Termos como *wimpy* (fracote), *fairy* (fada), *pussy* (medroso/bicha) são utilizados para ofender personagens com comportamentos vistos como *queer* (que fogem do padrão heteronormativo) tanto pelos *bullies* quanto por figuras de autoridade masculinas. Não à toa, assumir uma sexualidade diferente da heterossexual passa a ser um problema enfrentado por dois dos personagens adultos em *It – Capítulo 2*. Um deles vem a tirar a própria vida, enquanto o outro é ameaçado pelo palhaço de ter seu segredo revelado, ressaltando que a ansiedade que esses personagens sentiam quando jovens na década de 1980 ainda ressoa em plena década de 2010.

Existem ainda alguns comentários ligados a contextos de décadas específicas que podem ser feitos a respeito dos três filmes. O primeiro é o

apagamento total da questão LGBTQIA+ do filme de 1990. Isto é algo que diz tanto da dificuldade de uma criança revelar sua sexualidade na década de 1950 como, extrafilme, abordar esse tema em uma obra para TV passada no início da década de 1990. O mais perto disso é o tratamento de um dos personagens nitidamente *queer*, que, em sua fase adulta, ainda mora com a mãe e é involuntariamente virgem. Outro comentário, este relativo ao filme de 2017, é sobre a epidemia de AIDS nos anos 1980 feito pelo personagem hipocondríaco Eddie Kaspbrak. É sabido que a doença foi uma das grandes inferências do governo Reagan para demonizar um estilo de vida visto como “não familiar”, e utilizada para tentar resgatar os valores conservadores estadunidenses (TROY, 2005).

Outra questão que perpassa as três décadas é o componente racial. Primeiro ressaltando que o grupo étnico afro-americano é historicamente vinculado às cidades e periferias dos grandes centros urbanos. Os “subúrbios baunilhas”, como descreve Ávila (2004), acabam por ter neles o preconceito ainda mais acirrado pela própria falta de convívio social. Em *It – Capítulo 1*, Mike Hanlon, o único personagem negro, lembra recorrentemente que “não faz parte do grupo”. Na obra, ele é retratado como o único dos personagens que precisa trabalhar (perdendo inclusive aula para isso). Mas mesmo na adaptação de 1990, ele é retratado sofrendo preconceito e comentários racistas.

Em uma cena específica de *It* (1990), em uma interação entre o protagonista Bill Denbrough com Mike, já adultos, o bibliotecário negro, único a ainda morar em Derry, vai apresentar sua casa para o amigo. Nesse momento, Bill se recorda que aquela área era conhecida como “Cidade Pobre”, ao que Mike responde: “Ainda é.” Esse rápido aceno à desigualdade social estratificada geograficamente no subúrbio é um fenômeno muito marcante nos anos 1970 e 1980. Isto porque, com o cenário da desindustrialização, movimentos de classe média branca, como o *not in my backyard* (NIMBY ou “não no meu quintal”), buscavam evitar instalações de equipamentos ou moradias que “não estivessem de acordo” com sua situação econômica, influenciando na formação de guetos em partes mais envelhecidas do subúrbio (COONTZ, 2000, p. 327).

Outra questão importante de ser discutida quanto ao contexto dentro dos filmes é relativo às questões de gênero. Quanto a isso, se na década de 1950 a personagem Beverly (a única menina), na obra de 1990, é criada

por um pai autoritário, na década de 1980, no filme de 2017, é adicionado um componente sexual na tratativa dada à personagem. Em *It – Capítulo 1*, a personagem, além de ser chamada de “puta” e “piranha” pelas colegas de escola, é vítima das cenas mais perturbadoras da obra ao ser assediada por seu pai. Para entender essa diferença de contextos é importante lembrar que, entre a década de 1950 e 1980, se deu no Estados Unidos a chamada Revolução Sexual. Esse período ficou marcado pelo empoderamento feminino em questões sexuais e pela possibilidade do divórcio, além de questionamentos ligados ao matrimônio – pilar da família nuclear defendida por Reagan. Em 1980, três quartos das mulheres estadunidenses eram sexualmente ativas antes do casamento (COONTZ, 2000, p. 253). Ou seja, a liberdade sexual feminina alcançada pelos movimentos das décadas anteriores não ocorre sem ter como contrapartida reacionária a manutenção da condenação moral e do julgamento conservador dos quais Beverly é vítima. Também é notável que a personagem em sua fase adulta, tanto na década de 1980 no filme de 1990, quanto na década de 2010 no filme de 2019, seja retratada sofrendo violência doméstica por parte do companheiro. Novamente, as obras retratam que, independentemente do contexto, existe uma recorrência das questões sociais que afetam seus personagens.

Ambiente: A *Small Town* de Derry – Maine

Ao falarmos dos contextos das narrativas nas diferentes décadas por elas retratadas, tocamos no ponto capital, qual seja, de como a imutabilidade de certas questões sociais – como se estas fossem características inerentes à cidade de Derry – é um ponto crucial das adaptações. Dessa maneira, então, ressalta-se a importância do ambiente para compreendermos o clima em *It*. Se o discurso nostálgico trata o subúrbio tanto de forma tranquila e agradável, nada é mais longe da verdade nos filmes aqui trabalhados. A sensação em Derry é de que os personagens irão a qualquer momento se defrontar com um palhaço demoníaco ou com as gangues de adolescentes que vagam pela cidade, levando violência e perigo sem sofrer maiores repressões dos moradores. As casas não são muito mais seguras, com pais autoritários, abusadores e/ou assediadores. Se em outras obras do suburbanismo fantástico, como *E.T.*, *Goonies* e *Gremlins*, o imponderável chama as crianças para saírem de sua bolha de tranquilidade para a ação, em *It*, o

palhaço Pennywise traz apenas mais um problema a uma cidade já repleta de questões gravíssimas.

Os obstáculos são uma constante para as áreas públicas da cidade: a escola é marcada pela falta de comunicação e conexão com os alunos; a biblioteca é o local de isolamento; a sinagoga, de cobrança e ansiedade; o fliperama, de *bullying*; a praça, de confusão e enfrentamentos. E se o palhaço Pennywise não tem problemas em aparecer em nenhum desses locais, é representativo que o enfrentamento final se dê em locais invisibilizados de Derry: uma casa abandonada na parte mais deteriorada da cidade e no seu sistema de esgotos e galerias. Semioticamente, esses ambientes simbolizam que para se enfrentar o mal onipresente na cidade é preciso acessar locais que esta tenta esconder – o seu subterrâneo. Nesse sentido, é bastante representativo que a primeira vez que o palhaço apareça – numa cena icônica – seja em um bueiro.

Como adiantamos, porém, não é apenas nas áreas públicas de Derry que a violência pode surgir a qualquer momento. A casa de todos os personagens – inclusive dos antagonistas – é retratada como um lugar de opressão. Seja marcada pelo luto, culpa, hipocondria, autoritarismo ou mesmo abuso sexual. Em nenhuma casa existe a sensação de segurança e conforto, como seria esperado em uma representação clássica do subúrbio.

Assim, é marcante que os únicos ambientes do filme em que as crianças se sintam seguras seja no forte por elas montadas, e, especificamente nos filmes de 2017 e 2019, a represa onde elas mergulham. Ambos os ambientes rodeados por áreas naturais e afastados da cidade, não sendo visto em nenhum momento presença de outros personagens. É longe da opressão dos adultos que aqueles personagens encontram o momento para conseguirem se relacionar, se divertir e expor suas ansiedades e aflições.

Atmosfera: lembranças e memórias

Parece estranho ressaltar o conceito de atmosferas em produções fundamentadas na narrativa clássica de ação hollywoodiana. Afinal, a falta de tempos mortos e o ritmo frenético da montagem normalmente apresentado por essas obras fazem com que as atmosferas não consigam se assentar propriamente – sendo sempre substituídas por uma próxima cena. No entanto, ao trabalhar com o conceito de lembranças e memórias, as

adaptações de *It* acabam por ser utilizar das atmosferas como ferramenta narrativa – ressaltando sua importância na obra. Assim, lembranças sufo-cantes são substituídas por momentos de alívio, enquanto atmosferas leves podem se tornar densas a qualquer momento, tal qual se dá com o nosso encadeamento de memórias.

O gatilho para essa mudança de atmosfera, na grande maioria das vezes, não é nem um pouco sofisticado, sendo comum a obras de terror: a presença da figura maligna. Ou seja, em meio a um momento comum, rotineiro, ou mesmo bom e de ternura, algum elemento destoante invade a trama: é a deixa para que a atmosfera da cena comece a mudar. Pode ser um balão vermelho, uma figura estranha em uma foto, um personagem reagindo de forma inusitada ou uma mensagem pouco convencional saída de um biscoitinho da sorte: a estranheza invade o familiar. Diferente de outros filmes de terror, no entanto, em pouco tempo essas atmosferas contaminam todo o ambiente e todas as memórias, que passam a se configurar como o *Das Unheimliche* discutido por Freud (1976), ou o estranho-familiar. Segundo Freud, esta concepção seria o eixo fundamental para entender a angústia – atmosfera que vemos tão recorrentemente invadir as cenas das adaptações de *It*. Para o psicanalista, a angústia advém justamente do momento pelo afeto suscitado quando algo familiar se torna estranho.

A cidade continua a mesma, profundamente conhecida por todos os personagens, mas conforme a trama se desenvolve, ela ganha uma camada de inquietação – onde tudo é passível de acontecer, gerando uma constante sensação de apreensão. Isto, é claro, remete a um dos temas centrais das obras e do próprio suburbanismo fantástico: o amadurecimento (o que faz com que muitas obras sejam referidas como *coming-of-age* dramas). Afinal, o que é amadurecer se não começar a entrar em contato com esse Estranho que habita o nosso íntimo? Nas adaptações de *It*, a “familiaridade da estranheza” nunca é desconsiderada, e até o fantástico que irrompe na obra (o palhaço Pennywise) é retratado de forma cíclica, como uma entidade que reaparece a cada 27 anos, causando tragédias e perturbações, e que de alguma forma se torna parte da história da cidade.

É importante ressaltar, no entanto, que existe uma diferença fundamental nas atmosferas criadas pelo telefilme de 1990 em comparação às obras mais recentes, e que passa pela forma como o palhaço é retratado. A versão extremamente sarcástica de Pennywise de 1990 faz com que seu

aparecimento seja repleto de ironia e cinismo. As atmosferas criadas em suas cenas passam assim a ser menos densas, porém mais bizarras e escatológicas. Os filmes de 2017 e 2019, buscando investir no terror mais gráfico e se aproveitando de sua classificação indicativa restrita, investem em momentos mais violentos e sanguinários com o palhaço, criando atmosferas repletas de tensão.

As obras, por sua vez, convergem quanto às atmosferas criadas no momento em que o palhaço não aparece. Os instantes de amizade entre as crianças são particularmente tocantes e sensíveis, evocando no espectador uma nostalgia pela própria infância. O uso de fotos retratando períodos de união e companheirismo, ou as cenas idílicas e bucólicas são regidos por atmosferas de ternura e leveza. São esses momentos, repletos de tempos de contemplação, construção de laços e/ou brincadeiras, sem um desenvolvimento mais enfático da narrativa, que constroem o sentimento de nostalgia evocado pela obra.

Por contraposição, é justamente na produção de atmosferas densas e sufocantes que as obras *It* fazem seu maior e mais poderoso comentário social. Os momentos de maior terror do filme se dão quando a criatura demoníaca não aparece. São as cenas de violência causada pelos jovens de Derry, ameaçando e matando suas vítimas; as cenas desconfortáveis geradas por uma mãe hiperprotetora e hipocondríaca; o sentimento de luto, culpa e ressentimento evocado pela morte de uma criança; a relação autoritária e violenta entre um jovem e seu pai policial; e, principalmente, as cenas que desenvolvem a relação doentia do pai de Beverly com a menina. Em todas elas não há o uso de sons estrondosos, músicas desafinadas ou cortes rápidos para gerar sustos, mas sempre apostando na construção de um desconforto crescente – as tais atmosferas sufocantes.

É nesse momento que ocorre a grande subversão do sentimento do espectador: chegar ao ponto de desejarmos o aparecimento do palhaço demoníaco apenas para que a atmosfera da cena seja alterada – trazendo o surrealismo ou mesmo a violência imediata para que se ponha fim ao desconforto e tensão. Assim, o palhaço Pennywise acaba sendo construído como apenas mais um dos males que assolam aquela cidade, e, em alguns momentos, um mal menor, pois, ao contrário dos outros, pode ser combatido fisicamente – como ocorre no final da obra. É poderoso pensar que dentro das casas escuras e de tons terrosos, onde o abuso paterno ocorre, o

espectador espere que o balão vermelho vivo do palhaço surja quase como um salva-vidas.

Clima: melancólico

Uma das mais recorrentes dúvidas dentro do ensino de Geografia é a diferença entre Tempo e Clima. Enquanto o “Tempo” é o recorte momentâneo das condições climáticas de um lugar (temperatura, umidade, vento etc.), o Clima é uma média dos tempos nos últimos 30 anos. É possível fazer uma correlação básica entre as atmosferas e o clima seguindo a metodologia de análise de Inês Gil. Enquanto as cenas geram atmosferas mutáveis, o Clima é a percepção geral que a obra passa. Essa diferença é bastante evidente nas obras *It*, onde as atmosferas variam de um sentimento nostálgico ao sentimento de horror com a entrada ou saída de um simples elemento. Já o clima, é, claro, pautado na subjetividade – mas que aqui será definido como “melancólico”, no sentido de conciliar a saudade da infância com o terror dos traumas nela causados, a alegria da inocência e a certeza de que as promessas de união entre os jovens não perdurarão.

Entender de onde advém o clima melancólico de *It* é compreender a mensagem geral passada pela obra quanto aos subúrbios e cidades pequenas dos Estados Unidos dentro das décadas por ela representada. Uma coisa fica clara: não é a alternância das atmosferas de terror e nostalgia que parece fundamentar a sensação de melancolia causada no espectador. Ou seja, os filmes não nos evocam nostalgia pelas situações de abuso, assédio e violência, e nem medo nas situações de afetividade, ternura ou contemplação. Assim, o clima melancólico que sentimos ao final dos filmes *It* parece ser advindo de outro elemento.

É a partir de nosso procedimento metodológico, de retomar nossos olhares para nossas análises acerca do contexto, do ambiente e da atmosfera, que a origem desse clima se revela. Se existe uma coesão entre esses três elementos é que as atmosferas de horror se mantêm naquele ambiente, independente do contexto ou período: existe uma imobilidade/falta de mudanças entre as décadas retratadas. Vimos como determinadas práticas sociais, como o racismo, machismo e homofobia estão presentes naquela sociedade independente da década. Vimos também como os ambientes de Derry não sofrem grandes transformações no decorrer da obra, as áreas

onde as crianças sofrem opressão continuam existindo mesmo depois da derrota do monstro. Não há descanso para as minorias.

Esta última inferência, inclusive, nos serve de dica para perceber de onde advém a sensação melancólica ao final das adaptações, principalmente de *It – Capítulo 1*: o palhaço Pennywise foi derrotado, e agora? A violência parental, o preconceito, o *bullying*, continuarão acontecendo – nada naquela sociedade foi mudado. Então, se a obra, por um lado, ataca o contexto político de romantização dos “valores tradicionais e familiares” americanos levantados por Reagan e Trump, ao mostrar famílias conservadoras e disfuncionais; por outro, ela também evidencia a falta de solução para tais problemas. Tal qual Pennywise, a intolerância, abuso e assédio parecem estar ligados aos ciclos naturais da própria sociedade – fadados a se repetir e causar novas tragédias.

Nesse sentido, a reflexividade nas adaptações contemporâneas de *It* parece se destacar de outras obras dentro do suburbanismo fantástico justamente por perceber que aquele sentimento de uma resolução satisfatória de filmes dos anos 1980, como *E.T. – O Extraterrestre* e *Os Goonies*, é inexistente. As crianças, ao resolver a disrupção do fantástico e restaurar o *status quo* do subúrbio, estarão também restaurando a normalização de seus problemas sociais. Eric Olson (2011) e McFadzean (2017; 2019), ao discutir sobre esses filmes da década de 1980, apontam como o mito da criança heroica era um ataque aos modelos políticos tradicionais, ao retratar como as instituições falham em conter os elementos disruptivos, mostrando pessimismo quanto à competência de agentes públicos e autoridades familiares. Cabe à/ao criança/jovem, amadurecendo e incorporando “valores estadunidenses” como força e coragem, resolver o problema sozinho/com seus amigos. Isso é repetido em *It*, porém, sem evocar o sentimento de as verdadeiras questões daquela sociedade foram resolvidas. As crianças – unidas – conseguiram resolver um mal. Mas apenas um. E 27 anos depois veremos como suas vidas continuaram sendo afetadas por esses outros males.

É nesse sentido que o clima melancólico de *It* se destaca, por mais que ele não ofereça soluções, o sentimento é o de que vencer Pennywise significa vencer os próprios medos e traumas, vinculados ao amadurecimento. O crescimento emocional daquelas crianças passa por perceber as reais condições de suas famílias e daquela sociedade – mas em nada muda a condição social daquela cidade e do que ela representa para a sociedade estaduni-

dense. A jornada – no fim das contas – acaba sendo de grupos de indivíduos, revivendo suas ligações fraternais e atacando seus medos e traumas, para se tornarem “indivíduos melhores” – ou seja, diferente de seus pais. Ao final, porém, voltam para a trama de suas vidas economicamente bem-sucedidas – regenerados –, sem sinal de um inconformismo latente com as questões sociais deixadas para trás. Assim, longe de estar cobrando da obra cinematográfica o papel de trazer uma discussão mais profunda sobre questões sociais, vemos ela como um objeto de estudo para compreender como os valores de uma sociedade são discutidos e retratados pelo cinema hollywoodiano.

Considerações finais

Na concepção deste trabalho foi estabelecido que iríamos investigar, a partir das adaptações audiovisuais da obra *It, It – Capítulo 1* e *It – Capítulo 2* como exemplos do suburbanismo fantástico e de sua vertente reflexiva contemporânea, como se configurava seu discurso em diferentes períodos. Fariamos isso tendo como contraposição a idealização nostálgica presente nos discursos políticos de Ronald Reagan e Donald Trump, sobre as décadas de 1950 e 1980, o subúrbio e a *small town America*. Nesse sentido, a proposta metodológica para investigar o clima de uma obra se mostrou eficiente justamente por ser multidimensional, ao considerar elementos narrativos, semióticos e históricos, situando os filmes tanto como obra a ser analisada, como parte integrante de seu tempo e sua conjuntura social.

É importante ressaltar a importância metodológica dos estudos de clima e atmosfera de Inês Gil na análise do presente trabalho. Ao dar instrumentais para trabalharmos os sentimentos de recepção do espectador, ela permite que nos adereçamos ao “tom” das obras dentro da conjuntura social e política em que estão inseridas. Isso permite que analisemos as diferenças das adaptações de *It* para outras obras do suburbanismo fantástico, para além dos elementos semânticos e sintáticos que corroboram, trazendo um aspecto multidimensional para análise – tanto do filme dentro de seu subgênero, quanto dentro do período em que foi produzido.

Em um momento em que a realidade contemporânea nos parece sufocante, é possível que olhemos para um recorte idílico (quase utópico) do passado – como as memórias de brincadeiras infantis. No entanto, quan-

do nos vemos estabelecendo um olhar crítico para ele, ressaltamos seus momentos traumáticos, de abuso, preconceito e assédio. Essa possibilidade de “manipular” nosso olhar para o passado é que permite a retórica de presidentes como Ronald Reagan e Trump, criando uma realidade nostálgica que diz mais das lacunas do presente do que dos ativos do passado (WILSON, 2014). Assim, tais figuras julgam o presente a partir de uma visão inexistente do passado, apelando para a emoção e para as memórias afetivas da sociedade.

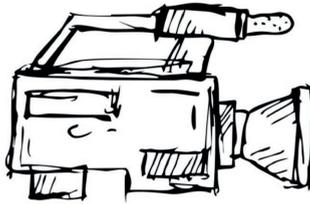
Se as adaptações de *It* parecem ser eficazes em contrapor a nostalgia pela família tradicional e os seus mitos, apontando seus problemas e suas crises, ela também parece evidenciar um valor inerente ao próprio suburbanismo fantástico e ao cinema de Hollywood: o apego ao individualismo. Por mais que as obras não romantizem as chamadas “décadas douradas”, o seu clima melancólico advém de saber que os protagonistas não vão chegar ao cerne das questões retratadas. Os abusos que sofreram são tratados como traumas, e a regeneração advém da própria vítima e não da sociedade ao seu entorno.

É essa imobilidade de ação nas questões sociais e estruturais que talvez explique por que duas obras com quase 30 anos de diferença, retratando um intervalo de 60 anos de história, pouco mudem entre si no que diz respeito aos temas discutidos. Como Coontz (2000) bem define no título de seu livro “A forma como nunca fomos”, não basta se opor à nostalgia de um momento romantizado do passado. É preciso “ser como nunca fomos”. Enquanto isso não acontecer, qualquer criança que nascer em Derry ou em qualquer outro lugar ainda ficará suscetível à desigualdade social, ao machismo, racismo, homofobia e autoritarismo – e restarão a elas, tal qual os protagonistas, sobreviver a isso ou morrer tentando.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, R. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, v. 23, n. 3, 1984.
- ANDREW, D. *Concepts in Film Theory*. Oxford: New York: Galaxy Books, 1984
- AVILA, E. Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles. *American Crossroads Book 13*. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.
- CÁNEPA, L.; FERRARAZ, R. A nostalgia dos anos 1950 no cinema norte-americano dos anos 1980: os casos de *De volta para o futuro* e *Veludo azul*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 43, n. 46, 2016.
- COONTZ, S. *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*. New York: Basic Books, 2000.
- EHRMAN, J. *The Eighties. American in the Age of Reagan*. Londres: Yale University Press, London, 2005.
- FREUD, S. *O estranho*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17.
- FOUTCH, Haleigh. “It” Producer Dan Lin Says the Remake Is Like “Stranger Things”. *Collider*, 11 ago. 2016. Disponível em: <<https://collider.com/it-movie-stranger-things-dan-lin/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- GIL, I. *A Atmosfera no Cinema: o Caso de “A Sombra do Caçador”, de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- HALBERSTAM, D. *The Fifties*. New York: Open Road Integrated Media, 1993.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina: Verso, 1991.
- McFADZEAN, A. *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*. New York: Wallflower Press: Columbia University, 2019
- _____. *The suburban fantastic: A semantic and syntactic grouping in contemporary Hollywood cinema*. *Science Fiction Film and Television*, v. 10, n. 1, 2017.

- MILLER, D. T.; NOWAK, M. *The Fifties: The Way We Really Were*. Garden City, NY: Doubleday, 1977.
- NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000.
- OLSON, L. *Great Expectations: The Role of Myth in 1980s Films with Child Heroes*. 2011. (PhD) – Department of Arts in Communication, Virginia Polytechnic Institute and State University, Virginia, EUA.
- SCHATZ, T. The structural influence: new directors in film genre study. In: GRANT, B. K. (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999.
- SCHWARTZ, R. *The 1950s. Facts on File*. New York: Inc., 2003
- SOARES, Igor. “It: A Coisa” bate novo recorde e se torna o filme de terror com maior bilheteria da história dos EUA. *Papel Pop*, 11 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.papelpop.com/2017/09/it-coisa-bate-novo-recorde-e-se-torna-o-filme-de-terror-com-maior-bilheteria-da-historia-dos-eua/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- THOMPSON, G. *American Culture in the 1980s*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- TROY, G. *Morning in America: How Ronald Reagan Invented the 1980s*. New Jersey: Princeton University Press, 2005
- WILSON, J. L. *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Publishing, 2014.



Gêneros cinematográficos e *As boas maneiras*: perspectivas para utilização das convenções genéricas no cinema brasileiro contemporâneo¹

Rodrigo Cazes Costa²

À guisa de introdução

Qual o interesse, em 2020, no estudo das convenções genéricas e sua utilização nas narrativas audiovisuais (BORDWELL, 2005, 2013) e a sua importância no estudo da produção, divulgação e recepção dos produtos audiovisuais (ALTMAN, 1999)? Em um momento histórico marcado pelo hibridismo³ na utilização das convenções genéricas e por uma permanente instabilidade econômica, política e social, qual seria o papel dos gêneros narrativos clássicos, com a sua aparente estabilidade e papel conservador na manutenção ou restituição de uma ordem (ALTMAN, 1999, WOOD, 2003)? Numa cinematografia como a brasileira, cujas poucas experiências industriais (VIEIRA, 2018; CATANI, 2018) não tiveram continuidade por muito tempo e onde o modelo de produção industrial audiovisual só ocorreu de fato na televisão aberta, quais funções podem ter, contemporaneamente, as convenções genéricas? Estes questionamentos servem como ponto de partida para a reflexão em torno de uma produção no cinema brasileiro contemporâneo, que ocorre a partir das referências a gêneros narrativos do cinema clássico hollywoodiano (BORDWELL, 2005), mas não somente desse cinema⁴, que vem sendo realizada nos últimos anos pelos diretores Juliana Rojas e Marco Dutra. Neste artigo, especificamente, analiso o filme *As boas maneiras*, de 2017.

1. Uma versão inicial deste texto foi apresentada no XXIII Encontro Internacional da SOCINE, em Porto Alegre, outubro de 2019.

2. Graduado em Direito pela UFRJ, Cinema pela Estácio de Sá, mestre e doutor em Letras pela PUC-Rio. Estágio pós-doutoral no PPGCine da UFF, sob a supervisão da professora Mariana Baltar. Pesquisa a utilização das convenções dos gêneros cinematográficos no cinema brasileiro contemporâneo. Email: rodrigocazes@id.uff.br.

3. Sobre uma crítica do conceito de hibridismo para a análise dos gêneros cinematográficos, consultar Staiger (2003).

4. Há também referências ao cinema brasileiro popular dos anos 1970-1980, produzido, principalmente, na Boca do Lixo paulistana.

Penso que uma maneira interessante para refletir sobre a utilização das convenções genéricas no cinema contemporâneo brasileiro, um cinema periférico e, geralmente, apartado de modelos de produção industrial, apesar do crescimento no número de longas-metragens produzidos nos últimos anos⁵, pode se dar a partir das seguintes proposições de Robert Stam:

Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado (STAM, 2019, p. 151).

O entendimento dos recursos discursivos mobilizados no filme *As boas maneiras* a partir, basicamente, dos gêneros horror e musical, é importante para uma melhor fruição da narrativa fílmica.

A intertextualidade genérica é uma ferramenta que propicia ao artista elementos com os quais podem ser mobilizados diálogos com a história da arte (do cinema, se quisermos ser mais específicos) a fim de provocar determinados efeitos artísticos, mobilizar referências afetivas do público, revisitar ou mesmo criar novos gêneros a partir de novos paradigmas culturais etc. A intertextualidade genérica é uma ferramenta criativa para o artista e um modo de acesso à obra por parte do público, da crítica e da academia, podendo funcionar em variadas camadas⁶. Nas palavras de Stam, uma “ponte para a criatividade” (STAM, 2019, p. 151). A utilização das convenções genéricas não precisa ser algo necessariamente restritivo para o artista, como uma *fórmula* a ser seguida à risca. Em diálogo com a citação de Stam, o uso do material genérico pode se dar, por exemplo, por um processo de elevação de um gênero “baixo”, o que ocorre em *As boas maneiras* com o profícuo diálogo estabelecido no filme com o gênero horror⁷, que, como outro gênero profundamente envolvido com as questões

5. Para maiores detalhes acerca do mercado de cinema no Brasil, consultar: <<http://www.oca.ancine.gov.br>>

6. O público pode se mobilizar por uma referência a um filme semelhante do mesmo gênero que foi bem-sucedido comercialmente, permitindo a criação de ciclos (mais efêmeros) e subgêneros (mais duradouros no tempo). Quando um ciclo se cristaliza, acaba por transformar-se em um novo gênero (ALTMAN, 1999). Assim como mobiliza o público também pode mobilizar os produtores, os realizadores, a crítica, os acadêmicos, de maneira variada em cada segmento. Para um desenvolvimento mais amplo dessa teoria, consultar Altman (1999).

7 Para uma análise do gênero horror no cinema, ver Carroll (1999), Wood (2002) e Ndalidanis (2012).

do corpo, a comédia, nunca gozou de muito prestígio por parte da crítica e da academia.

A vulgarização de um gênero “nobre” ocorre no filme sob uma perspectiva na qual a mirada autoral está presente a partir de algumas convenções do gênero horror, ultrapassando a dicotomia cinema industrial x cinema autoral⁸, que, para a geração de cineastas a qual pertencem Marco Dutra e Juliana Rojas, não faz mais sentido.

A revigoração dos gêneros se dá a partir das novas possibilidades narrativas abertas pelos diálogos que o filme promove entre variados gêneros, como, por exemplo, ao trazer elementos incomuns ao gênero horror, como o flerte com o subgênero musical integrado⁹. Nesse processo, a incorporação das convenções genéricas do horror e do musical pode ocorrer em narrativas que dialogam com a cultura e o cinema brasileiros, tanto o autoral como aquele voltado ao grande público¹⁰.

Em relação à inserção de conteúdo progressista em um gênero conservador, é uma longa discussão se os gêneros narrativos do cinema clássico possuem ou não uma essência conservadora (ALTMAN, 1999). Há teóricos que analisam os gêneros cinematográficos enfatizando mais os aspectos estéticos envolvidos na utilização das convenções genéricas e há outros que ressaltam mais os aspectos culturais (NEALE, 2000). A discussão entre os modelos de cinema industrial (representando a hegemonia artística e econômica de Hollywood) e cinema autoral (representando a libertação desse modelo de estética e produção de cinema imposto por Hollywood)¹¹, movida pelos cinemas novos nos anos 1960 cuja discussão era de fundamental importância no panorama da produção cinematográfica brasileira, perdeu muito de seu sentido para a novíssima geração de cineastas¹².

Em entrevista a um site, os diretores de *As boas maneiras* comentam sua relação com o cinema de gênero:

8. Para maiores detalhes sobre o assunto, ver Bernardet; Reis (2018).

9. Para uma definição de musical integrado, ver Carrega (2016). Há o caso emblemático de *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, Grã-Bretanha, 1975), mas aí estamos no terreno da paródia, o que não é o caso aqui.

10. Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema cinema autoral versus cinema industrial no contexto brasileiro em termos de mercado, ver o artigo *A crise do cinema brasileiro e o governo Collor* (BERNARDET, 2009, p. 182-187).

11. Pode-se pensar, como forma de iniciar uma discussão sobre o cinema em países economicamente periféricos como o Brasil, em um terceiro tipo de cinema, militante e revolucionário, a partir do manifesto *Hacia un tercer cine*, lançado, em 1969, pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino. Para uma discussão acerca desse manifesto e sua inserção no debate sobre cinema autoral, consultar Bernardet; Reis (2018).

12. Entendo por essa novíssima geração de cineastas aqueles que começaram a lançar filmes a partir dos anos 2010. São cineastas, geralmente, oriundos de faculdades de cinema, comunicação ou artes

Nós nunca vimos os filmes de gênero como “B” porque crescemos sem esse tipo de hierarquia. Fomos frequentadores de videolocadoras, e tivemos contato com os diversos gêneros sem os filtros de bom/ruim, sofisticado/vagabundo, caro/barato. Talvez por isso sejamos muito abertos ao uso de ferramentas normalmente associadas aos filmes B ou trash. O cinema sempre foi uma arte popular, de comunicação em massa. O termo “filme B” surgiu para designar filmes menores e menos sérios, mas o tempo provou que muitos desses filmes eram mais atraentes e complexos do que os filmes “A”. Devemos muito ao cinema do Val Lewton, do Mojica, do Reichenbach. Para nós é natural voltar a estes filmes como forma de se inspirar (BRUNO, 2018).

A discussão de questões sociais por meio de um filme que se filia a matrizes genéricas não é um procedimento inédito. George A. Romero já havia discutido o racismo americano em *A noite dos mortos vivos* (George A. Romero, Estados Unidos, 1968)¹³, marco histórico do gênero horror e do protagonismo de um personagem negro no gênero (COLEMAN, 2019). Mas neste artigo me interessa analisar como essa operação se dá no cinema brasileiro contemporâneo, partindo do pressuposto defendido por Altman (1999) de que os gêneros narrativos cinematográficos são um fenômeno fundamentalmente ligado a características culturais e históricas, e não um fenômeno essencialista que atravessa décadas e décadas sem sofrer mutações.

A paródia, conforme explicitada por Robert Stam em sua análise da utilização dos gêneros no cinema, não é um procedimento presente em *As boas maneiras*, a não ser que entendamos por paródia não encarar as convenções genéricas como uma camisa de força, transmutando convenções de gêneros do cinema clássico hollywoodiano como horror e musical para a realidade da São Paulo da década de 2010. A paródia dos gêneros não é uma característica presente na utilização contemporânea dos gêneros cinematográficos em *As boas maneiras*. Nas teorias¹⁴ que tratam dos gêneros como fenômenos semelhantes aos ciclos vitais, com nascimento, desenvolvimento, velhice e morte, a paródia e o pastiche, cada um à sua maneira, demonstram o processo de esgotamento desses gêneros. No entanto, para

13. Para uma discussão sobre o subgênero zumbi no cinema de horror a partir de uma perspectiva contemporânea, ver o capítulo 2 do livro *The horror sensorium: media and the senses* (NDALIDANIS, 2012).

14. Para um comentário crítico sobre as teorias que fazem analogias entre o ciclo da vida biológico e o ciclo de vida dos gêneros cinematográficos, consultar Altman (1999, p. 21-22).

a concepção de utilização dos gêneros presente em filmes como *As boas maneiras*, os gêneros e suas convenções são uma matéria-prima que sempre pode ser utilizada a partir de novas miradas, conectadas ao contexto histórico e social daquela produção.

O cinema brasileiro contemporâneo¹⁵ vem diluindo a dicotomia instalada com força no Brasil, desde o Cinema Novo, entre um cinema de fatura autoral e qualidade artística e um cinema popular, que quase sempre dialogava diretamente com as convenções dos gêneros narrativos oriundas do cinema clássico hollywoodiano. Um exemplo paradigmático de como a síntese e a superação dessas duas linhas de força ocorrem no cinema brasileiro contemporâneo se dá por meio da produção dos cineastas Marco Dutra e Juliana Rojas. A trajetória cinematográfica de Marco Dutra e Juliana Rojas como diretores se inicia por meio da produção do curta-metragem universitário *O lençol branco* (2002). O curta foi o trabalho de conclusão de curso dos diretores no curso de Cinema da USP. A respeito da questão da utilização das convenções genéricas nesse filme, Marco Dutra comenta, em entrevista:

porque quando fomos fazer o TCC, falamos: “vamos fazer um filme de terror!” Nosso primeiro objetivo era esse, fazer um TCC de terror (...) Aí fomos escrevendo e escrevendo, até que deu um roteiro que não era exatamente um filme de terror, era um filme mais ambíguo, com um gênero mais ambíguo (...) É uma coisa do nosso gosto, assim como tem pessoas que não são afetadas pelo filme, o que é normal, mas a gente sabia que estávamos trabalhando dentro de um gênero e não estávamos preocupados em agradar ninguém (GOBATTO, 2011).

O trecho citado demonstra como a dupla de cineastas se preocupa em trabalhar a partir das convenções de um gênero com uma produção escassa na história do cinema brasileiro e único diretor, antes dos anos 2000. Fortemente associado a ele no país era José Mojica Marins, que, a seu modo, também trafegou entre as searas do cinema autoral e popular¹⁶.

O fato de a dupla de cineastas ter cursado uma escola de cinema, além da questão geracional, também pode ter influenciado no desejo de trabalhar a

15. Penso aqui na produção dos últimos quinze anos, ou seja, de 2005 até os dias de hoje, após a consolidação da produção cinematográfica brasileira no período intitulado de *Retomada do Cinema Brasileiro*, de meados dos anos 1990 até meados dos anos 2000.

16. Refiro-me aqui aos filmes de Mojica em que ele interpreta o personagem Zé do Caixão e que foram elogiados por Glauber Rocha e Rogério Sganzerla.

partir das convenções de um gênero de pouco prestígio artístico e cultural como o horror. Sendo uma das características do trabalho com os gêneros a intertextualidade e sendo as escolas de cinema um local onde se estuda a história do cinema, tanto brasileiro quanto mundial, de maneira sistemática, é possível que alguns dos egressos dessas escolas sintam-se interessados em trabalhar sob uma perspectiva menos autoral e mais orientada pelas convenções genéricas, balanceando essas duas perspectivas em alguns casos, como acredito ser o exemplo de *As boas maneiras*.

Alguns dos cineastas que trabalham no diálogo com as convenções dos gêneros cinematográficos no cinema brasileiro contemporâneo são: Rodrigo Aragão, diretor, entre outros longas-metragens, de *A noite dos chupacabras* (2011) e *A mata negra* (2018), que trabalha com as convenções do horror, gênero cuja produção mais se ampliou com o crescimento da produção cinematográfica e audiovisual brasileira, além do barateamento dos efeitos especiais com a consolidação do CGI (*computer generated imagery*); Dennison Ramalho, que dirigiu curtas-metragens e longas-metragens de horror, além de ter colaborado com José Mojica Marins na realização de *A encarnação do demônio* (2008), filme que trouxe de volta aos cinemas o personagem Zé do Caixão; Roberto Santucci, diretor de várias das comédias coproduzidas pela Globo Filmes¹⁷, as quais têm levado públicos de milhões de espectadores ao cinema¹⁸, Felipe Joffily, que também é diretor especializado em comédias como o sucesso de bilheteria *E aí, comen?* (2012), que obteve, nas salas de cinema brasileiras, público superior a dois milhões de espectadores; José Padilha, que enveredou pelo cinema de ação/policial com *Tropa de elite* (2007) e *Tropa de elite 2* (2010), ambos os filmes de grande sucesso de bilheteria e que influenciaram a produção de outros filmes brasileiros do mesmo gênero; Fernando Coimbra, diretor de *O lobo atrás da porta* (2014), exercício no gênero de suspense; Anita da Silveira, diretora de *Mate-me por favor* (2015), exercício no gênero suspense e horror, além do curta-metragem *Os mortos vivos* (2012), exercício no gênero horror.

As produções de alguns desses diretores transitam pelo mesmo circuito de exibição por onde circula a produção de Marco Dutra e Juliana Rojas, mais voltada a um “cinema de arte” ou “cinema de autor”, cujo maior sím-

17. Pode-se argumentar que essas comédias são as versões contemporâneas das chanchadas dos anos 1940-1950.

18. Santucci dirigiu, entre outras comédias, *De pernas pro ar 2* (2012), com mais de quatro milhões de espectadores, e *Até que a sorte nos separe 2* (2013), com mais de três milhões de espectadores.

bolo no Brasil seria o Festival de Tiradentes; as produções de outros desses diretores circulam por um circuito mais voltado ao cinema comercial, sem buscar, necessariamente, um diálogo com marcas de um cinema de autor. Na produção de alguns desses diretores, o diálogo com as convenções dos gêneros cinematográficos se dá de maneira mais consciente; e na produção de outros diretores, de modo menos consciente. Para uma melhor compreensão de como se estabelecem as categorias genéricas é necessária, então, uma investigação integrada dos circuitos de produção-divulgação-distribuição-recepção-crítica, por onde essas produções circulam, já que o estabelecimento e o uso das convenções genéricas estão ligados a esses circuitos¹⁹.

As boas maneiras

A análise do filme objeto do estudo deste artigo parte do pressuposto de que não existe uma metodologia única para a análise de filmes que sirva a qualquer um e a qualquer filme (AUMONT; MARIE, 2004), mas, sim, métodos que podem ser aplicados e combinados conforme o (s) aspecto (s) que desejamos estudar naquele objeto. Nesse caso, o interesse da análise é sobre como a narrativa fílmica de *As boas maneiras* articula a sua dramaturgia a partir de referências das convenções de determinados gêneros cinematográficos e as articula ao debate de temas caros à sociedade brasileira, permitindo ao filme ser lido em, ao menos, duas camadas. Para o objetivo desta análise, escolhi por trabalhar com sequências e cenas que considero fundamentais na narrativa de *As boas maneiras*, tanto pelo seu trabalho com as convenções genéricas quanto pelo que trazem de discussão acerca da sociedade brasileira. As sequências e cenas da narrativa fílmica são descritas e, também, ilustradas com fotogramas que complementam a descrição.

As boas maneiras (2017)²⁰ é um filme brasileiro de longa-metragem lançado em 2018, dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra. O filme tem como protagonistas uma moça da classe alta brasileira, Ana, seu filho Joel e Clara, empregada doméstica de Ana. Esses três personagens, em suas trajetórias de vida, convivem com o horror que se configura no cotidiano da sociedade brasileira, horror que é o verdadeiro monstro da narrativa fílmica.

19. Abordagem semântica/sintática/pragmática dos gêneros cinematográficos (ALTMAN, 1999).

20. Tem havido no Brasil, nos últimos dez anos, uma maior produção de filmes de horror, algo raro em nossa cinematografia até então.

A narrativa de *As boas maneiras* é dividida em dois atos claramente separados, inclusive no que diz respeito a determinadas escolhas de estilo em função das convenções genéricas que são referenciadas em cada um dos atos: no primeiro ato acompanhamos os últimos meses de gravidez de Ana até a sua morte em virtude do parto de Joel e a adoção do menino por Clara. No segundo ato do filme seguimos a trajetória da criança Joel, seus dias na escola, seus amigos, sua vida e seu cotidiano junto a Clara num bairro da periferia de São Paulo até a chegada do horror.

No primeiro ato do filme, em termos estilísticos, há uma maior aproximação aos códigos semânticos²¹ do gênero horror, transmutados para a São Paulo dos anos 2010. Uma convenção semântica presente nas narrativas de horror gótico²² encontra-se assim representada no filme: o ambiente do castelo assombrado, uma das características semânticas presentes em vários filmes de horror influenciados pelo estilo gótico, é representado pelo enorme apartamento em que Ana mora. Ana habita um desses prédios com nomes italianos, nomes que pretendem simbolizar nobreza e refinamento por suas origens eurocêntricas, negando toda uma tradição cultural brasileira africana e indígena e, mesmo, nossa colonização portuguesa, por ser Portugal uma espécie de Europa de nível inferior.

Uma das cenas que aludem à referência do confronto entre diferentes culturas²³ é aquela na qual Clara, negra e moradora da periferia paulistana, entra no apartamento e vê pela janela da enorme sala de estar do apartamento de Ana a paisagem da selva de concreto de São Paulo, com seus gigantescos edifícios residenciais destinados a serem moradias das pessoas pertencentes às classes altas da sociedade. Cada edifício sendo como que um castelo de filme B de horror²⁴. Nesse momento, vemos Clara de costas e afastada, num plano geral em que o personagem quase se perde de vista em meio à imensidão da sala do apartamento. Esse isolamento do personagem nessa cena serve como símbolo da solidão que Clara sente e sentirá durante toda a narrativa. Ela é uma estranha àquele apartamento

21. Sobre a teoria semântico/sintática dos gêneros cinematográficos, ver *A semantic/syntactic approach to film genre* (ALTMAN, 1999, p. 216-226).

22. O gênero horror, na literatura, possui as suas origens no romance gótico do século XVII. Elementos semânticos desses romances, como castelos, neblina, a noite de lua cheia etc.

23. Um dos motivos pelo qual o monstro se manifesta é como símbolo do horror pelo outro, muitas vezes reprimido. Esse outro pode ser outra cultura, etnia, raça, gênero. Ver Wood (2002).

24. No modo de produção da Hollywood clássica, os filmes B eram aqueles fortemente associados às convenções genéricas, inclusive em suas estratégias de divulgação. Sobre isso, consultar Altman (1999).

de sala imensa, onde o plano geral a mostra pequena, quase desaparecida no quadro do plano. Enquanto aguarda a sua vez de ser entrevistada por Ana para o cargo de babá e doméstica, Clara olha para a cabeça de um boi presa à parede da sala do apartamento, como um troféu de caça. Essa cena, narrada num rápido campo-contracampo entre um animal morto preso à parede e a futura babá negra do menino ilustra as questões relativas às diferenças e similitudes entre animais e seres humanos que permearão toda a narrativa fílmica, em seus dois atos. Ao mesmo tempo que vemos Clara examinar o ambiente que lhe é tão estranho, ela ouve a conversa de Ana com outra candidata ao cargo que pleiteia quando, de repente, Ana grita de dor. O som incontido no espaço do plano (off) traz o elemento de mistério que irá permear todo o primeiro ato do filme: o que há de errado com a gravidez de Ana? Ao final da cena, um momento de tensão, quando as duas candidatas a babá se confrontam frente a frente num amistoso e cordial boa sorte, que Clara recebe da candidata que vinha sendo entrevistada. Esse instante de tensão é explorado num plano de conjunto em que o quadro é ocupado simultaneamente pelas duas candidatas e podemos ver as diferenças entre uma e outra (a que deixou a entrevista é branca, veste roupas aparentemente mais caras que as roupas simples que Clara usa e fala como alguém refinado, de boa educação). Ao final da cena restam no apartamento, apenas, Ana e Clara.



Figura 1. Frame de Cena do filme *As boas maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, Brasil, 2018. Clara, perdida na imensidão da sala do apartamento de Ana, olha para os imensos arranha-céus de São Paulo.

Na primeira cena do filme toda uma gama de recursos cinematográficos é explorada para construir uma síntese dos temas que regerão o primeiro ato do filme: a desigualdade social que norteia as grandes metrópoles brasileiras; o mistério em torno da gravidez de Ana; o animal/fera que há no ser humano e o estabelecimento da relação entre Ana e Clara. O horror da desigualdade social brasileira é, também, simbolizado pelo elevador de serviço por onde Clara tem acesso ao apartamento de Ana. Em todo esse primeiro ato a direção de arte também remete a uma atmosfera kitsch, referência aos filmes B de produtores como Val Lewton²⁵, e a cineastas como José Mojica Marins e Carlos Reichenbach, cuja produção esteve, em grande parte, ligada à Boca do Lixo paulistana²⁶.

Há também referências ao estilo das animações da Disney produzidas no período do cinema clássico hollywoodiano e a uma estruturação da narrativa fílmica enquanto fábula²⁷. Essa referência ao estilo das animações da Disney e às fábulas pode ser vista na arte dos créditos iniciais e finais do filme. Em entrevista a um site, os diretores do filme comentam sobre as referências de estilo utilizadas em *As boas maneiras*:

Nós gostamos de ver filmes desde a infância e temos um repertório eclético. Nos inspiramos em outros cineastas, mas raramente usamos referências diretas. No caso de *As Boas Maneiras*, os filmes que compartilhamos e discutimos com a equipe foram as animações de Walt Disney e o trabalho conceitual de Mary Blair [artista e animadora] pro estúdio, especialmente em *A Bela Adormecida*. Também discutimos os filmes de horror de Jacques Tourneur, em especial *Cat People* e *I Walked with a Zombie*, e o gótico americano *O Mensageiro do Diabo*. A cena final com a turba fora de controle deve muito ao *Frankenstein*, é claro, mas antes de chegar a ele conversamos sobre *A Bela e a Fera* [de Jean Cocteau], que já havia bebido da mesma fonte (LIMA, 2018).

25. Produtor de clássicos do cinema de horror como *Sangue de pantera* (Jacques Tourneur, Estados Unidos, 1943) e *A morta-viva* (Jacques Tourneur, Estados Unidos, 1944).

26. Para maiores detalhes sobre o modo de produção da Boca do Lixo paulistana, consultar Gamó; Melo (2018).

27. Em debate ocorrido em mesa no XXIII Encontro Internacional da SOCINE, realizado na UNISINOS, Porto Alegre, em 2019, Lucas Procópio Caetano sugeriu uma chave de leitura para *As boas maneiras*. Para ele, o filme deveria ser interpretado como uma cautionary tale, que é um gênero de narrativa de origem na cultura popular, geralmente destinado ao público infantil, que visa advertir a respeito de determinado(s) perigo(s) por meio de situações e exemplos contidos em suas tramas.

O relacionamento entre Ana e Clara é marcado por uma forte tensão que se exprime de duas formas: uma que é oriunda da diferença de classes sociais entre as duas mulheres, e outra, sexual, que explodirá em uma das cenas de horror do primeiro ato do filme. Nessa cena, de conotação horrífica-sexual, Ana morde Clara à noite, na cozinha do apartamento, em busca de sangue. O cinema de horror possui essa capacidade de nos fazer experimentar sensações por meio do choque de assistirmos a algo que nos assusta, mas, também, de certa forma, nos fascina. Nessa cena, a atmosfera do ambiente escuro da cozinha à noite, em que a única luz a iluminar o espaço vem de dentro de uma geladeira (onde se guardam carnes mortas) se reúne à forma de filmar os corpos das duas mulheres. Contrastando com a iluminação fria da cena temos o calor do encontro desses corpos que termina num beijo ardente, quando a câmera vai mais e mais se aproximando das personagens até que Ana morde Clara e os corpos se afastam. Da boca de Ana podemos ver que sai sangue, numa iconografia que, no cinema brasileiro, remete imediatamente à cena em que sai sangue da boca de Helena Ignez em *A família do barulho*, que não é propriamente um filme de horror. Mas o sangue e a cena são iconografias recorrentes ao gênero. Já Clara está assustada com o que ocorre e separa seu corpo do de Ana, ficando junto a uma janela.

A combinação entre horror e homoerotismo é intensa no primeiro ato do filme, explicitando sexualmente uma relação de sedução e dominação (muitas vezes negociada e camuflada) existente em nossa sociedade entre a dona de casa branca e rica e sua criada negra e pobre. O horror do primeiro ato do filme acontece então tanto pelo horror estético (CARROLL, 1999), quanto pelo horror que é a desigualdade social brasileira, simbolizada nessa ação de devoração. Em sua relação com o horror estético, as principais cenas do primeiro ato do filme são: aquela em que Ana devora um gato vivo à noite, ato testemunhado por Clara, a fim de satisfazer as suas necessidades de sangue fresco; a já mencionada cena em que Ana morde Clara à noite na cozinha em busca de sangue; o nascimento de um bebê lobisomem, que ocasiona a morte de sua mãe, Ana, em uma poça de sangue cujo horror remete à paranoia materna de dar à luz a um filho monstruoso. O que é um monstro, afinal?



Figura 2. Frame de Cena do filme *As boas maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, Brasil, 2018. Ana com a boca ensanguentada após morder Clara na cozinha em busca de sangue. A iconografia remete à cena com Helena Ignez em *A família do barulho* (Figura 3).



Figura 3. Frame de Cena do filme *A família do barulho*, de Júlio Bressane, Brasil, 1970, com Helena Ignez.

Uma das principais características do trabalho artístico a partir das convenções genéricas é a intertextualidade. Compreender as operações intertextuais dos gêneros é útil tanto para o artista em busca de referências, pontos de partida, quanto para as instâncias de recepção do objeto artístico, permitindo um melhor entendimento dos diálogos desejados²⁸ e das referências presentes naquele objeto. Em *As boas maneiras*, uma referência incomum, que serve para arejar o gênero horror, é o diálogo com outro gênero do cinema clássico hollywoodiano, o musical. No primeiro ato do filme há uma cena em que Clara, após o nascimento do filho lobisomem de Ana, leva-o para ser abandonado em algum lugar. Ela então passa por uma moradora de rua que canta uma canção com a seguinte letra: “Moça cuidado/aperta esse passo/A rua é escura praquele lado/É cada criatura

28. Pensar as convenções genéricas como ferramentas comunicacionais (ALTMAN, 1999).

que a noite esconde/Moça que foge não sei pra onde/É bom essa criança não chorar/Aperta ela no peito pra atravessar/Caminha firme pra não ter medo/Não olha pra trás é esse o segredo.” A letra da música faz andar a narrativa do filme, comentando a situação de Clara com o bebê lobisomem. Essa utilização do gênero musical em meio a um filme que classificaríamos como pertencente ao gênero horror é algo bastante incomum em se tratando desse gênero, haja vista o musical ser um gênero costumeiramente associado à celebração do romance, da alegria, do entretenimento, da vida em comunidade²⁹. Esse procedimento já havia sido utilizado, anteriormente, por Juliana Rojas, em seu filme *Sinfonia da necrópole* (2014)³⁰.

O procedimento acima citado é uma forma de oxigenar um gênero tradicional como o horror, que possui, dentre todos os gêneros cinematográficos, os fãs mais fiéis, e, talvez, os mais desejosos de assistir a narrativas audiovisuais que se encaixem em convenções genéricas fechadas, conservadoras. O horror é um gênero que possui uma legião de fãs disposta a degustar repetidas vezes as mesmas convenções genéricas nas séries de ciclos e subgêneros oriundos do gênero, fenômeno que tem sido bastante perceptível nos últimos quarenta anos. Ao quebrar as convenções de um gênero dessa forma, As boas maneiras ajuda a abalar seus alicerces tradicionalistas e retirar os fãs do horror da zona de conforto, que buscam quando assistem a um filme do gênero. Essa estratégia narrativa revigora o gênero e está afastada dos procedimentos da paródia³¹ e do pastiche³².

Há também, no primeiro ato do filme, outro procedimento de intertextualidade que dialoga com uma forma de arte bastante ligada ao gênero horror: as histórias em quadrinhos³³. Em um *flashback* Ana conta a Clara como engravidou de Joel. Essa sequência do filme é narrada por meio de uma história em quadrinhos em que a variação da lenda do lobisomem utilizada é a que Ana teria engravidado de um bebê lobisomem quando

29. Para uma análise do cinema musical como entretenimento, consultar Dyer (2016).

30. É um musical integrado, com uma trama aproximada à comédia romântica, que conta com momentos horríficos. Em outro filme da dupla, *Trabalhar cansa* (2011), há a figura de um monstro, mas a narrativa do filme aponta para uma intercessão dos gêneros suspense, fantástico e drama, por não haver cenas que procurem causar horror ao espectador. Em comum a todos esses filmes os sutis comentários sobre as questões da urbanização excludente e da desigualdade social no Brasil do capitalismo contemporâneo.

31. Na paródia, temos a subversão satírica das convenções genéricas. Um exemplo no cinema de horror é *O jovem Frankenstein* (Mel Brooks, Estados Unidos, 1974).

32. Não tenho aqui uma visão negativa do pastiche como se vê, por exemplo, em Jameson (1985). O pastiche pode ser uma estratégia estilística tão subversiva e potente quanto a paródia. Um exemplo no cinema contemporâneo é a filmografia de Quentin Tarantino.

33. Há toda uma tradição de quadrinhos de horror que surge nos EUA e vem para o Brasil. O próprio Zé do Caixão teve uma série de HQs nos anos 1960 e 1970. Mais sobre o assunto, ver Cánepa (2008).

tem relações sexuais com um padre, também lobisomem, em uma cidade do interior de Goiás. Essa interpretação para o mito do lobisomem lida com elementos típicos das narrativas de horror, como o sexo proibido, haja vista não ser permitido a um padre da Igreja Católica ter relações sexuais de maneira alguma. O monstro, então, é fruto dessa repressão que emerge na forma de lobisomem. O recurso à narração do *flashback* por meio de uma história em quadrinhos, além do diálogo como uma forma de arte bastante ligada ao gênero horror, traz um elemento formal incomum à narrativa em *flashback* de uma cena ou sequência de um filme. Pois não é uma animação que vemos e sim uma série de imagens fixas, o *storyboard* de uma sequência do filme que não chega a materializar-se.

A cena do nascimento de Joel é o momento máximo de horror do filme em termos gráficos e com ela encerramos o exame do primeiro ato do filme. Ana está deitada em sua cama, à noite, quando as contrações em sua barriga começam a tornar-se insuportáveis. Vemos a enorme barriga de Ana e o bebê a mexer-se lá dentro. O close na barriga de Ana com a criança a mexer-se intensamente lá dentro enfatiza a expectativa que precede a cada parto: será a criança “normal”? Então a barriga de Ana explode e ela é envolta em uma poça de sangue. O horror gráfico, o *gore*³⁴, surge de forma vigorosa nessa representação do parto e da criatura que sai da barriga de Ana: um bebê com aparência animalesca que Clara pensa em matar com uma arma que Ana mantinha guardada no apartamento, mas que não tem coragem de utilizar. A representação do bebê humano/animal é extremamente realista e, junto ao banho de sangue do parto de Ana e toda a semântica e sintaxe do primeiro ato do filme, reforça o diálogo intenso dessa parte da narrativa com o gênero horror, o que será em muito abandonado no segundo ato da narrativa.

O segundo ato do filme utiliza-se de procedimentos estilísticos diferentes do primeiro. Se a noite, constante elemento semântico dos filmes de horror, era o ambiente em que se passava praticamente todo o primeiro ato do filme, agora vemos a luz do dia iluminar a fachada de uma casa em um bairro periférico de São Paulo. Roupas coloridas estão penduradas no varal, há cor, luz, ao contrário da iluminação fria e sombria que permeava quase todo o primeiro ato da narrativa fílmica. Uma melodia alegre começa

34. O *gore* é um gênero do horror no qual há grande representação gráfica de sangue e/ou violência.

a tocar, não sabemos se é um som diegético ou não. A câmera nos leva, então, para dentro da casa, onde vemos que a origem daquela música alegre é uma televisão na frente da qual Clara, agora de cabelos longos e não curtos como utilizava no primeiro ato do filme e Joel, já crescido, praticam ginástica aeróbica. Essa cena, a exemplo da primeira cena do primeiro ato do filme, faz uma síntese do que será o segundo ato do filme, ao menos até a reviravolta final da narrativa.

O segundo ato do filme aproxima-se muito mais, em termos de sintaxe e de semântica, de um filme do gênero aventura infanto-juvenil que de um filme de horror. A semântica é típica desse subgênero de filme de ação e aventura: uma criança é a protagonista, no caso a criança lobisomem que atende pelo nome de Joel; a escola onde estuda, com seus colegas e professores; os amigos e vizinhos de sua mãe que ajudam a cuidar da criança. Aos poucos, no entanto, vamos entendendo que, por trás da aparente normalidade que atravessa a vida de qualquer criança da idade de Joel, preocupada em brincar e estudar, existe uma realidade horrífica da qual ela mesmo vai tomando consciência: Joel não pode sair de um quatinho onde fica preso por correntes em noites de lua cheia; ele não pode se alimentar de carne, pois isso estimularia a sua agressividade, ficando restrito a uma dieta vegetariana; ele não sabe quem são seus pais biológicos. Joel é um monstro e não conhece a sua origem.

A jornada empreendida por Joel em busca de suas origens tem como ponto culminante a visita a um shopping center frequentado por Ana, cuja referência ele descobre em meio a objetos de Ana guardados por Clara. Esse shopping center fica em uma região rica da cidade de São Paulo, distante de onde Joel mora. Para chegar até esse local, para ele desconhecido, convida um colega de colégio para acompanhá-lo. Essa cena é a chave para o segundo ato da narrativa, pois, a partir dela, a narrativa fílmica retomará o diálogo com o gênero horror que havia no primeiro ato, abandonando o diálogo com o gênero aventura infanto-juvenil que orientava a narrativa do segundo ato até a cena do shopping center.

No shopping, chamado Bosque Cristal (como pode haver um bosque de cristal?), os dois jovens procuram pelo pai de Joel (ele sabe que a sua mãe biológica faleceu, só não sabe como...), quando são abordados por uma mulher que trabalha como segurança do estabelecimento. A cena é narrada num plano aberto em que vemos os dois meninos perdidos na

imensidão do shopping, e o efeito do inusitado, até cômico, ocorre ao vermos a segurança entrar em quadro locomovendo-se num *segway*, espécie de patinete elétrico. Essa cena da sequência do passeio dos meninos no shopping é uma referência ao recente fenômeno do *rolezinhos*³⁵, no qual jovens da periferia “invadem” espaços, a princípio, reservados às nossas classes sociais mais abastadas. Os shoppings centers são, no Brasil, assim como os condomínios³⁶, um espaço de segurança e isolamento dos horrores que a desigualdade social do país nos obriga a ver caso estejamos a caminhar pelas ruas de qualquer metrópole brasileira. Ver a pobreza e a miséria frente a frente provoca, em muitos cidadãos brasileiros, o mesmo efeito de *jump scare* provocado por tantas e tantas cenas de filmes de horror.

A combinação entre semântica e sintaxe da sequência do filme em que Joel e seu amigo passeiam no shopping ainda remete aos filmes de aventura infanto-juvenis, nos quais crianças e adolescentes vivem peripécias que simbolizarão o processo de amadurecimento pelo qual todos devem passar até chegar à idade adulta. Mas, em *As boas maneiras*, esse processo será interrompido, para um dos personagens, por um momento horrífico que alterará, também, a combinação entre semântica e sintaxe dessa sequência. Se, durante a primeira parte da sequência, vemos duas crianças procurando por um pai há muito perdido e predominam ambientes ou iluminados pela luz do dia ou pela luz intensa do shopping center e uma atmosfera de aventura e busca pelo desconhecido, há uma mudança na segunda parte da sequência que alterará não somente os rumos dessa sequência como de toda a narrativa.

O shopping center fecha as suas portas, desliga as suas luzes. A noite cai e vemos a lua cheia sobre o teto de vidro do edifício. As crianças ainda aguardam o pai de Joel aparecer. Da semântica de um filme de aventuras infanto-juvenil passamos agora à semântica dos filmes de suspense/horror. Os dois amigos brincam no shopping vazio enquanto Clara, preocupada com o sumiço de Joel, procura-o entre os amigos do bairro. Conversa com o pai do amiguinho de Joel. Ela teme que ele se transforme em monstro. A

35. Para uma análise dos rolezinhos em São Paulo, consultar Caldeira (2014).

36. Para um filme de horror ambientado em um condomínio de luxo, ver o filme *Calafrios* (David Cronenberg, Estados Unidos, 1975).

37. Espécie de montagem que mostra, simultaneamente, duas ou mais cenas que ocorrem ao mesmo tempo em espaços diferentes e são conectadas dramaticamente entre si. Muito utilizado para sequências de tensão dramática. D. W. Griffith foi um dos principais pioneiros dessa espécie de montagem. É diferente da montagem paralela, que, apresenta cenas que ocorrem ao mesmo tempo em espaços diferentes, mas não possuem conexão direta entre si.

montagem alternada³⁷ traz tensão à sequência. Joel transforma-se em lobisomem e vai à caça de seu amigo. O horror agora toma conta do amigo de Joel, que acaba por ser devorado pelo monstro em um local que é um símbolo de segurança das nossas metrópoles. A devoração de um menino pelo outro, no entanto, não é mostrada, apenas sugerida na sequência horrífica. O segundo ato do filme, mesmo quando abandona o gênero de aventura infanto-juvenil e adentra o gênero horror, não exhibe cenas sanguinolentas como o primeiro ato.



Figura 4. Frame de cena do filme *As boas maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, Brasil, 2018. Joel começa a transformar-se em lobisomem quando visita um shopping com um coleguinha da escola. O lobisomem devorará o amiguinho de Joel. No Brasil, pobre devora pobre.

O horror é um gênero que diz respeito, principalmente se pensarmos em uma arte audiovisual como o cinema, à corporificação e visualização de nossos temores, nossas paranoias, nossos medos mais íntimos. Quando corpos que temos como estranhos invadem nosso território o horror pode se materializar, ser visualizado, ouvido, sentido. Corpos desviantes como o da mulher, do negro, do homossexual, do pobre... corpos que trazem a ameaça de nossa destruição, da desestabilização de nossa ordem, de nossa sociedade, da normalidade. Nas narrativas cinematográficas de horror mais conservadoras, e nas sociedades guiadas por governos reacionários, esses corpos devem ser destruídos, eliminados, fazendo com que a ordem com a qual estávamos acostumados seja novamente restituída. A identidade monstruosa de Joel impede que ele brinque e descubra o mundo, como toda criança. Seu destino é esconder-se, fugir. É assim para aqueles corpos que não se adequam ao padrão imposto pela sociedade onde vivem. No

Brasil, costuma ser assim para negros, transexuais, homossexuais e outros corpos desviantes.

Não se pode deixar de ter em mente que a figura do monstro, ao mesmo tempo que nos horroriza, também nos seduz, e é nessa relação entre a narrativa fílmica de horror e seu espectador, nesse pacto de medo/sedução entre ambos, que se dá o prazer em desfrutar desse tipo de narrativa. O monstro tem algo de nós que preferimos deixar escondido e que o cinema nos faz ver sem maiores riscos à nossa integridade física. Horror e prazer convivem durante a narrativa do gênero horror, mesmo que, naquelas mais convencionais, a ordem cultural dominante seja restabelecida ao final. Para Altman (1999), mesmo que os filmes de gênero, de maneira geral, restituam em seu final a ordem cultural vigente que foi desafiada por algum personagem ou elementos da narrativa fílmica, há um jogo com o espectador em que ele sente prazer em procurar e achar, nessa espécie de filme, um prazer na contracultura, no comportamento marginal de algum (s) personagem (s). Isso é bem forte no gênero horror e se expressa no potencial sedutor do monstro. Nessa ambiguidade entre ordem e desordem.

A sequência final do filme mostra Clara e Joel a fugir de uma turba de moradores do bairro. Esses moradores, após descobrirem que Joel é um lobisomem, resolvem matar o monstro. O segundo ato do filme, que havia se iniciado como uma narrativa de aventura infanto-juvenil, agora encontra-se definitivamente no registro da narrativa de horror. A sequência da perseguição ocorre à noite, após Joel transformar-se em lobisomem durante uma festa junina da escola e quase matar mais um colega. Dessa vez a vítima seria uma menina. Nas cenas em que vemos os moradores do bairro perseguirem Clara e Joel há uma alusão ao filme *Frankenstein* (James Whale, Estados Unidos, 1931). No filme de horror da Universal de 1931 as pessoas perseguiam o monstro carregando tochas que iluminavam a paisagem noturna. No filme de Juliana Rojas e Marco Dutra, a turba furiosa carrega “tochas” de neon para iluminar seu caminho de morte. A tecnologia mudou, mas o medo que o ser humano tem do outro, do diferente, do “monstruoso”, não.

Em *Frankenstein*, o monstro havia sido criado por um cientista obcecado em brincar de Deus, criando a vida a partir da morte. Em *As boas maneiras*, o monstro é produto da relação sexual entre uma mulher e um padre, sendo criado por uma mulher negra e pobre com a morte de sua mãe. Em

ambos os casos, os monstros são, ao mesmo tempo, assassinos e vítimas do preconceito com que a sociedade os trata. Existe uma fronteira tênue entre o que é permitido pela lei e o que é proibido e, enquanto algumas transgressões podem ser permitidas, outras devem ser punidas, inclusive com a morte. Quando e por que é permitido ter esta ou aquela ação, inclusive matar, acaba sendo uma questão fundamental para o surgimento do horror em muitas situações e, no Brasil dos sessenta mil homicídios por ano, a maioria dos casos tendo como vítimas jovens negros e pobres, é uma questão de sorte nascer com o corpo da cor “certa” no lugar “certo”.

A sequência final do filme se desenvolve em montagem alternada. Em uma cena temos Clara e o filho em sua casa. Em outra, a turba que caminha para lá a fim de exterminar o monstro e sua mãe. Há ainda uma terceira cena, que mostra uma vizinha de Clara, que desejava exorcizar o menino-lobisomem, acordando do sono em que havia sido posta devido a uma injeção aplicada pela mãe adotiva de Joel. A religião, elemento de coesão e manutenção da ordem social, é aqui desprezada por Clara em favor da vida de seu filho adotivo, mesmo que uma vida “monstruosa”. A tensão da sequência final é estabelecida por esse procedimento de montagem que alterna diferentes perspectivas diante de uma mesma temporalidade cronológica: o medo dos moradores e seu desejo de exterminar o outro, o diferente, o monstro; a mãe que, acima de tudo, busca proteger o filho; a vizinha religiosa de Clara que apenas desejava livrar a criança-monstro de sua maldição. A montagem articula a alternância dessas emoções até a síntese da cena final.



Figura 5. Frame de *As boas maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, Brasil, 2018. Os moradores do bairro de Clara e Joel os perseguem com tijolos e tochas de neon. Referência à cena de *Frankenstein*, de James Whale, EUA, 1931 (Figura 6).



Figura 6. Frame de cena do filme *Frankenstein*, de James Whale, EUA, 1931.
A população furiosa persegue o monstro

Quando a turba finalmente chega à casa de Clara, ela e Joel estão a postos num quartinho da casa, aguardando pelo seu destino, mas prontos a lutar por sua sobrevivência. Durante a marcha da turba em direção a sua casa, Clara havia cantado uma música para acalmar a criança. Mais uma vez há citação no filme ao gênero musical. A música, uma canção de ninar, havia sido cantada por Ana no primeiro ato do filme, e retornando no segundo ato da narrativa, alude à ligação entre as duas mães de Joel, separadas inicialmente pelas questões de classe social e raça que são fundamentais na compreensão de como se deu a construção da sociedade brasileira e constituem nosso horror cotidiano, horror que as boas maneiras da hipocrisia das relações sociais podem disfarçar, mas que acabam por emergir em algum outro lugar. Como observa o estudioso norte-americano do gênero horror Robin Wood, cujas análises procuram estudar o gênero por meio de uma abordagem culturalista, aqui com influência psicanalítica³⁸, o horror é o gênero que melhor exemplifica a dualidade entre aquilo que reprimimos enquanto indivíduos e/ou sociedade e o outro que nos atemoriza e reprimimos porque:

é central para a sua dramaturgia de foco duplo no reprimido/o outro, representado pela figura do monstro. Pode-se argumentar que o verdadeiro assunto do gênero horror é a luta pelo reconhecimento de tudo que nossa civilização reprime ou oprime, seu ressurgimento dramatizado, como em nossos pesadelos, como um objeto de horror, um tema para o terror, e o final feliz (quando existe) significa tipicamente o retorno à repressão (WOOD, 2002, p. 28, tradução nossa).

38. Para uma abordagem psicanalítica do horror artístico, ver Freud (2010).

Se o reprimido sempre retorna de alguma forma, o monstro do filme aponta para o retorno do que tentamos reprimir e que é preciso destruir para que a ordem seja restabelecida. Como o filme termina com a chegada da turba ao quartinho da casa de Clara, mantendo o desfecho do enredo em aberto, não sabemos se as “boas maneiras” triunfarão ou o monstro seguirá perturbando a ordem, fazendo-nos ver o que preferiríamos que ficasse às escondidas.

À guisa de conclusão

Em *As boas maneiras*, o diálogo com as convenções dos gêneros cinematográficos oriundos do cinema clássico hollywoodiano se dá a partir de uma perspectiva horizontal, que não vê, na convenção de gêneros como o horror e o musical, apenas um material para o entretenimento popular, ou melhor, nem consegue conceber essa clivagem entre cinema autoral (arte) x cinema de gênero (popular, entretenimento). Os diretores trabalham sob uma perspectiva do cinema que, ao não se envergonhar das convenções dos gêneros, pode buscar articulá-las a partir de uma mirada que considera o cinema de gênero como veículo para reflexões sobre a narrativa cinematográfica, a discussão de temas importantes do Brasil contemporâneo e, também, ou apenas, para o puro e simples entretenimento³⁹.

As boas maneiras, apesar de sua filiação primária ao gênero horror, acaba por ser um exemplo de como as articulações das convenções genéricas, no cinema brasileiro contemporâneo, podem ocorrer: ao mesmo tempo que não há uma adesão completa às convenções do gênero horror ou a alguns de seus subgêneros, há um carinho para toda uma tradição do gênero, além da utilização de elementos pertencentes aos gêneros musical e aventura infanto-juvenil. O olhar dos cineastas não é irônico (paródico) nem aponta para uma apropriação das convenções genéricas deslocada de seu tempo histórico e social-histórico (pastiche), mas aponta para uma perspectiva que visa produzir uma síntese autoral-industrial contemporânea, numa narrativa fílmica mais próxima àquela do cinema clássico hollywoodiano que do cinema moderno ou do cinema de fluxo⁴⁰.

39. O gênero de pós-terror, nome cunhado pelo jornalista Steve Rose (2017), pode começar a ajudar no entendimento desse debate.

40. Sobre cinema de fluxo, ver Oliveira Jr. (2014).

Uma futura ampliação da análise sobre a narrativa fílmica de *As boas maneiras* relacionada ao uso das convenções dos gêneros cinematográficos deverá levar em conta, também, as instâncias de divulgação e recepção do filme, como: material publicitário (cartazes de divulgação, anúncios na mídia etc.) críticas na imprensa, artigos acadêmicos e possíveis pesquisas quantitativas e/ou qualitativas junto ao público.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, R. *Film/Genre*. Londres: BFI, 1999.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2004.
- BERNARDET, J. *Cinema brasileiro, propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, J.; REIS, F. V. dos. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 1950 e 1960. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- _____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- BRUNO, G. As boas maneiras: entrevista com os diretores Marco Dutra e Juliana Rojas. Entrevista. *Senta aí*, 1 jul. 2018. Disponível em: <<http://sentaai.com/as-boas-maneiras-entrevista-com-os-diretores-marco-dutra-e-juliana-rojas>>. Acesso em: 26 jul. 2020.
- CALDEIRA, T. P. do R. Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. *Novos estudos* CEBRAP, n. 98, 2014.
- CÁNEPA, L. *Medo de quê? Uma história do horror no cinema brasileiro*. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- CARREGA, J. M. N. O integrated dance musical como ‘obra de arte total’ no cinema clássico de Hollywood. *Revista Alicerces*, n. 6, 2016.
- CARROLL, N. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- CATANI, A. M. A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2.
- COLEMAN, R. R. M. *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.
- DYER, R. Entretenimento e utopia. *Revista Eco Pó*s, v. 19, n. 3, 2016.

- FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: *Obras completas*, vol. 14 - História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAMO, A.; MELO, L. A. R. Histórias da boca e do beco. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2.
- GOBATTO, V. O lençol branco (Marco Dutra e Juliana Rojas, USP 2002). Entrevista. *Revista Universitária do Audiovisual*, 15 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-lencol-branco-marco-dutra-e-juliana-rojas-usp-2002/>>. Acesso em: 26 jul. 2020.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 12, 1985.
- LIMA, M. As boas maneiras é o filme brasileiro de terror que você não sabia que queria assistir. Diretores Juliana Rojas e Marco Dutra explicam as tretas de fazer um filme de lobisomem – e ainda por cima bom – no Brasil. *Vice*, 15 jun. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/zm8k89/as-boas-maneiras-e-o-filme-de-terror-brasileiro-que-voce-nao-sabia-que-queria-assistir>. Acesso em: 26 jul. 2020.
- NDALIDANIS, A. *Horror Sensorium. Media and the senses*. Jefferson, NC: Mcfarland & company, 2012.
- NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *A mise em scène no cinema*. Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2014.
- ROSE, S. post-horror movies are taking over cinema. *The Guardian*, 6 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em: 26 jul. 2020.
- STAIGER, J. Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: GRANT, B. K. (Org.). *Film Genre Reader III*. Austin, TX: University of Texas Press, 2003.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2019.
- VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2.
- WOOD, R. The American Nightmare. Horror in the 70s. In: JANCOVICH, M. (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002.

Amazônia vai ao encontro de Brasília: o discurso de integração da Amazônia a partir das câmeras de Jean Manzon

Rodrigo Santos¹

Introdução

Os processos de dominação e colonização da região amazônica estão atravessados pelas relações de poder, que colocam a Amazônia em uma permanente e frequente condição de colônia em relação ao restante do Brasil e ao mundo. Em meio às estratégias para estabelecer essas relações de submissão, sempre houve uma potente circulação de discursos que instituía e reforçava a necessidade, e muitas vezes a urgência, de se estabelecerem os projetos de desenvolvimento para a região.

Ao longo da execução desses grandes projetos na Amazônia, o Estado brasileiro se valeu de diversos produtos midiáticos para justificar suas ações de intervenção na região. Entre esses produtos, sobretudo a partir dos anos 1950, existe uma grande produção de conteúdo audiovisual composta por vários filmes documentários. Esses filmes tinham o objetivo de fazer a propaganda das obras e do governo federal e de legitimar essas intervenções federais na Amazônia. Um dos principais realizadores fílmicos foi o cineasta francês Jean Manzon, que atuou por pelo menos trinta anos alinhado aos interesses de diversos governos, desde a gestão de Getúlio Vargas nos anos 1940 aos primeiros governos militares no final dos anos 1960, fazendo propagandas institucionais através do cinema e produzindo documentários com âmbito de circulação nacional.

Os documentários produzidos por Jean Manzon tinham a duração média de 8 a 10 minutos e eram apresentados antes das sessões dos filmes comerciais em cinemas de todo o país. Esses filmes eram propagandas institucionais de órgãos públicos ou de empresas privadas. O francês Jean Manzon foi um dos maiores realizadores desse tipo de conteúdo, pois sou-

1. Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, PPGCOM-UFPA. Email: rodrigowcs@ufpa.br.

be aproveitar bem os preceitos da legislação que amparava a produção do tipo de filme com o qual ele trabalhava. Sua habilidade técnica e sua primorosa articulação política lhe permitiram que estivesse sempre próximo aos núcleos de poder e, por isso, ter sido escolhido com frequência pelos governos brasileiros.

De acordo com uma pesquisa feita no catálogo de filmes brasileiros disponível no site da Cinemateca Brasileira, Jean Manzon produziu 362 filmes ao longo da sua carreira. Dessas mais de 350 produções, identificamos, através dos títulos e das sinopses e da visualização de alguns, pelo menos 16 em que o cineasta retrata a Amazônia. Esses filmes são carregados de discursos ufanistas em relação à região. Além disso, os filmes de Jean Manzon ignoram a presença das sociedades indígenas e de outras populações amazônicas. O indivíduo que assiste a essas produções fica com a impressão de que a presença humana na Amazônia é inexistente ou começou a partir das intervenções federais na região. Entre esses filmes, podemos citar *Adeus ao inferno verde* (1967), *A malária no inferno verde* (1954), *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958) e *Coluna Norte* (1960). O filme que será tema deste trabalho é *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958).

A partir de uma perspectiva interdisciplinar, buscaremos fazer um diálogo com algumas categorias da História, da Análise do Discurso e outras categorias de análise que dialogam com o audiovisual.

1. O audiovisual como materialidade da Análise do Discurso

A Amazônia e suas sociedades tradicionais – das indígenas às quilombolas – são marcadas por recorrentes histórias atravessadas por estratégias de dominação e colonização que se fundamentam, principalmente, em um discurso desenvolvimentista e de integração nacional. Com o papel cada vez mais importante que os meios de comunicação foram desempenhando na sociedade, a partir da segunda metade do século passado esse processo de intervenção na Amazônia começou a ganhar visibilidade por meio da circulação de produtos audiovisuais. Entendemos aqui o audiovisual como inserido dentro do conceito de mídia, entendida “como um ambiente de relações sociais de poder que produz e faz circular a informação” (AMARAL FILHO, 2016, p. 29), e que se tornou uma grande (re)produtora de materialidades, dentre elas, os produtos audiovisuais. Dentro dessa perspectiva,

a Análise do Discurso (AD) se propõe a estudar e compreender quais os efeitos de sentidos produzidos, em um determinado recorte histórico, pelas materialidades discursivas.

A partir desta perspectiva de diálogo entre as materialidades audiovisuais e AD, neste trabalho, pretendemos fazer uma análise discursiva de alguns enunciados que circularam em determinados períodos históricos em produções do cineasta Jean Manzon, sobre o desenvolvimento e a integração da região amazônica a outros territórios.

O nosso principal aporte teórico para analisarmos alguns enunciados presentes nos filmes de Jean Manzon e assim compreendermos os processos que possibilitaram a emergência de determinados enunciados num certo período da história é a obra do intelectual francês Michel Foucault. Mas o que podemos entender por discurso a partir de uma perspectiva foucaultiana? Em sua obra *A Arqueologia do Saber*, Foucault nos apresenta um método para compreendermos o funcionamento dos discursos em nossa sociedade, os quais, para ele, funcionam como práticas discursivas, inseridas em um dado momento histórico. (FOUCAULT, 2016, p. 143). O termo discurso é apresentado por Foucault como sendo “um conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, 2016, p. 131). Esta definição nos leva ao que o autor irá explicar como sendo o enunciado:

Chamaremos enunciado a modalidade de existência própria desse conjunto de signos: modalidade que lhe permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo diferente de um objeto qualquer fabricado por um ser humano; modalidade que lhe permite estar em relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre outras performances verbais, estar dotado, enfim, de uma materialidade repetível (FOUCAULT, 2016, p. 130-131).

O discurso, portanto, numa perspectiva foucaultiana, é enunciado por alguém e em um dado momento (FOUCAULT, 2006, p. 255), ou seja, o discurso é caracterizado também por ter uma densidade histórica. É a partir da história que vamos encontrar quais foram as condições que possibilitaram que certos enunciados emergissem em um dado período.

1.1. As descontinuidades sobre o discurso de integração da Amazônia

A densidade histórica presente nos discursos é caracterizada pelo fato de que, na compreensão de Foucault, a história não se constitui a partir de uma perspectiva linear, o que se opõe àqueles historiadores que se voltam para períodos longos e continuidades seculares. Para Foucault, a história acontece a partir das suas descontinuidades, os discursos estão sempre presentes na sociedade e o que garante a sua circulação, ou não, são as condições de possibilidade presentes em um determinado período histórico. Dessa forma, o autor mostra como ele enxergava o trabalho dos demais historiadores:

Há dezenas de anos que a atenção dos historiadores se voltou, de preferência, para longos períodos, como se sob as peripécias políticas e seus episódios, eles se dispusessem a revelar os equilíbrios estáveis e difíceis de serem rompidos, os processos irreversíveis, as regulações constantes, os fenômenos tendenciais que culminam e se invertem após continuidades seculares, os movimentos de acumulação e saturação lentas, as grandes bases imóveis e mudas que o emaranhado das narrativas tradicionais recobriria com toda uma densa camada de acontecimentos (FOUCAULT, 2016, p. 3).

A partir dessa perspectiva histórica, pretende-se não buscar mais a origem dos acontecimentos, mas sim suas regularidades e suas dispersões ao longo da história. Em outras palavras:

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância (FOUCAULT, 2016, p. 31).

Antes de apresentarmos alguns exemplos da história da Amazônia que emergem certos enunciados sobre a integração da região ao restante do território brasileiro, é necessário refletirmos sobre o acontecimento, “pensado como a emergência de enunciados que se inter-relacionam e produzem efeitos de sentido” (GREGOLIN, 2007, p. 4).

Para Foucault, “trata-se de considerar o discurso como uma série de acontecimentos, de estabelecer e descrever as relações que esses

acontecimentos – que podemos chamar de acontecimentos discursivos – mantêm com outros acontecimentos” (FOUCAULT, 2006, p. 255). A seguir, veremos como funcionam estas práticas discursivas sobre a integração da Amazônia.

1.2. Amazônia e a ideia permanente de uma necessária integração



Figura 1. *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, obra de Theodoro Braga, 1908, Museu de Arte de Belém (MAB)².

A figura 1 é uma tela que compõe o acervo permanente do Museu de Arte de Belém e se chama *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, de autoria do artista paraense Theodoro Braga. A obra foi pintada a óleo sobre tela em 1908, a pedido do então intendente de Belém à época, Antônio Lemos, e retrata o momento da chegada da expedição portuguesa a Belém e, conseqüentemente, o marco inicial da conquista da Amazônia pelos invasores portugueses e do processo de integração da região a outros territórios. A chegada da expedição chefiada por Francisco Caldeira Castelo Branco às terras à beira da Baía do Guajará culminou na fundação da cidade de Belém, a 12 de janeiro de 1616.

Podemos observar que a tela de Theodoro Braga possui dois momentos opostos e dispostos em uma ordem do olhar. À direita nós temos os indígenas da sociedade Tupinambá, que habitavam em grande número (NEVES, 2009, p. 93) o território que hoje conhecemos por Belém, observando a chegada das embarcações portuguesas às margens de um igarapé. À esquerda do quadro nós vemos em construção o Forte do Presépio, edi-

2. Fonte: <<http://mosqueiro.no.comunidades.net/fundacao-de-belem>>.

ficação que deu origem à cidade de Belém. Destaque significativo é como a ordem do olhar imposta pelo artista nos leva a um sentido de prosperidade e modernidade com a integração dos indígenas ao domínio europeu.

A composição das cenas nos leva a perceber o aspecto narrativo empregado na construção da tela. Quando o olhar do espectador segue o traçado da direita para a esquerda pode ler a história da gênese da sociedade amazônica, ou seja, a pintura é uma narrativa na qual o espectador observa a história de Belém, notando que o traçado é um processo que se desloca dos indígenas tupinambá nus e habitantes das florestas para os portugueses “senhores e conquistadores”, construtores da civilização (CHAVES, 2016, p. 123).

A tela de Theodoro Braga nos leva a refletir sobre um discurso de integração da Amazônia brasileira, o qual percebemos que vai se configurar como presente na sociedade amazônica desde o primeiro contato dos conquistadores com as sociedades Tupinambá, que habitavam essas terras no século XVII até os dias atuais.

No século XVII, os portugueses já tinham o domínio da cidade de São Luís, obtido após a expulsão dos franceses, que fundaram a capital maranhense em 1612. É da capital do Maranhão que parte a expedição rumo ao litoral paraense, cujo objetivo era integrar novos territórios ao domínio português. No dia 12 de janeiro de 1616, Francisco Caldeira Castelo Branco chega a uma porção de terra densamente habitada pelos Tupinambá, como mostra a tela do artista paraense.

Como aconteceu no litoral sudeste, no Pará e no Maranhão viviam muitas sociedades Tupinambá e elas foram as primeiras contactadas pelos portugueses. A Igreja Católica, depois da experiência no Rio de Janeiro e na Bahia já havia elaborado dispositivos mais sofisticados para lidar com os Tupinambá no século XVII. Estes índios foram perseguidos pelos portugueses e muitos foram exterminados e uma boa parte se rendeu à catequese e se transformou na população pobre da cidade (NEVES, 2009, p. 94).

A fundação da cidade de Belém, assim como a primeira conquista dos portugueses no Brasil, em 1500, marca um processo recorrente de integração de novas terras a um determinado poder hegemônico. Em sua maioria, ou, podemos dizer, praticamente todos esses territórios que são alvo de uma ação de integração pertencem às sociedades indígenas ou outras po-

pulações tradicionais. Portanto, o discurso de integração – e aqui pensamos no nosso local de enunciação – da Amazônia é sempre uma ação impositiva de um poder dominante em uma determinada época. Consequentemente, podemos pensar em um processo que não se dará de forma passiva ou pacífica por parte dos dominados, diferentemente do que buscou passar Theodoro Braga, ao pintar uma tela em que temos, primeiramente, os indígenas em um suposto atraso vivendo às margens dos rios e igarapés, e após o contato com os conquistadores – os portugueses –, eles começam a assimilar, num segundo momento, o que seria “progresso” e a “civilização”, representado na tela pela construção do Forte do Presépio e até mesmo por alguns indígenas usando roupas ocidentais.

As intervenções na Amazônia, com vistas a sua integração a outros territórios, sempre foram marcadas pela resistência a essas incorporações, sejam territoriais ou culturais.

Também incomodava bastante aos portugueses o fato dos Tupinambá serem guerreiros habilidosos, que conseguiam reunir grandes contingentes para lhes fazer frente. Muito cedo os Tupinambá perceberam as intenções dos portugueses e, valendo-se de suas habilidades de guerreiros, rebelaram-se contra eles (NEVES, 2009, p. 24).

Em outro momento histórico, a integração do território amazônico foi pensada e executada através de uma política linguística, que unificasse a língua falada em toda a colônia, em meados do século XVIII. Segundo Freire (2004, p. 247), a variedade linguística na Amazônia constituía “um arquipélago multiétnico e plurilíngue”, uma região que tinha uma relativa unidade geográfica, mas com uma diversidade política e cultural, o que fez com que se desenvolvessem “várias centenas de línguas, pertencentes a diferentes troncos linguísticos” (ibidem, p. 216).

Nesse arquipélago linguístico, a necessidade de um entendimento entre os colonizadores e colonizados fez com que se estabelecesse a Língua Geral Amazônica (LGA), que foi a língua hegemônica durante boa parte do período colonial na Amazônia.

A denominada LGA começa a constituir-se historicamente quando os primeiros colonos portugueses, que chegaram ao Pará em 1616, se defrontaram - entre as centenas de línguas indígenas da Amazônia - com o tupinambá, falado na costa do Salgado até a boca do rio Tocantins (FREIRE, 2003, p. 51).

A LGA não teve papel apenas de ser um instrumento de contato entre os portugueses e os indígenas. Ela também cumpria o papel de fazer com que os indígenas fossem integrados às atividades econômicas, através da compreensão da rotina de trabalho que os portugueses impunham aos indígenas. De acordo com Bessa Freire:

A chegada do europeu no Amazonas, considerado então como “rio Babel”, implicou rupturas e um reordenamento catastrófico, que encontrou na língua um dos princípios organizadores. Através dela, foram feitas tentativas de integração das sociedades indígenas à economia mercantil (FREIRE, 2004, p. 248).

Mesmo com a função que a LGA exercia, até mesmo no aspecto econômico e de sua importância para os negócios da metrópole, a chegada do Marquês de Pombal ao Brasil no século XVIII irá acarretar uma nova política linguística para as duas colônias portuguesas na América. Pombal vem para a América e implanta uma série de reformas administrativas, dentre elas, determina que o português comece a ser a língua hegemônica na colônia.

Naquele momento, não se tratava mais de converter em usuários do português índios “selvagens”, monolíngues em centenas de línguas particulares, mas de fazer com que índios “mansos” e “tapuios”, catequizados, todos competentes em uma língua – a geral –, adquirissem a língua portuguesa, transformando-se em “índios civilizados e “caboclos” (FREIRE, 2004, p. 248).

Assim como outras formas recorrentes de contato e integração da Amazônia, a política de integração da região através da língua também foi dada de forma danosa, extinguindo várias línguas nativas para que o português se tornasse um idioma hegemônico no Brasil.

Essa série de acontecimentos que relatamos aqui como exemplificação de algumas categorias utilizadas por Michel Foucault origina uma formação discursiva sobre a integração da Amazônia. Foucault nos apresenta então que

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações, diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2015, p. 47).

Na segunda metade do século XX, o processo de abertura de grandes eixos rodoviários na Amazônia irá retomar estas formações discursivas integracionistas, principalmente através de produtos audiovisuais. É nesse contexto que vão aparecer as produções audiovisuais de Jean Manzon. As tensões discursivas presentes nos filmes de Jean Manzon, um jogo de visibilização e invisibilização, serão nosso foco de reflexão a partir deste momento.

2. Jean Manzon e a carreira no Brasil

O cineasta francês Jean Manzon chegou ao Brasil nos anos 1940, desembarcando na cidade do Rio de Janeiro e se inserindo a partir de então na vida cultural e política do país ao começar a trabalhar no setor de fotografia do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão do governo do ex-presidente Getúlio Vargas. Desde então, construiu uma carreira importante trabalhando nos mais diversos meios de comunicação do país, como na revista *O Cruzeiro*, importante veículo do grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Mas o seu destaque foi, de fato, a sua realização cinematográfica, que propagandeava os governos federais e as grandes empresas, públicas e privadas, do país, desde os governos de Getúlio Vargas, como fotógrafo no período do Estado Novo, a partir de 1940, e como cineasta no segundo governo (1951-1954) até o regime ditatorial brasileiro (1964-1985).

Antes de vir para o Brasil, Jean Manzon atuou como fotógrafo na Europa. Trabalhou em veículos da imprensa francesa como *Paris-Match* e *Paris-Soir*. O trabalho de Jean Manzon chegou ao brasileiro Alberto Cavalcanti, que trabalhava na Inglaterra e faz um convite ao cineasta francês para que fosse trabalhar no Brasil. Manzon então aceita este convite, Cavalcanti emite uma carta de recomendação e o encaminha para o Brasil juntamente com outro jornalista francês, Pierre Daninos.

Jean Manzon então chega ao DIP para ser o chefe da reportagem fotográfica e ficar como o encarregado do treinamento dos fotógrafos brasileiros que trabalhavam naquele órgão. (NARS, 1996, p. 18). Manzon trabalhou para o DIP até o ano de 1943, quando então foi contratado pela revista *O Cruzeiro*. Uma curiosidade envolve essa ida de Jean Manzon para a revista *O Cruzeiro*, o fato ocorre após o cineasta voltar de uma viagem à Amazônia:

Foi convidado pela Fundação Rockefeller, através do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* juntamente com o DIP para realizar um filme sobre a campanha da borracha na região Amazônica. Essa viagem a Amazônia possibilitou a Manzon dois encontros. Primeiro a possibilidade de conhecer de perto a floresta tropical, com a qual sonhara em sua infância; segundo, marcou o encontro entre Manzon e o jornalista David Nasser que também estava fazendo a cobertura jornalística da campanha da borracha. Voltando da Amazônia, Manzon pede demissão do DIP (NARS, 1996, p. 19).

O primeiro trabalho destacado de Jean Manzon foi na revista *O Cruzeiro*, onde atuou como fotógrafo. Nessa revista, Jean Manzon realizou reportagens ao lado do jornalista David Nasser, que o apresentou como fotógrafo em âmbito nacional.

A revista, nesse período, marcou para o fotógrafo profissional, em geral, uma renovação nas relações de trabalho, valorizando -o tanto a nível salarial quanto artístico. Jean Manzon formou com David Nasser a primeira dupla de repórteres da revista a cobrir fatos inusitados, nos quais seu trabalho fotográfico estimulava o sensacionalismo (BIZELLO, 1995, p. 33-34).

Uma das grandes expectativas de Jean Manzon em relação ao Brasil eram justamente as imagens que ele tinha em sua memória em relação à Amazônia. O historiador Edson Luiz Nars, na sua dissertação *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva*, retoma alguns depoimentos de Jean Manzon dados em diversos momentos da vida do cineasta. Num desses depoimentos, ao falar sobre o momento do convite para vir ao Brasil, Manzon expressa o seguinte:

Eu fiquei perplexo. Ir ao Brasil? Como?...este país que me parecia tão distante e fabuloso quanto ao planeta Saturno? Eu fiquei com água na boca: O Brasil! Meus sonhos de infância, as florestas tropicais, os índios. De repente eu vivia meus doze anos (NARS, 1996, p. 15).

Jean Manzon nos revela então todo o seu ufanismo e a sua visão exótica que tinha da região amazônica. Para ele, a vinda para o Brasil significaria ter a oportunidade de finalmente poder materializar as memórias que ele tinha sobre a Amazônia e isto ficou marcado em seu trabalho como fotógrafo e, posteriormente, nos filmes que ele viria a realizar com a temática da Amazônia.

Mesmo com uma carreira de repórter fotográfico reconhecida e consolidada, no início dos anos 1950 Jean Manzon decide começar a trabalhar como realizador de filmes documentários. É nesse momento que surge a *Jean Manzon Films Ltda – A Propaganda pela Imagem. Segundo Nars*, “o aparecimento da Jean Manzon Films no cenário cinematográfico está relacionado com o desenvolvimento do gênero de filme de curta-metragem, de caráter promocional” (NARS, 1996, p. 24).

2.1. A legislação do cinema de propaganda no Brasil (1930-1960)

Um dos elementos principais que fizeram com que Jean Manzon obtivesse êxito e projeção como produtor de filmes documentários foi sem dúvida a legislação que existia na sua época e discorria sobre a realização e a difusão de filmes de pequena duração.

Nos anos 1930, o Estado brasileiro vai lançar mão de mecanismos legais para regulamentar e controlar a circulação de filmes no território brasileiro. No ano de 1932, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, um decreto-lei expedido pelo ex-presidente da República nacionalizava o Serviço de Censura dos Filmes Cinematográficos e criava a Taxa Cinematográfica para a Educação Popular, que, entre outras coisas, garantia a produção e exibição de conteúdo nacional, a ser definida a metragem pelo então Ministério da Educação e Saúde Pública (NARS, 1996, p. 25).

Em 1939, também no governo de Getúlio Vargas, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – significaria novos ares para a comunicação institucional no país. Entre outras atribuições, o regimento interno do DIP estabelecia que os filmes com mais de mil metros de extensão em seus rolos deveriam ter uma produção nacional na proporção de pelo menos cem metros. Segundo o regulamento do DIP, essas produções, porém, não poderiam conter propaganda de cunho privado, ou seja, de empresas e sujeitos particulares. Mas a propaganda era permitida se tivesse interesse nacional, o que, de acordo com a lei, caberia ao DIP fazer este julgamento³.

3. Segundo Reinaldo Cardenuto, em sua dissertação *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o IPÊS às vésperas do Golpe de 1964*, desde a sua chegada ao Brasil para trabalhar como fotógrafo pessoal de Getúlio Vargas, Jean Manzon foi construindo uma rede de influências entre agentes do setor público e privado, muitas das vezes sendo o próprio cineasta que mediava as relações entre os agentes das duas esferas (CARDENUTO FILHO, 2008, p. 20) Dessa forma, Jean Manzon conseguia fazer com que os agentes que julgassem os seus filmes vissem sempre o interesse nacional, quando na verdade seus filmes continham em sua essência os interesses dos seus clientes.

Esses filmes documentários tinham sua exibição e pagamento garantidos, pois uma parte da bilheteria iria obrigatoriamente para o realizador do filme, independente se o público gostasse ou não. Para muitos produtores e exibidores, esses filmes documentários não eram vantajosos, pois ocupavam o tempo de outra sessão de um filme que fazia mais sucesso.

Jean Manzon não pensava dessa forma, pois foi graças ao amparo da legislação que ele conseguiu se consolidar como realizador de filmes e fazer com que a sua empresa cinematográfica ganhasse visibilidade, projeção e reconhecimento. Manzon soube capitalizar com bastante eficiência os benefícios que a legislação garantia para o tipo de filme com o qual ele trabalhava, o filme documentário. Dessa forma, Jean Manzon se tornou um grande empresário do ramo do cinema no Brasil, atuando como um verdadeiro mercador que vendia seus produtos para quem pagasse por eles, órgãos públicos ou empresas privadas.

2.2. A produção cinematográfica de Jean Manzon

Jean Manzon teve uma extensa e vasta produção cinematográfica. No entanto, não há como precisar a quantidade real de filmes que o cineasta francês realizou, pois há uma diversidade de fontes e dados que se contradizem, como veremos no quadro abaixo:

FONTE	NÚMERO DE FILMES
MARIA LEANDRA BIZELLO	238
EDSON LUÍS NARS	468
ACERVO JEAN MANZON	845
CINEMATECA BRASILEIRA	362

Quadro 1. Referências sobre a filmografia de Jean Manzon. Elaboração própria.

A partir deste quadro, percebemos que não é possível precisar com exatidão a quantidade de filmes produzidos por Jean Manzon. Mas por uma questão de metodologia e organização, faz-se necessário estabelecermos uma fonte única para a contabilização dos filmes. Por se tratar de um órgão oficial que trabalha com a guarda, a difusão e a memória do cinema brasileiro, optamos por trabalhar com os dados contidos no catálogo da Cinemateca Brasileira. A partir do catálogo da Cinemateca, elaboramos outro quadro que seria da quantidade de filmes produzidos por ano⁴.

ANO	FILMES PRODUZIDOS	ANO	FILMES PRODUZIDOS
1950	1	1967	28
1951	6	1968	23
1952	9	1969	19
1953	5	1971	18
1954	9	1972	1
1955	9	1973	1
1956	13	1975	4
1957	19	1976	1
1958	18	1977	3
1959	3	1978	1

4. É importante destacarmos que Reinaldo Cardenuto Filho (2008) fez um levantamento diretamente na fonte do Acervo Jean Manzon. Dessa forma, apesar da Cinemateca Brasileira ser a fonte oficial de memória e pesquisa do cinema brasileiro, não é possível desconsiderar que Jean Manzon tenha produzido quase 900 produções audiovisuais.

ANO	FILMES PRODUZIDOS	ANO	FILMES PRODUZIDOS
1960	7	1979	4
1961	7	1980	1
1962	23	1981	1
1963	25	S.A.I.	4
1964	28		
1965	31		
1966	30		

Quadro 2. Filmes produzidos por ano. Elaboração própria.

Deste quadro que acabamos de apresentar, podemos destacar alguns dados significativos. No período de 1956-1960, em destaque, contabilizamos um total de 60 produções realizadas. Esse período é justamente a gestão presidencial de Juscelino Kubitschek. Lembremos que, entre outras coisas, a gestão de JK é caracterizada pelo desenvolvimentismo, ilustrado por um grande volume de investimentos em obras de infraestrutura feitos pelo Estado e pela entrada de várias empresas multinacionais que passaram a investir no Brasil, principalmente empresas do setor automobilístico. O governo e essas empresas financiavam a produção de filmes para que servissem de propaganda dos seus interesses. Dessa forma, “a Jean Manzon Films estava perfeitamente sintonizada com as propostas de Juscelino, procurando sempre que possível trabalhar no duplo sentido de satisfazer a todos” (BIZELLO, 1995, p. 58).

Outro ponto que também é significativo no quadro 2 é o período compreendido entre os anos 1962-1971. Em 1964, o Brasil sofreu um golpe de Estado que acabou culminando num período de vinte e um anos (1964-1985) vividos sob os desmandos de uma ditadura militar. Mas o período que antecedeu o golpe, em que o país era presidido por João Goulart, foi de

uma intensa instabilidade política e de uma campanha político-ideológica de setores mais conservadores da sociedade, dentre os quais, o que mais se destaca é o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS). Segundo Marcos Corrêa, “a instituição surgiu como instrumento de ação política de empresários nacionais, ligados aos interesses do capital internacional, políticos, profissionais liberais e oficiais militares” (CORRÊA, 2005, p. 8). O IPÊS fazia propaganda dos seus ideais através do financiamento de livros, cartilhas, palestras e também de filmes. Dos 23 filmes produzidos por Jean Manzon no ano de 1962, 11 deles foram para o IPÊS. Esses filmes foram *Nordeste problema número um*, *História de um maquinista*, *A vida marítima*, *Depende de mim*, *Uma economia estrangulada*, *O IPÊS é o seguinte*, *Portos Paralíticos*, *Criando homens livres*, *Deixem o estudante estudar*, *O que é democracia e Conceito de empresa* (CORRÊA, 2005, p. 35)

Essa aproximação de Jean Manzon com setores que contribuíram para a conspiração militar em 1964 evidencia que o cineasta francês não tinha qualquer preocupação de natureza político-ideológica em seu trabalho. O que nos leva a concluir que, fosse de um governo democrático, ou de um governo pré-militar e posteriormente militar, o que interessava a Jean Manzon eram apenas os valores financeiros que ele poderia lucrar com os seus clientes, independentemente da situação política do país. Essa postura talvez justifique um dos nomes pelo qual Manzon era conhecido, o “cineasta do poder” (NARS, 1996, p. 9).

3. Jean Manzon, JK e os filmes sobre a Amazônia

Como pôde ser percebido até aqui, durante toda a sua vida no Brasil, Jean Manzon sempre transitou nos círculos do poder e teve uma relação bastante próxima aos principais agentes políticos brasileiros. A sua habilidade para corresponder aos anseios dos seus clientes, sejam governos ou empresas, fundamentou a sua presença permanente nos ambientes que comandavam o país. Mas foi sem dúvida com Juscelino Kubitschek que o cineasta francês consolidou sua aproximação com o poder, conquistando a amizade do ex-presidente da República e ganhando o título de “cineasta do poder”.

A relação de Jean Manzon e JK começa ainda quando o ex-presidente era governador do estado de Minas Gerais. Nesse momento, Manzon começa a produzir uma série de documentários sobre as realizações de Juscelino

no governo mineiro. Essas produções audiovisuais serviram como porta de entrada para que Jean Manzon assumisse a campanha presidencial de JK e, posteriormente, a divulgação das ações do governo JK. Entre esses filmes, podemos citar *O Binômio* (1954) e *Kilowatts para o progresso* (1955). Ao se sair vitorioso nas eleições presidenciais, Juscelino proporcionou bastante prestígio a Jean Manzon, o que fez com que o cineasta trabalhasse e abrisse novas portas durante toda a gestão de JK.

Jean Manzon, ao produzir os filmes para Juscelino Kubitschek insere-se no contexto histórico político-brasileiro do período [...] os filmes assumem a defesa da figura política de Juscelino Kubitschek, estabelecendo uma base profissional e pessoal que dará frutos ao longo do governo presidencial de Juscelino Kubitschek. Esse fato evidencia-se tanto pelas declarações de Manzon em relação a sua amizade com Kubitschek, como também a crescente produção de filmes financiados pelas empresas públicas nesse período, tornando-se um divulgador da política desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (NARS, 1996, p. 96).

Não foram, no entanto, apenas as empresas públicas que financiaram os filmes de Jean Manzon. Devido ao grande volume de empresas estrangeiras que chegaram ao país durante o governo JK, tanto o capital externo como as empresas brasileiras envolvidas neste processo também financiaram muitos filmes do cineasta francês.

A política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, baseada na promoção de uma infraestrutura e integração do país através da construção de estradas, ferrovias, hidrelétricas e outras obras, esteve intensamente presente na Amazônia. Com isso, atrelado ao grande volume de capital e ao número de empresas que aqui se instalaram durante esse período, criaram-se as possibilidades para que Jean Manzon realizasse filmes sobre a Amazônia.

De acordo com o catálogo da Cinemateca Brasileira, dentre as 362 produções de Jean Manzon, 16 delas tratavam sobre a Amazônia, nas quais as que estão em destaque a seguir foram realizadas no período do governo JK: *A Amazônia está presente* (1951), *O manganês desperta a Amazônia* (1957), *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958), *Amazonas – L'Amazone* (1964), *Um apóstolo da Amazônia* (1963), *Colonização da Amazônia* (1967), *Desafio da Amazônia* (1967), *Integração da Amazônia* (1967), *Da Amazônia à Passo Fundo* (1968), *Amazônia* (1972), *Um passeio na Amazônia* (1973), *Amazônia* (1977),

Floresta Amazônica (1977), *Coluna Norte* (1960), *A malária no inferno verde* (1954) e *O Círio de Nazaré* (1979). Com este recorte, apontamos para a próxima parte deste trabalho, que é a análise de alguns discursos presentes em um desses filmes, *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958). Como vimos anteriormente, os discursos apresentados nos filmes de Manzon se filiam a uma formação discursiva construída historicamente sobre a integração da Amazônia. Esses filmes, assim como a tela de Theodoro Braga referida anteriormente e tantas outras materialidades produzidas sobre a região, ou ignoram as sociedades amazônicas ou as tratam como inferiores e desimportantes.

A representação da Amazônia nos documentários de Jean Manzon retoma bastante as memórias que encontramos nos relatos dos antigos viajantes da região, que representavam a Amazônia como um “inferno verde”, “uma terra de duendes” e outros adjetivos de uma região exótica e vazia. Também está, primordialmente, a serviço de um projeto integracionista. Podemos supor que o cineasta francês não produziu seus roteiros somente a partir de antigas narrativas sobre a Amazônia e é bem provável que ele tenha escrito seus filmes também a partir de suas experiências na região.

3.1. Alguns apontamentos sobre o governo JK

O Brasil até o seu governo, segundo JK, estava voltado apenas para a sua faixa litorânea. Era nela que se concentravam os polos de desenvolvimento e de densidade demográfica. Segundo JK, civilização, núcleos populacionais e densidade demográfica, que, de acordo com a sua visão, seriam “sintomas de progresso”, existiam apenas “ao longo da extensa faixa litorânea, cuja profundidade não ultrapassava uma faixa de duzentos quilômetros” (OLIVEIRA, 2000, p. 11). Ainda segundo Juscelino:

O Brasil deveria extinguir seus espaços vazios. Para que esse escopo fosse atingido, diversos tabus teriam de ser quebrados; processar-se a exploração dos seus imensos recursos naturais; proceder-se à extinção dos seus clamorosos desníveis sociais, por intermédio de uma disseminação uniforme do progresso; fazer-se a aproximação dos núcleos populacionais pela abertura de estradas em todas as direções; dar-se energia abundante e barata aos Estados, providenciando-se a construção de usinas hidrelétricas onde

elas se fizessem necessárias e sem qualquer preocupação regional; atrair capitais externos, de forma a possibilitar a ereção de siderúrgicas, tendo em vista uma industrialização nacional; irrigar-se, por meio de uma intensiva política de açudagem, a terra seca do Nordeste, para estimular sua agricultura; **devassar-se a floresta amazônica, de modo a incorporá-la ao território nacional** e, por fim, mudar-se a sede das decisões governamentais, construindo-se a nova Capital no centro geográfico do País (OLIVEIRA, 2000, p. 12, grifos nossos).

O governo JK tinha como objetivo fazer uma grande integração do território brasileiro. Em sua gestão, a capital do país mudaria do Rio de Janeiro e iria para Brasília, centro geográfico do país, localizado no Planalto Central. Com a mudança da sede da capital da República, todas as regiões brasileiras deveriam convergir para o novo centro de decisões do país, através principalmente das estradas. E seria ao longo desses caminhos que levariam as diversas regiões do país até Brasília, ainda na visão de JK, que surgiriam o progresso e o desenvolvimento do país e a integração nacional.

Segundo Souza (2015, p. 57), a conquista da Amazônia a partir do século XVII foi “um processo civilizatório prodigioso, destrutivo e brutal”, em que as riquezas da região foram saqueadas e diversas culturas que aqui existiam, exterminadas. Ao dizer que o interior do Brasil, e aí se inclui a região amazônica, precisaria ser ocupado e que essas regiões deveriam ter seus recursos naturais explorados, JK traz de volta e atualiza essa memória do período colonial. Ao se referir especificamente à Amazônia, o ex-presidente é mais incisivo ainda em seu discurso colonialista, pois segundo ele o país deve “devassar-se a floresta amazônica, de modo a incorporá-la ao território nacional”. O período JK, portanto, nada mais é para a Amazônia do que mais um desdobramento do período colonial, que tem prevalecido na região há mais de quatrocentos anos.

De acordo com Maria Leandra Bizello (1995), Juscelino é o “bandeirante moderno”. O próprio Juscelino retoma, em suas palavras, esse espírito dos antigos bandeirantes. Ao falar sobre a construção da rodovia Brasília-Acre, o ex-presidente diz que:

Enquanto se processava a consolidação de Brasília, lançava as vistas para outra obra (rodovia Brasília-Acre), cujos objetivos eram da maior relevância e se vinculavam à posse, pelos brasileiros, do seu imenso território. Tratava-se do

que denominei de Aproximação da Fronteira Ocidental, isto é, realizar em pleno século XX, mas em outras condições e sob a inspiração de ideais verdadeiramente nacionais, o que os bandeirantes haviam levado a efeito nos meados do século XVII (OLIVEIRA, 2000, p. 402).

É dentro dessa perspectiva dos ideais dos bandeirantes que Jean Manzon realiza o filme *O bandeirante*, em 1957, para exaltar a figura de desbravador de Juscelino. A seguir, veremos algumas imagens desse filme:



Figura 2. Frames do filme *O bandeirante*, de Jean Manzon, 1957⁵.

5. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l3we20Ahn98&t=7s>>

Ao ver essas imagens do filme não é com muita dificuldade que podemos afirmar a recorrência a uma memória colonizadora, caracterizada nesse caso pelos antigos bandeirantes. Podemos ver o bandeirante no mato, desbravando o interior. Temos também o novo mapa das bandeiras do século XX, agora todas elas convergindo para a nova capital federal. E por fim, vemos a modernidade do bandeirante, ele agora utiliza um avião para sobrevoar os novos territórios a serem desbravados.

Na última sequência do filme, em que é mostrada a inauguração de Brasília, o narrador sintetiza esse espírito bandeirante presente em JK: “No dia 21 de abril de 1960, o bandeirante Juscelino Kubitschek deu sua decisiva arrancada. Inaugurando a nova capital ele iniciou uma nova era: a da integração nacional.”

3.2. A ideia da rodovia Belém-Brasília e as ações de intervenção federal na Amazônia

A partir do Programa de Metas⁶ surge a maior obra construída na Amazônia até então: a abertura da estrada Belém-Brasília. A estrada ligaria a capital do estado do Pará à futura capital do Brasil, Brasília. A ligação entre Belém e a nova capital federal passando pelo meio da floresta amazônica era uma verdadeira obsessão de Juscelino.

Quando sobrevoava a Amazônia, figurava na mente a linha reta que vincularia Brasília a Belém. Seria uma linha, rasgada na floresta e estendida sobre rios caudalosos, que levaria a civilização a regiões só palmilhadas por índios. Havia chegado a hora de se transformar a obsessão em realidade. Ia surgir a Belém-Brasília. Como os candangos de Brasília, eu, também, me considerava um “construtor de catedrais” (OLIVEIRA, 2000, p. 97).

O autor Francisco de Oliveira nos dá mais elementos para ampliarmos a nossa compreensão sobre esse processo de modernização da Amazônia inserido dentro do projeto político-econômico de JK. O autor nos diz que

6. Suas 31 metas estão assim desdobradas: energia (metas 1 a 5): energia elétrica e nuclear, carvão, produção e refino de petróleo; transportes (metas 6 a 12): construção e reequipamento de estradas de ferro, estradas de rodagem, marinha mercante, portos e barragens, transportes aéreos; alimentação (metas 13 a 18): trigo, matadouros, frigoríficos, mecanização, fertilizantes; indústrias de base (metas 19 a 29): borracha, exportação de ferro, veículos motorizados, construção naval, maquinaria pesada e equipamento elétrico; educação (meta 30); e, finalmente, a construção de Brasília, meta-síntese (COUTO, 2011, p. 144).

esse processo nada mais é do que uma reconquista do território amazônico, fazendo referência à conquista colonial do século XVII na região. Para Oliveira (2009, p. 83):

A Reconquista parte do mesmo pressuposto de descobrimento: descobrir significa revelar o desconhecido, o sem nome, sem forma e sem sujeitos. O Conquistador, por essa lógica, se arvora todos os direitos: o que descobre é seu, ele lhe dá os nomes, o conforma e é o sujeito da descoberta, pois revela o que não existia (OLIVEIRA, 2009, p. 83).

A partir das palavras do autor e ao analisarmos os acontecimentos históricos ocorridos na Amazônia a partir de uma perspectiva de expansão de novas frentes de desenvolvimento do país presentes na política de JK, vemos que há muita consistência na ideia apresentada por Oliveira. Ao prestarmos atenção, por exemplo, nas cidades que se formaram ao longo da rodovia Belém-Brasília, seus núcleos fundadores sempre compostos por trabalhadores que vieram de outras regiões para trabalhar na construção da estrada e acabaram ficando na Amazônia, os nomes dessas cidades⁷, isso sem falar no engenheiro responsável pela construção da estrada, Bernardo Sayão, que nas palavras do próprio JK é o grande líder e desbravador do interior do Brasil. Nas palavras de Juscelino: “Sayão era o Fernão Dias de que necessitava – o bandeirante do século XX que, em vez de botas, usava um teco-teco. Audácia, coragem, determinação, eis as qualidades que lhe exornavam o caráter” (OLIVEIRA, 2000, p. 97). Os antigos conquistadores do século XVII eram vistos também como grandes heróis e detentores de bravura, coragem e outras características que enalteciam não apenas eles mesmos, mas principalmente a nação à qual pertenciam.

Para Edna Castro e Índio Campos (2015), esse momento histórico de implantação de políticas de desenvolvimento vai caracterizar uma nova configuração na Amazônia:

O avanço das novas frentes de colonização do século XX, a partir da abertura de grandes eixos rodoviários, inicialmente com a Rodovia Belém-Brasília, que inaugura outra forma de integração, ao orientar a direção dos fluxos – sejam eles migratórios, de mercadorias, de serviços ou de investimentos (CASTRO; CAMPOS, 2015, p. 25).

7. Podemos citar a cidade de Paragominas, no estado do Pará, localizada às margens da rodovia Belém-Brasília e que foi assim chamada em referência aos estados do Pará, Goiás e Minas Gerais, lugares em que os fundadores da cidade tinham relação. Informações extraídas de <<http://www.paragominas.pa.gov.br/>>.

O processo de uma nova conquista amazônica visto de forma bastante incisiva durante o governo JK era nada mais do que um antigo desejo das novas elites brasileiras surgidas após a independência do Brasil no século XIX, que impuseram à Amazônia uma condição de colônia, agora diante das partes Centro-Sul do Brasil. Segundo Castro e Campos:

O projeto de nação com grandes obras de infraestrutura incentivou a industrialização e o processo de modernização do país e de integração, sul a norte, leste a oeste, com a construção de Brasília, e da rodovia Belém-Brasília, conquistas do grande sertão central e da Amazônia, antigo sonho das elites nacionais (CASTRO; CAMPOS, 2015, p. 26).

As ações federais na Amazônia se dão sob variadas perspectivas ideológicas, mas sempre carregadas principalmente pelos discursos de desenvolvimento e integração. Durante o governo de JK, como vimos, era incisivo o discurso de integração nacional através da abertura de novas estradas pelo país. De acordo com a política do ex-presidente JK, o Brasil deveria se conectar de uma ponta a outra do país através da construção de estradas que cruzariam o território nacional, tendo como ponto de interseção a cidade de Brasília, no Planalto Central. Entre esses novos caminhos terrestres estava a rodovia Belém-Brasília. Esse discurso integracionista, no caso da Amazônia, vinha sempre acompanhado da ideia de isolamento regional. Ao falar sobre a região amazônica e a construção da estrada, JK diz o seguinte:

Ali, seria construída uma grande ponte, que ligaria, então, a zona do babaçu, ao sul, à floresta amazônica, que se estendia por todos os lados, até se perder no horizonte. A estrada penetraria cerca de 600 quilômetros, através da selva. Até 1957, aquela era uma região perdida e longínqua, em cuja orla alguns aventureiros haviam armado suas choupanas pioneiras. Entregues à própria sorte, num isolamento patético, viviam de umas pobres lavouras e da colheita de babaçu, vendido, a preço vil, a tropeiros vindos do Maranhão, uma ou duas vezes por ano, em viagens perigosas e heróicas. O resto era a caça, em que se entretinham, nos longos intervalos entre as colheitas e a chegada dos compradores. As cidades mais próximas - as de Imperatriz e Uruaçu - ficavam a enormes distâncias. E não havia estradas. Para alcançá-las, era preciso vencer o cerrado do planalto goiano ou a floresta do vale do Tocantins (OLIVEIRA, 2000, p. 101).

Uma observação se faz necessária, pois ainda que não existissem muitas vias terrestres na Amazônia, a região não era isolada, pois fazia suas conexões com o sul do Brasil e com outros países através da navegação pelos rios e oceanos. Inclusive se chegava à Europa de forma mais rápida saindo do porto de Belém em vez dos portos do sul/sudeste brasileiros.

A construção da estrada Belém-Brasília tinha prioridade e destaque entre as realizações do governo JK. A abertura da estrada só ficava atrás em importância da construção da nova capital federal, a cidade de Brasília. Por seu destaque, a estrada na Amazônia era frequentemente propagandeada e estava nas lentes do cineasta Jean Manzon e em vários outros produtos audiovisuais, como os da Agência Nacional. Uma dessas produções, *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958), é o tema que discutiremos a seguir.

4. A integração nas telas dos cinemas: *Amazônia vai ao encontro de Brasília*



Figura 3. Apresentação do filme *Amazônia vai ao encontro de Brasília*, de Jean Manzon, 1958⁸.

O documentário *Amazônia vai ao encontro de Brasília* possui 10 minutos de duração, e foi um filme produzido por Jean Manzon e veiculado nos cinemas no ano de 1958. O filme narra o início das obras de construção da ligação entre a capital federal, Brasília, e a Amazônia, a estrada Belém-

8. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FabQI1HV6A&t=244s>>.

Brasília. Nele são mostradas imagens que remetem ao exotismo da região amazônica, com ênfase nos animais, na floresta e nos rios da região, e são veiculados enunciados que sempre têm o objetivo de reforçar os discursos sobre a necessidade da integração da Amazônia ao restante do Brasil. Esta integração das imagens com os enunciados verbais causa algumas inquietações que podem ser mais bem compreendidas no jogo dos acontecimentos discursivos em que foram produzidas.

O título do filme nos dá indicativos de como a região amazônica era percebida pelo restante do país e pelo Estado brasileiro: ela era desconhecida para grande parte da população brasileira do centro-sul. Para esses sujeitos, de fora da Amazônia, a região era sinônimo de índios, animais exóticos, floresta imensa, rios em abundância e distante do centro do país. Por isso, quando lemos que a *Amazônia vai ao encontro de Brasília*, inferimos que o objetivo do filme seria mostrar, para quem estivesse assistindo, que finalmente a Amazônia estaria indo ao encontro do restante do país, do desenvolvimento e do progresso, simbolizados pela nova capital federal, Brasília, construída para ser a marca principal da modernização presente no discurso desenvolvimentista do governo JK.

Este processo também precisava afetar os sujeitos moradores da própria região. Quanto mais eficaz o discurso de integração nacional, menos resistência ele poderia produzir nas sociedades locais. Na metade do século XX, fazia pouco mais de 100 anos da Cabanagem, que propunha uma nação independente na antiga província do Grão-Pará, hoje Amazônia brasileira. A resistência local à integração, desde o início da colonização, também produziu suas redes de memória, apesar de tão austeramente reprimida em diversos momentos da história.

A forma como Jean Manzon traduz o discurso da integração para o audiovisual pode ser percebida na sequência de imagens a seguir sobre o exotismo da região amazônica. Uma região habitada por animais exóticos e “seres estranhos”, segundo o narrador do filme.



Figura 4. Frames de cenas iniciais do filme *Amazônia vai ao encontro de Brasília*, de Jean Manzon, 1958⁹.

Essa sequência de *frames* é do início do filme e mostra vários animais da fauna amazônica. Na verdade, essa sequência de imagens representa como a maior parte dos brasileiros naquela época enxergava a Amazônia: uma região composta por vários animais exóticos, uma floresta gigantesca e uma imensidão de rios. Para ratificar essa visão, o cineasta usa os seguintes enunciados: “A Amazônia até então era apenas um inferno verde. Um mundo misterioso onde seres estranhos se moviam como fantasmas dentro das florestas. Por sobre as águas silenciosas dos seus rios.”

Logo em seguida, uma sequência que nos remete a outra visão bastante comum sobre a Amazônia naquela época e até mesmo nos dias atuais. Uma região onde habitavam animais exóticos e seres que se pareciam com fantasmas só poderia ser um território do medo. Nas imagens a seguir vemos um jacaré em plano fechado, com seus grandes olhos em sintonia com uma trilha sonora de suspense, que não poderia nos dar outra sensação que não fosse a de medo.

9. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FabQIHV6A&t=244s>>.

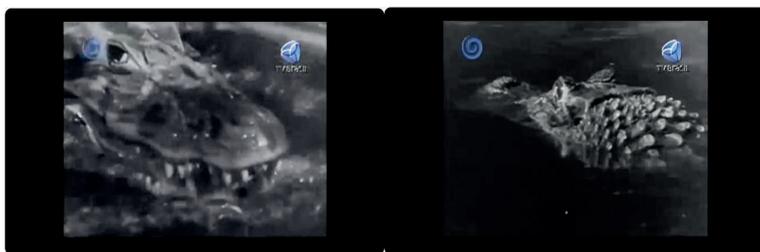


Figura 5. Sequência de cenas de jacaré no filme *Amazônia vai ao encontro de Brasília*, de Jean Manzon, 1958¹⁰.

Esse plano de imagens está dentro de uma rede de memórias audiovisuais que busca produzir no interlocutor uma sensação de medo. Esse tipo de sequência também vai ser utilizado na representação de indígenas em telenovelas brasileiras, quando essas produções pretendem colocar em circulação o discurso do medo em relação aos indígenas. Segundo Carvalho (2015, p. 36), “Essas produções cinematográficas também utilizam como trilha sonora os “sons da floresta”. Esses sons acionam nos telespectadores o medo da mata, o medo da Amazônia e dos povos que vivem na região”.

Outro discurso retomado pelo filme é a Amazônia como uma região detentora de riquezas que não podem pertencer apenas aos seus povos nativos e precisam ser integradas ao território brasileiro. Segundo o filme, um homem seria o responsável por proporcionar o acesso das riquezas ao restante do Brasil: o presidente JK, que como vimos anteriormente se via como o novo bandeirante. Nessa passagem, vemos JK olhando para o território amazônico de dentro de um avião. Enquanto as cenas mostram o presidente sobrevoando a Amazônia, o narrador do filme enuncia: “Num pequenino avião voando sobre a floresta, um homem sabia que todas essas riquezas fabulosas da Amazônia não poderiam continuar separadas do corpo do continente brasileiro.”

10. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FabQI1HV6A&t=244s>>.



Figura 6. Frame de cena do filme *Amazônia vai ao encontro de Brasília*, de Jean Manzon, 1958. O presidente Juscelino Kubitschek a bordo de um avião¹¹.

Em seguida, é mostrada uma sequência de imagens aéreas da fronteira entre os estados do Maranhão e Goiás (hoje, Tocantins), separados pelo rio Tocantins. O narrador do filme afirma: “O velho Tocantins precisava ser domado para que o Brasil se unisse mais depressa” e, a partir deste objetivo, ali naquela área seria construída uma ponte, que representaria a ligação terrestre entre as regiões Norte e o Centro-Sul do Brasil. O filme mostra que não haverá empecilhos ou barreiras intransponíveis para a construção da rodovia: “Uma estrada precisava ser aberta de qualquer jeito, fossem quais fossem os obstáculos: florestas, pântanos ou rios.”



Figura 7. Frame que mostra a divisa entre os estados do Maranhão e Goiás (hoje, Tocantins). Cena do filme *Amazônia vai ao encontro de Brasília*, de Jean Manzon, 1958¹².

Observamos a vontade e o desejo com que se anunciavam as fendas que seriam abertas na floresta e que mais tarde se tornariam feridas de uma ação indiscriminada. Os chamados “pioneiros” não passaram por cima somente de animais, árvores e rios, acabaram por passar também por cima de territórios habitados por populações tradicionais da Amazônia, que até os

11. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FabQI1HV6A&t=244s>>.

12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FabQI1HV6A&t=244s>>.

dias atuais lutam por seus territórios expropriados pelo Estado brasileiro durante a abertura da estrada.

Uma das frases que finaliza o filme é “por onde a estrada avança, a floresta se afasta e as cidades pioneiras vão surgindo”. Essa frase sintetiza muito bem o que naquele período histórico era falado como futuro e que hoje é o presente: diversos problemas ao longo da estrada, como surgimento de latifúndios, conflitos de terra, expulsão de indígenas de suas terras, além de cidades ao longo da estrada com pouquíssima infraestrutura até os dias atuais.

Considerações finais

Primeiramente, é importante destacar que neste trabalho procuramos fazer uma discussão interdisciplinar para mostrar que os produtos audiovisuais não estão dissociados das estruturas de poder presentes em um determinado momento histórico e por isso buscamos inserir elementos históricos em diálogo com as análises vindas do audiovisual em si.

Neste trabalho, vimos, através de uma série de acontecimentos, que os discursos atrelados aos projetos de desenvolvimento e integração implantados na Amazônia estão inseridos em uma rede de memórias, da qual fizemos o recorte histórico que toma como marco inicial a fundação da cidade de Belém. Esses discursos, contidos em uma série, não se repetem, mas, sim, possuem certas regularidades, que se modificam com o momento histórico vivido e criam uma formação discursiva sobre o desenvolvimento e integração da região amazônica.

O cineasta Jean Manzon foi responsável por publicizar e propagandear os discursos de diferentes momentos históricos, pois vimos que ele, de maneira muito ardilosa, sempre esteve nos núcleos hegemônicos de poder. A representação da Amazônia que Manzon apresentava em seus filmes estava filiada a redes de memórias sobre a região amazônica que foram retomadas para justificar políticas predatórias de intervenção, como as do governo JK.

Por fim, é importante destacar que nos últimos anos e atualmente tem-se feito uma forte resistência a estas práticas desenvolvimentistas indiscriminadas na região, principalmente por parte de povos indígenas – e inclusive por meio do audiovisual –, os quais vivem em constante processo de embate contra os ataques dos mais diversos agentes. A luta dos povos

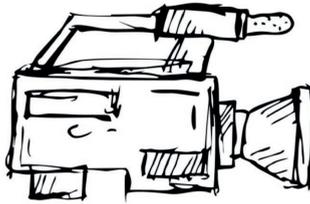
indígenas tem, inclusive, sido vista como vetor para impulsionar outras lutas e feito com que outros grupos de pessoas¹³ se organizem para combater e mudar esse projeto estruturante de desenvolvimento que impõe à Amazônia um papel de colônia perante as regiões mais ricas do Brasil.

13. Um exemplo dessa resistência é o Movimento Xingu Vivo Para Sempre. Movimento social que lutou inicialmente contra a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte, em Altamira, no Pará, e hoje ampliou sua luta contra a construção de barragens em toda a Amazônia. Para mais informações, consultar: <<http://www.xinguvivo.org.br>>.

Referências bibliográficas

- AMARAL FILHO, O. *Marca Amazônia: o marketing da floresta*. Curitiba: CRV, 2016.
- BIZELLO, M. L. *Imagens otimistas: Representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961*. 1995. Mestrado (Dissertação) – Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- CARDENUTO FILHO, R. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.
- CARVALHO, V. *O Indígena na Telenovela Brasileira: Discursos e Acontecimentos*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, PA.
- CASTRO, E. R. de; CAMPOS, Í. (Org.). *Formação Socioeconômica da Amazônia*. Belém: Naea, 2015.
- CHAVES, I. G. A Fundação da cidade de Belém inventada pelos pincéis artísticos. *Revista Hydra*, v. 1, n. 1, 2016.
- CORRÊA, M. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- COUTO, R. C. *Juscelino Kubitschek*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2011.
- FREIRE, J. R. B. *Rio Babel – a história das línguas na Amazônia*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.
- _____. *Da Língua Geral ao Português: para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia*. 2003. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- _____. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- _____. *Diálogo sobre o poder. Estratégia, Poder-Saber*. Col. Ditos e Escritos IV.
- MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

- GREGOLIN, M. do R. *Discurso, história e produção de identidades na mídia*. 2007. Disponível em: <http://www.geocities.ws/gt_ad/mariadorosariogregolin.doc>. Acesso em: 4 dez. 2020.
- NARS, E. L. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva*. 1996. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- NEVES, I. *A Invenção do Índio e as Narrativas Oraís Tupi*. 2009. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- OLIVEIRA, F. de. A Reconquista da Amazônia. In: INCAO, M. A. d’; SILVEIRA, I. M. da (Org.). *A Amazônia e a crise da Modernização*. Belém: Instituto de Ciências Sociais Aplicadas – UFPA: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009.
- OLIVEIRA, J. K. de. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000.
- _____. Discurso de 2 de fevereiro de 1960: “Recebendo as colunas da Caravana de Integração Nacional”. Biblioteca da Presidência da República. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jk/discursos/1960/05.pdf/view>>. Acesso em: 4 dez. 2020.
- SANTOS, R. *Pioneiros e duendes: desenvolvimento e integração da Amazônia a partir dos filmes documentários de Jean Manzon*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, PA.
- JSOUZA, M. *Amazônia indígena*. Rio de Janeiro: Record, 2015.



Mercadoria, espaço e tempo no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*

Glicia Maria Pontes Bezerra¹

“O Brasil começa aqui”: uma breve descrição do filme e objetivos do texto

Do interior de Pernambuco para o mundo. O filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), disponível na provedora global de filmes e séries de televisão via streaming, Netflix, retrata a realidade social da cidade de Toritama, no agreste pernambucano, localidade em que é produzido cerca de 20% do jeans nacional, vendido em feiras, revendido em pequenos comércios, lojas de departamento e exportado para outros países. Assim como um short jeans de Toritama atravessa fronteiras, as imagens da cidade enquadradas e dirigidas pelo olhar do cineasta Marcelo Gomes ganham o mundo através do serviço de *streaming*.

O diretor, que já conhecia a cidade antes que ela virasse um polo comercial de jeans, narra a história como alguém externo a ela, aproximando-se assim de grande parte da audiência que a assiste. Dessa forma, ele constrói uma versão para aquela realidade, através da instância da imagem ao vivo (BUCCI, 2009), que confere credibilidade à narrativa através de imagens e depoimentos de moradores.

Somos, segundo Bucci (2009, p. 69), uma civilização que tem “em seus olhos o principal critério de verificação da verdade”. Os documentários, como peças filmicas, são, eles próprios, construtores do real com todas as suas instabilidades e conflitos, atuando, pois, como constitutivos de um discurso sobre o tempo e o espaço retratado: “A comunicação que institui o espaço público – jamais o contrário. É a dinâmica dessa comunicação que define o espaço público” (BUCCI, 2009, p. 70).

1. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (2004), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2007) e doutorado em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2015). É docente da Universidade Federal do Ceará desde agosto de 2006. Email: glicia@ufc.br.

A instância da imagem ao vivo modificou nossas definições de espacialidade e temporalidade e a internet aprofundou essas alterações, possibilitando tanto a distribuição global de informação como a sensação de que houve um encurtamento das distâncias concomitante a uma aceleração do tempo, o que permite, entre muitos atos, que possamos ter acesso em qualquer lugar e a qualquer momento a um documentário filmado em outra localidade.

O objetivo deste texto é, principalmente, observar como esses conceitos podem ser discutidos a partir do filme. Como forma de organizar a discussão, dividi o texto em três tópicos (mercadoria, espaço e tempo) e trabalhei com trechos específicos do filme em cada um desses itens, aliando-os a discussões conceituais e teóricas.

Jeans, “o ouro de Toritama”: mercadoria, imagem e espetáculo no documentário

Há dois séculos, Marx definia a riqueza no modo de produção capitalista como caracterizada por uma “enorme coleção de mercadorias” (MARX, 2013, p. 157). De lá para cá foram muitas as interpretações sobre os processos de mercantilização da vida, dos objetos e dos sentimentos. Se naquele período descrito por Marx, a mercadoria significava tão somente a materialização do trabalho e a sua própria transformação em moeda de troca, hoje ela adquire outros sentidos, nem sempre concretos, mas ainda centrais na sociabilidade.

No caso do documentário, vemos o jeans como mercadoria principal da engrenagem econômica do município pernambucano e sua produção é explicada pelos trabalhadores e pequenos empresários como quantificada e valorada a partir do tempo de trabalho dos diversos operários envolvidos no ciclo que vai do corte, à costura e ao acabamento da peça de roupa. Tendo em vista essa característica em que o tempo de trabalho define a remuneração do trabalhador, seria a produção de Toritama possível de ser enquadrada na análise de Marx sobre a mercadoria ou novos aspectos ganham destaque nesse contexto?

Em *O casaco de Marx*, Stallybrass (2008) retoma a discussão inaugurada em *O Capital* por Karl Marx. Nessa obra clássica da economia política, a mercadoria é explicada como a forma celular do modo de produção capi-

talista, e para ilustrar seu argumento, o autor alemão cita um casaco e seu câmbio por outros produtos, tais como trigo, linho e café, como exemplo para os seus conceitos de valor de uso e valor de troca. Assim, uma certa quantidade de um determinado produto equivaleria, de forma concreta, a uma determinada quantia de um outro objeto, embora ambos tivessem diferentes propriedades e utilidades. E essa troca só é possível de ser consumada através da definição de uma equivalência entre os objetos, “caso contrário não haverá negócio algum” (HAUG, 1997, p. 23). Ainda como diz Haug (1997, p. 23): “apenas a troca de coisas qualitativamente diferentes tem sentido.” Essa equivalência seria, pois, definida a partir do tempo de trabalho despendido para a produção da mercadoria, mas também seria, em parte, fruto de uma “definição abstrata”, ao que Stallybrass (2008, p. 42) chama de “valor suprassensível”: “a natureza do capitalismo consiste em produzir um casaco não como uma particularidade material, mas como um valor suprassensível.”

Nesse sentido, o filme inicia com cenas marcantes em que a paisagem do agreste pernambucano, seu solo e vegetação são exibidos através de uma câmera em movimento que percorre uma estrada de “terra batida” e surpreende o espectador ao mostrar naquele cenário insólito a proeminência de grandes placas de outdoor com fotos posadas de modelos publicitários anunciando a localidade como a “capital do jeans”.



Figura 1. Paisagem de Toritama exibida no início do filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, de Marcelo Gomes, 2019.

A publicidade, como atividade de comunicação contemporânea, destaca o valor suprassensível, anunciando a mercadoria-signo através de um discurso interessado do anunciante. Tem, por fim, como ideal buscar “a sedução da clientela, visando torná-la cativa e fiel a uma determinada marca ou pessoa” (BUCCI; AUGUSTO JUNIOR, 2012, p. 38).

Ao discutir como se dá a fabricação do valor no imaginário, Bucci (2005) afirma que as mercadorias se tornaram signos. Essa passagem de algo material, definido pelo tempo de trabalho para uma coisa com múltiplos significados sensoriais, reflete as transformações pelas quais o sistema capitalista passou.

As relações de produção se tornam relações de produção do imaginário superindustrial: fabricam linguagem. A reprodução do capital já não é apenas um fato econômico, social e histórico, tal como esses termos são entendidos nos marcos tradicionais do materialismo; ela se dá no imaginário superindustrial – cuja existência é material e não meramente “ideológica” (a palavra “ideológica” aí entendida na sua velha acepção esquemática, em oposição ao que é “material”) – e é também nesse sentido que o modo capitalista de produção passa a fabricar superindustrialmente mercadorias que são signos, ou signos que são mercadorias, e assim atinge um patamar até então desconhecido (BUCCI, 2005, p. 9-10).

Através dessas grandes placas publicitárias e dos depoimentos dos entrevistados no documentário, percebemos o jeans como uma mercadoria que adquire cada vez mais esse valor-signo ou, nos dizeres de Stallybrass, um valor “suprassensível”. Ao longo do filme, não é feita nenhuma menção ou apresentação da mercadoria que ressalte a qualidade do seu material, durabilidade ou utilidade, ou seja, o seu valor de uso e sua concretude são colocadas em segundo plano, só aparecendo traços materiais através das falas dos trabalhadores quando quantificam em centavos a sua produtividade por meio da contagem de bolsos e acabamentos que resultam na sua remuneração.

Ao ser questionada pelo diretor se usava jeans, uma das participantes do documentário, que é também uma das trabalhadoras das “facções” (casas e demais pontos comerciais voltados para a produção de jeans), respondeu que sim e argumentou que se achava mais bonita e elegante ao usar as peças jeans. Um outro entrevistado, chamado de “Véio do ouro”, buscou

diferenciar-se em meio ao amontoado de peças jeans que são produzidas em Toritoma e criou roupas “exclusivas” com aplicações de laser e detalhes distintos. Ele atua como “manequim vivo” das próprias criações e afirma que se vende ao adotar um estilo individualizado que chama a atenção e capta consumidores.

Falas como essas dos depoentes mostram como as mercadorias adquirem características fantasmagóricas, abstratas e imateriais, aproximando do conceito marxista de fetiche. O fetichismo é definido por Marx como uma “relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2013, p. 206). Segundo Stallybrass (2008, p. 44-5), o feitiço, termo que origina o conceito de fetichismo, é visto de forma demonizada, pois apresenta “a possibilidade de que a história, a memória e o desejo pudessem ser materializados em objetos que fossem tocados e amados e carregados no corpo”.

Esse olhar negativo para a “imaterialidade” da mercadoria foi, hoje, substituído por uma lógica industrial de fabricação do valor no imaginário. Os produtos, além de serem nomeados, são marcados por uma construção imagética que une estética à subjetividade. O objetivo final é consolidar a venda, completando o ciclo que começa com a produção e finaliza com essa realização.

Do período em que Marx escreveu para os dias de hoje, essa lógica industrial se sofisticou e tornou-se mais “assertiva”, como o vocabulário mercadológico costuma afirmar. Os estudos sobre o público e seus anseios tornaram-se mais constantes, refinados e até mesmo automatizados, construindo imagens da mercadoria divulgadas pelas propagandas que são condzentes com a “ansiedade do público consumidor” (HAUG, 1997, p. 35).

A materialidade que marcava a definição do valor de uso e, por consequência, do valor de troca, perde cada vez mais espaço para a definição de um valor que busca quantificar o desejo em torno da aquisição de determinada mercadoria. Ao passo que o sistema se aperfeiçoa a partir dos avanços tecnológicos, os estudos sobre o indivíduo também avançam e nos permitem compreender a sua busca por mercadorias como parte de sua procura pela sensação de completude. Isso talvez explique a “razão” pela qual os moradores de Toritama trocam seus dias inteiros pelo trabalho na produção de jeans que lhes rende dinheiro para adquirirem bens de consu-

mo, alguns dos quais são vendidos em nome do desejo de ter quatro dias de “liberdade” no carnaval.

“Tento reconhecer o lugar, mas nada parece igual”

O documentário traz à tona especialmente o debate sobre as transformações no mundo do trabalho. A história documentada se passa numa cidade de interior e o filme exhibe práticas de labor e remuneração que estão completamente sintonizadas com as grandes metrópoles.

Esse recorte nos permite discutir também as transformações pelas quais passou aquele espaço público, com suas fronteiras e diferenças cada vez mais diluídas. A cidade de Toritama retratada no filme passou por alterações significativas a partir do desenvolvimento do mercado do jeans. O diretor narra, por diversas vezes, o seu estranhamento com aquele lugar que conheceu ainda na infância e que era marcado por uma paisagem rural, pelo silêncio de uma cidade sem fábricas e com poucos carros. Agora esse espaço é tomado pelo barulho das máquinas de costura que se amontoam nos diversos imóveis, que se transformaram em “fácções”.



Figura 2. Senhor trabalhando na calçada com o acabamento de peça jeans. Cena do filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, de Marcelo Gomes, 2019.

A calçada, antes caracterizada como lugar de encontro para conversas, é hoje um dos espaços em que os moradores trabalham, cortando jeans e finalizando o acabamento das peças de roupa. O almoço não é mais na mesa compartilhada com a família, mas na mesa de trabalho, na qual o

prato disputa lugar com a máquina de costura. A brincadeira das crianças não é mais na rua, mas entre as máquinas e roupas jeans amontoadas no chão das “facções”.

Como diz o diretor, “a paisagem mudou” e essa alteração foi bem recebida pelos moradores, que a veem como um sinal de progresso. “Aqui virou um São Paulo”, diz uma das depoentes, referindo-se ao fato de que existem muitas oportunidades de ocupação remunerada em Toritama e, portanto, não seria mais necessário seus moradores migrarem para os grandes centros urbanos brasileiros, como para a capital paulista. O narrador-diretor continua: “O mundo rural foi engolido por um mundo novo” e a “criação de galinhas foi substituída pelas máquinas de costura.”

A “produção capitalista do espaço” (HARVEY, 2005), nesse caso específico experienciada a partir da ascensão da indústria do jeans na cidade pernambucana, torna-a particular ao ser nomeada como “capital do jeans” e, ao mesmo tempo, a destitui de história, memória e identidade, pois seu passado e tradição são “apagados” dos relatos em detrimento do “sucesso” da atividade econômica.

Marc Augé (1994) denomina de “não lugar” espaços que são não identitários, não relacionais e não históricos. A partir de sua obra, Bucci (2007) define que “a marca da supermodernidade é a fabricação do não lugar” e que o nosso momento histórico é marcado pela existência combinada de lugares e não lugares.

Como uma definição básica, ou mesmo rudimentar, digamos que o não lugar seja a sala de embarque no aeroporto, o interior do avião, os saguões onde são “armazenados” os “passageiros em trânsito”, o hospital a que se vai para ter o filho ou aonde se vai para nascer, as estradas ou os ônibus. No não lugar não pode se dar o enraizamento do sujeito: ali, ele não encontra o passado de seus antepassados, ou a história que encarna sua memória; ali não o espera a sua própria identidade, e nem aqueles com que ele vai se relacionar, delimitando o espaço socialmente como seu (BUCCI, 2007, p. 15).

No documentário é possível percebermos essa coexistência: Toritama é a capital do jeans marcada pela padronização dos lares transformados em “facções”, mas com resquícios de uma sociabilidade que vai além dessa atividade econômica. Então, no meio do coletivo de trabalhadores que dedica seu tempo e suor para a produção do jeans, escapam personagens

tais como a senhora agricultora que responde “deus me livre” ao ser perguntada se trabalhava na produção de jeans; e o guardador de rebanhos que define a chegada do mercado do jeans como um marco histórico em que a ambição das pessoas pelo dinheiro se expressou ainda mais na localidade.

É certo que a espacialidade posta pela supermodernidade de Augé – em oposição à espacialidade comunitária e a espacialidade ideológica da nacionalidade – altera em definitivo os padrões do espaço em que nos movemos. É certo que essa espacialidade pode ser contida pela televisão como fundadora, pela instância da imagem ao vivo, do teleespaço público. Mas ela não decreta a abolição em definitivo do tempo e do espaço: ela apenas modifica seus padrões”. (BUCCI, 2007, p. 20).

Essas alterações no espaço de Toritama não apagam completamente o seu passado, mas alteram profundamente seus modos de vida. Não há por parte dos moradores um desejo romântico de retorno à Toritama de tempos atrás. Esse sentimento fica mais perceptível no narrador do filme, que revela seu estranhamento com as formas de sociabilidade vivenciadas na cidade.

O mais importante a destacar neste tópico é a transformação nas noções de espaço a partir do aprofundamento das relações capitalistas de produção, marcadas pela precarização, pela fragilidade dos vínculos empregatícios, pela ausência de direitos trabalhistas, pela carga horária extenuante e pelo pagamento quantificado a partir do número de peças produzidas. Ao mesmo tempo é possível visualizar no filme marcas e características de uma comunidade que vive essa experiência de imersão na produção de jeans e, a partir desta, mobiliza seus anseios e desejos.

Através da transformação dessa narrativa em imagem, os moradores de Toritama passam a participar do mundo do espetáculo, tendo suas histórias consumidas por pessoas que vivem outras realidades, em outros espaços, mas que vivenciam dilemas semelhantes com os experienciados pelos habitantes do município pernambucano. A transformação do espaço de casa em fábrica e escritório de trabalho, a remuneração pela produtividade, a transformação do sujeito em mercadoria são questões do nosso tempo que ganham relevo a partir dessa narrativa: “As relações de produção se tornam relações de produção do imaginário superindustrial: fabricam linguagem” (BUCCI, 2005, p. 9).

“O tempo coletivo preenchido por um trabalho sem fim”

Como dito, a primeira acepção de mercadoria por Marx entendia esse elemento como constituído por um valor de uso e um valor de troca. Este último, num primeiro momento, era quantificado a partir do tempo de trabalho dedicado pelo operário para a produção do objeto e trocado de forma relacional por uma quantia específica de outra mercadoria que tivesse esse valor equivalente.

Essa noção de trabalho revela também uma interferência humana na definição de tempo e de sua valoração como uma das bases que fundamentam as trocas capitalistas. Segundo Bucci (2008, p. 2), o tempo pode ser definido como uma “alegoria da mutabilidade incessante da natureza”, mas há também algo de humano nessa dimensão, sendo o tempo uma construção social: “Fico mesmo tentado a dizer que o tempo, esse fluxo imperturbável, não existe de verdade – a não ser como constructo, como abstração inventada numa curva qualquer da história humana” (BUCCI, 2008, p. 2).

No filme analisado, é possível percebermos várias menções do narrador à noção de tempo e a permanência da sua relação com o universo do trabalho. É justamente através das diversas horas de dedicação dos trabalhadores à produção do jeans que o tempo passa a ser discutido no documentário como algo vendável, quantificável e remunerado.

Com a produção incessante das peças de roupa, interrompida apenas durante poucas horas do dia para que os trabalhadores comam e durmam, Toritama passa a ter “outra velocidade”. Alguns dos relatos citam que fora o trabalho e essas “obrigações fisiológicas” resta ainda um pequeno intervalo de tempo para “ver um pouco de TV”, o que mostra também como o espetáculo das imagens atua como entretenimento e fonte de informação perante a concretude do trabalho braçal realizado durante a maior quantidade de horas no dia. Sobre a noção de espetáculo, cabe aqui uma pequena digressão que considero importante para a compreensão desta reflexão. Guy Debord (1997), autor francês que explorou esse conceito na década de 1960, propõe que a sociedade do espetáculo provoca letargia, paralisia e alienação. Numa crítica a essa leitura que vincula a crítica a uma ideia de manipulação, Bucci (2005, p. 15) afirma que “em Debord, o inconsciente é uma deformação produzida pelo espetáculo, e não a dimensão obrigatória da constituição do sujeito”. Assim, em vários momentos do filme, perce-

bemos depoimentos de sujeitos que, imersos numa lógica capitalista de espetáculo, também refletem sobre o seu lugar, sobre o seu trabalho, sobre o seu modo de vida de forma ativa.

É possível, ainda, perceber em Toritama a coexistência entre diferentes temporalidades. O ritmo acelerado da máquina viabiliza uma maior produtividade por dia, como consequência, uma melhor remuneração, e coexiste com o andar lento e despreocupado do guardador de rebanhos.

E, se assim é, a temporalidade não é absoluta e nem é uma coisa só; uma mesma era pode comportar temporalidades diversas, ainda que, reunidas, elas componham um todo que possa ser pensado e compreendido. Há uma distinção entre a temporalidade das bolsas de valores e a temporalidade da agricultura familiar, vinculada às estações do ano (BUCCI, 2008, p. 4).

Um dos entrevistados do filme é um senhor que prevê chuvas e é apresentado como “única pessoa que tem tempo de olhar para o céu”. Na mesma localidade, há um trabalhador apresentado como um grande vendedor de seu tempo, atuando não só na produção do jeans, mas também como assistente de pedreiro.

Ele é constantemente avaliado pelos seus empregadores como um bom trabalhador, “uma boa mercadoria”, visto que dedica a sua vida, seu tempo e sua força para realizar trabalhos pesados. Esse mesmo personagem conta os dias, o dinheiro e aguarda ansioso a chegada do carnaval. O desejo é o de extravasar sua individualidade em outro espaço, sem controle de horário e produtividade, o que de fato acontece e é exibido nas imagens da sua viagem carnavalesca.

A transformação do modo de vida pelo aprofundamento da lógica capitalista de produção expõe, portanto, como “o controle do tempo e o controle social se mesclam” (BUCCI, 2008, p. 5). Essa acaba sendo uma das discussões centrais do documentário, que é elaborado com técnicas visuais e sonoras simuladoras desse tempo acelerado e completamente tomado pela atividade produtiva. “A expressão da temporalidade contemporânea do capital” (BUCCI, 2008) é possibilitada pela instância da imagem ao vivo que dá credibilidade à narrativa e a apresenta como uma versão do real.

Considerações finais

A produção de mercadorias, o controle do tempo e do espaço são dimensões constitutivas do modo de produção capitalista que se alteraram ao longo dos séculos e que assumem características específicas no tempo presente.

Ao analisar a mercadoria, procuramos de forma breve mostrar as suas alterações desde a definição de Marx e discutimos como no filme há a permanência de uma noção concreta de mercadoria atrelada a uma visão mais ligada ao imaginário. As mercadorias são oferecidas não só como objetos, mas como imagens que articulam desejos, e seus valores agora são fabricados industrialmente, não mais a partir do tempo de trabalho, mas a partir do valor de gozo. A narrativa também mostra a transformação dos sujeitos em mercadoria, vendendo a sua força de trabalho ao mesmo tempo que se veem como autônomos e “donos do seu próprio tempo”. Toritama assume, por vezes, similitudes com a definição de não lugar de Augé e a sua temporalidade é atravessada pela lógica da produção em série, que, mais do que mercadorias, fabrica valores no imaginário social daquele lugar.

A partir das discussões realizadas, percebi que além desses aspectos explorados na resenha, os desejos individuais e coletivos mobilizam, organizam, movimentam e atualizam a reprodução do capital.

A escolha desse filme se deu, pois ele une uma análise estrutural (a mudança no modo de vida da cidade de Toritama) com relatos pessoais mediados pela câmera, mas que guardam resquícios de uma espontaneidade ao passo que exprimem a subjetividade dos sujeitos envolvidos naquela experiência.

Dessa forma, de uma maneira pontual, foi perceptível a incompletude dos sujeitos, suas constituições como desejantes e buscadores de suas completudes. Num lugar em que suas vidas se resumem a trabalho, eles buscam seu desejo fora dessa lógica e veem no carnaval a realização de uma fantasia, tendo por quatro dias do ano a sensação de que alcançaram, como sujeitos, uma completude imaginária.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, M. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papiros, 1994.
- BUCCI, E. Em torno da instância da imagem ao vivo. *Matrizes*, n. 1, p. 65-79, 2009.
- _____. Álbum de família: meu pai, meus irmãos e o tempo. In: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. *Oito vezes fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. Ubiquidade e instantaneidade no telespaço público: algum pensamento sobre a televisão. *Revista Caligrama*, v. 2, n. 3, 2007.
- _____. O espetáculo e a mercadoria com signo. In: NOVAES, A. (Org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- BUCCI, E.; AUGUSTO JR., S. N. Liberdade de imprensa e a liberdade na publicidade. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 9, n. 24, 2012.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HARVEY, D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HAUG, W. F. *Crítica Estética da Mercadoria*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.
- STALLYBRASS, P. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Como as pesquisas no Brasil entendem a indústria cinematográfica nacional?

Uma revisão das publicações das associações de estudos de cinema

Debora Taño¹

A compreensão sobre o cinema enquanto indústria, sobretudo no que tange ao cinema brasileiro, é um assunto controverso. Enquanto alguns autores afirmam a não existência de tal indústria, entendendo o processo industrial como o estabelecido em Hollywood a partir de uma abordagem mais clássica da historiografia (AUTRAN, 2004; BERNARDET, 2009), há ainda, pela abordagem de cunho mais político, a visão de que o cinema nacional segue sendo subdesenvolvido (GOMES, 1996).

Tal abordagem, no entanto, mesmo levando em conta em alguns momentos as formas de produção, tem como foco a temática e a ideia do que seria um cinema brasileiro sem a massiva interferência estadunidense em sua forma e conteúdo. Quando citadas as formas produtivas, sobretudo as industriais, são apresentadas as chamadas “tentativas de industrialização”, ocorridas nos anos 1940 a 1960, as quais se referem a estruturas produtivas verticalizadas e concentradas em estúdios, como os casos da Cinédia, Vera Cruz e Atlântida (DESBOIS, 2016), tentativas essas consideradas fracassadas.

Mais recentemente essas estruturas têm sido questionadas em estudos que têm como foco outras formas de produzir, como o ocorrido nos cinemas paulista (COSTA, F. C.; CÁNEPA, 2018) e carioca (MELO, 2018) do mesmo período, ou ainda em análises voltadas a entender a inserção de tal modelo de produção em uma economia tão diversa da dos Estados Unidos, como era a brasileira no período (TAÑO, TORKOMIAN, 2020). Já com relação aos estudos mais recentes, o olhar sobre como o cinema no

1. Doutoranda em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos, graduada e mestre em Imagem e Som pela mesma universidade. Atualmente, pesquisa a indústria cinematográfica brasileira. Atua também nas áreas de montagem e áudio. Email: debora.tano@gmail.com.

país se organiza e acontece vem possibilitando novos entendimentos sobre o setor (BAHIA, 2012; CHALUPE, 2010b; IKEDA, 2015).

Nesse contexto, faz-se necessário delimitar o que tem sido estudado sobre indústria cinematográfica no país, independentemente do formato ou arranjo que esta possua. Assim, o presente artigo se propõe a investigar como as pesquisas no Brasil entendem e estudam a indústria cinematográfica, sobretudo quando o foco é o cinema nacional.

Para tanto, optou-se por realizar uma Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) das publicações das principais entidades de pesquisa de cinema do país. A RBS é um método utilizado para busca e análise de artigos com o objetivo de encontrar o que há de mais novo ou relevante em determinada área (TRANFIELD; DENYER; SMART, 2003).

A escolha pelas publicações das três entidades se justifica por estas concentrarem os principais pesquisadores de cinema do país. São elas: a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) e a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Cada uma delas realiza anualmente ao menos um encontro entre seus pesquisadores, encontros estes que geram anais de artigos, e possuem uma revista sob sua edição. Essas publicações foram utilizadas como base de dados para a presente revisão, uma vez que refletem e indicam o que está sendo pensado a respeito do cinema de forma geral. Com relação ao cinema brasileiro, este panorama se intensifica.

Componentes da indústria cinematográfica

De forma bastante ampla, o conceito de indústria se define pela relação entre uma atividade econômica e sua operação em mercados. A atividade industrial se desenvolve, assim, por meio de um processo produtivo, o qual se define pela entrada de recursos em um sistema de transformação que irá gerar um resultado de bens ou serviços (SLACK; CHAMBERS; JOHNSTON, 2002). Tal definição, advinda das indústrias manufatureiras, também encontra nos serviços suas versões que adquirem especificidades

Há na literatura entendimentos a respeito de indústria, sobretudo quanto voltada ao cinema e demais artes, como as chamadas indústrias criativas (BUSTAMANTE, 2017; CAVES, 2003; HARTLEY et al., 2013;

JONES; MAORET, 2018). Ou ainda quando se dispensa a noção de cadeia produtiva, substituindo-a por outros arranjos, como em redes, por exemplo (POWELL, 1990). Aqui, no entanto, o interesse se dá em caracterizar de forma geral a estrutura da produção e comercialização de filmes, sem entrar em diferenciações específicas. Ao entender por indústria a realização de um produto que será disponibilizado em um mercado, faz-se suficiente a base para a revisão aqui proposta.

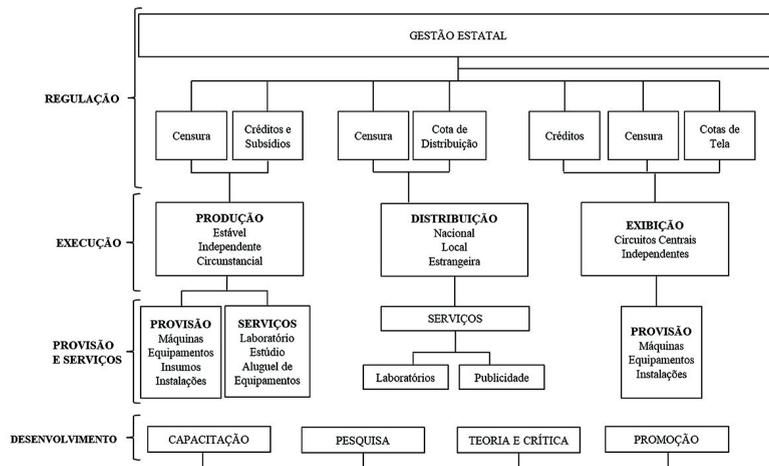
A cadeia produtiva cinematográfica possui algumas etapas, desde a origem do conteúdo, referente ao momento próprio da criatividade e criação da obra; de trocas, quando o produto é distribuído para a forma e o local de acesso ao público; e reprodução, quando o produto é recebido. Paralelamente, há ainda a manufatura de recursos, etapa que proporciona os recursos necessários para a criação, como a manufatura de equipamentos e tecnologias envolvidas nos processos; educação e crítica, envolvendo a formação de trabalhadores da área, assim como de críticos; até o arquivo, relativa à manutenção e preservação dos produtos anteriormente criados (PRATT, 2005).

De forma similar, Silva (2009) define três núcleos de atividades e suas respectivas tríades que formam o espaço do audiovisual, com áreas bastante próximas às propostas por Pratt (2005). Para o autor, o núcleo central refere-se à produção-distribuição-exibição. Adjacente a este, estão os outros dois núcleos que correspondem às estruturas instituição-tecnologias-mercado e patrimônio-formação profissional-direitos de autor. Tal divisão é feita com um intuito metodológico, a fim de auxiliar a estruturação de pesquisas a respeito de algum dos núcleos de atividades, ou da relação entre eles. Sendo a tríade produção-distribuição-exibição a central e mais dinâmica das três, é ela que organiza o espaço audiovisual da concepção ao consumo do produto (SILVA, J. G. B. R. E, 2009). Segundo o autor, as tríades adjacentes atuam como suporte e fatores determinantes para o funcionamento das atividades centrais.

Octavio Getino (1987) também define uma estruturação global das atividades do cinema com o intuito de esclarecer as áreas e etapas envolvidas na complexa cadeia cinematográfica. De forma análoga ao que Silva (2009) delimita como o núcleo central produção-distribuição-exibição, e Pratt (2005), de origem de conteúdo, trocas e reprodução, a parte central da cadeia, responsável pela feitura do produto em si, Getino (1987) nomeia de área de execução, que, assim como nas propostas dos autores anteriores,

está inserida em um contexto maior com suas características e fases específicas, conforme mostra a figura 1.

Figura 1. Estruturação global das atividades relacionadas ao cinema



Fonte: GETINO, 1987, p. 35 (tradução nossa).

Segundo o autor, o processo industrial inicia-se com a gestão estatal, que regulamenta ações para cada uma das três áreas de execução. Aqui chamada de gestão estatal, esta regulamentação e participação do Estado é o que Silva (2009) delimita como instituição, que “define os sistemas oficiais de regulação, fomento e fiscalização” (SILVA, 2009, p. 44).

Assim, a partir das concepções apresentadas, tem-se como centro para o funcionamento da atividade cinematográfica as etapas de produção, distribuição e exibição, responsáveis pela trajetória do filme de sua concepção à chegada ao espectador. Aliado a este eixo principal estão as ações estatais, como políticas públicas, legislações e demais formas de institucionalização envolvidas. Estes quatro pontos delimitam de forma bastante ampla a atividade cinematográfica e, dessa forma, são os constructos da pesquisa aqui realizada.

Metodologia

Como apontado anteriormente, no presente artigo a pergunta norteadora é: como as pesquisas no Brasil entendem e estudam a indústria cine-

matográfica nacional? A partir dela, tem-se como objetivo mapear o que os estudos de cinema no país apresentam sobre indústria cinematográfica, se a definem, de que forma e quais os principais recortes relativos a esse contexto.

Para operacionalizar tal objetivo são escolhidas as bases de dados nas quais serão realizadas as buscas. Aqui, optou-se pelas revistas e anais de encontros das três principais entidades de pesquisa de cinema do país, por serem os locais onde pesquisadores circulam e publicam seus trabalhos consolidados, ou ainda em andamento. A periodicidade dos eventos e o reconhecimento destes e das revistas no meio garantem uma amplitude de resultados e o acompanhamento do que é produzido de conhecimento sobre o assunto no país. Tem-se, portanto, como bases de artigos os Anais de Textos Completos da Socine, do encontro de 2002 ao de 2018; os Resumos Expandidos da Socine, de 2009 a 2018; a revista Rebeca; os Anais dos Encontros da Compós, de 2000 a 2019; a revista E-Compós; os Anais dos Encontros Nacionais da Intercom, de 2002 a 2018; e a revista Intercom. A definição dos períodos de análise de cada uma das bases diz respeito à disponibilidade dos textos nos sites das respectivas entidades.

Em seguida, as palavras-chave são definidas, as quais são utilizadas como termos de busca. Retoma-se aqui, portanto, os constructos elencados anteriormente – produção, distribuição e exibição –, acrescentando ainda palavras relevantes, como indústria e políticas. Cada um destes termos, portanto, foi utilizado entre os termos de busca. O quadro 1 apresenta os termos utilizados em cada base, assim como o campo onde os termos foram buscados.

A opção por incluir os resumos expandidos da Socine, mesmo não sendo trabalhos completos, deu-se na intenção de ampliar o escopo da busca, uma vez que muitos pesquisadores que apresentam seus trabalhos no evento acabam não enviando o artigo completo para publicação. Deixando tais resumos de fora, um número considerável de pesquisas não entraria nesta busca. Esta é uma das formas encontradas para reduzir as lacunas inerentes ao tipo de revisão realizada.

Quadro 1. Resumo execução de busca

BASE	TERMO	CAMPO
Textos Completos Socine	indústria*; produção*; distribuição; exibição; política	Título artigo e título de mesa ou capítulo
Resumos Expandidos Socine	indústria*; produção*; distribuição; exibição; política	Resumo
Rebeca	indústria*; produção*; distribuição; exibição; política	Resumo
Revista Compós	audiovisual AND indústria*; cinema* AND indústria*; audiovisual AND produção*; cinema* AND produção*; audiovisual AND distribuição; cinema* AND distribuição; audiovisual AND exibição; cinema* AND exibição; audiovisual AND política; cinema* AND política	Geral
Anais Compós	indústria*; produção*; distribuição; exibição; política	Título, Resumo e Palavras-chave (GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual de 2000 a 2019)

BASE	TERMO	CAMPO
Revista Intercom	audiovisual AND indústria*; cinema* AND indústria*; au- diovisual AND produção*; cinema* AND produção*; audiovisual AND distribui- ção; cinema* AND distribui- ção; audiovisual AND exibi- ção; cinema* AND exibição; audiovisual AND política; cinema* AND política	Geral
Anais Intercom Nacional	indústria*; produção; distri- buição; exibição; política	Título e Palavras-chave em NP Comunicação Audiovisual (2002- 2008); DT 4 – NP Audiovisual (2009); DT 4 Comunicação Audiovisual – GP Cinema (2010-2018)

Com os termos e as bases definidas, a busca é realizada. Cada uma das *strings* é aplicada a cada base, com suas respectivas restrições e particularidades. Assim, a Etapa 1 corresponde à busca e sistematização das informações dos artigos encontrados. A Etapa 2 consiste no primeiro filtro dos artigos (e resumos expandidos) encontrados. Nesse momento, pela leitura dos resumos dos artigos ou apenas de seus títulos, no caso de artigos que não apresentam resumo, utilizou-se como primeiro critério de inclusão no trabalho os artigos que apresentassem os termos buscados como centro da teoria utilizada ou análise realizada, como tema do artigo, ou ainda como parte do objeto tratado. Com estes critérios aplicados, o número total de artigos é reduzido, pela exclusão dos textos que não se enquadram ao que se busca.

A Etapa 3, por sua vez, se dá pela leitura da introdução e conclusão dos artigos selecionados na etapa anterior. A fim de reduzir ainda mais o escopo da análise foram excluídos os trabalhos que, mesmo possuindo os termos de busca, referiam-se apenas ou principalmente a questões

estéticas e narrativas ou ainda que tratavam de cinematografias que não a brasileira. Este último critério foi determinado com a intenção de aprofundar o presente estudo no que se entende por indústria no Brasil e suas particularidades. Além destes critérios foram também excluídos os artigos duplicados, sejam eles repetidos nas bases de Textos Completos e Resumos Expandidos da Socine, ou ainda entre as bases desde que de mesmo autor, ano e tema. O quadro 2, a seguir, apresenta os resultados quantitativos de cada uma das etapas.

Quadro 2. Quantidade de artigos selecionados por etapa de execução

	ETAPA 1	ETAPA 2	ETAPA 3
SOCINE			
Anais	97	43	39
Resumos	236	91	58
Rebeca	78	16	9
COMPÓS			
Revista	31	11	2
Anais	56	9	7
INTERCOM			
Revista	10	3	2
Anais	130	45	14
TOTAL	638	218	131

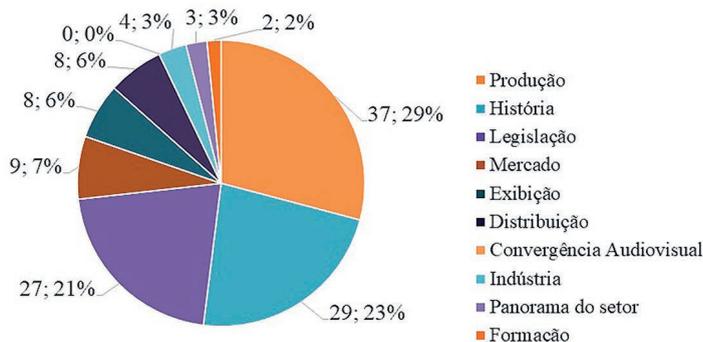
Após aplicados os critérios de inclusão e/ou exclusão dos artigos em cada uma das etapas, ocorre a etapa final de análise. Nesse momento, é realizada a leitura completa dos 131 artigos selecionados, a fim de extrair as informações que respondam aos objetivos da revisão.

Resultados e discussão

Uma vez que os termos utilizados foram indústria, produção, distribuição, exibição e política espera-se que estes grandes temas estejam entre os mais recorrentes no material encontrado. Além destes, no entanto, a partir da leitura dos artigos, foi possível identificar outros que tiveram destaque.

A figura 2 apresenta os temas elencados e a respectiva distribuição destes temas, realizada por meio da leitura dos artigos, considerando o assunto ou abordagem principal de cada um deles.

Figura 2. Distribuição de artigos por tema



Fonte: Autoria própria.

Além das já citadas categorias temáticas, nas quais o termo política é substituído por legislação, apresenta-se ainda a abordagem histórica, de maneira mais expressiva, seguida por análises de mercado, convergência e relações entre cinema e outras formas audiovisuais, estudos sobre indústria propriamente, panoramas gerais do setor e formação profissional. Nos itens a seguir, cada um dos temas e seus respectivos subtemas serão descritos, assim como será realizado um breve panorama geral dos trabalhos selecionados.

Produção

Durante a busca, o termo “produção” foi o mais recorrente, por ser um termo bastante amplo, o que exige um cuidado ao ser incluído em buscas mais específicas.

A forma como o filme é produzido afeta tanto sua forma, quanto o conteúdo. É o proposto por Souza (2016), ao analisar a produção, entre outros elementos, do filme *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009). Sobre a utilização de equipamentos que facilitam e barateiam a produção, Tonin e Tietzmann (2011) apresentam uma análise detalhada destas possibilida-

des a partir do acompanhamento das filmagens de *Menos que Nada* (Carlos Gerbase, 2012).

Analisar as diferentes formas de produção e os processos envolvidos é uma das maneiras de entender o cinema que mais apareceram na presente revisão. Além das já citadas, que possuem como foco as produções menores, há ainda trabalhos que abordam a especificidade do fluxo de trabalho em som (PEREIRA, 2016), a experiência com os núcleos criativos (COUTINHO, 2018), as parcerias entre grandes empresas para produção (BAHIA, 2009a) e entre produção e mercado exibidor (REQUE, 2017), as trocas de experiências narrativas e produtivas entre a pornochanchada e a telenovela (OLIVEIRA, V. K. L.; ALMEIDA, 2019), o olhar empreendedor sobre a produção pernambucana (GUERRA, 2011) e o pensamento atual sobre produção nacional na atualidade (AUTRAN, 2008b).

Há, ainda, sobre as formas de produção, os trabalhos que se debruçam especificamente ao fazer documental e suas especificidades, como é o caso dos artigos de Brito (2011) e Tomaim (2010). Enquanto o primeiro analisa a participação da TV Cultura na produção documental nacional, o segundo faz um panorama deste tipo de produção no Rio Grande do Sul.

No que se refere a estudos que privilegiam os locais de produção, ou seja, estudos de caso sobre a produção de estados específicos, cidades consideradas polos produtivos ou análises sobre concentração e regionalização, a presente revisão encontrou oito trabalhos. Entre estes estão dois artigos de Virgens (2014; 2015) que traçam panoramas sobre os polos de produção cinematográficas no Brasil, retomando o conceito e analisando como tal prática acontece no país. Entre os polos produtivos em atividade está o de Paulínia, tema central dos trabalhos de Gomes (2017) e Oliveira (2018). Gomes (2017) aborda o assunto a partir de uma revisão histórica do polo, sua criação e funcionamento. Oliveira (2018), por sua vez, insere a atividade do polo no contexto amplo da produção cinematográfica nacional, dando destaque a questões políticas, econômicas e culturais que freiam o desenvolvimento de tal produção.

Tal discussão, no entanto, se faz mais ampla no estudo de Pfeiffer (2009), que se detém a analisar os locais mais comuns de produção de cinema no país, encontrando uma prática bastante concentrada. Em consonân-

cia a esta proposta, encontram-se os trabalhos que analisam o que e como é feito o cinema em alguns estados, como o caso de Pernambuco (COSTA, M. R. DA, 2010) e do Rio Grande do Norte (COELHO; LACERDA, 2017).

Ao delimitar a pesquisa ao entendimento de indústria cinematográfica é possível relativizar alguns termos como “produção independente”, “produção de baixo orçamento” e “coletivos de produção”. São formas alternativas de produção, diferentes arranjos produtivos e não necessariamente “não industriais”, seguindo a definição de processo industrial apresentada anteriormente. Importante destacar, no entanto, que tais denominações não correspondem a um único tipo de cinema. Ruy (2016) e Costa (2016) fazem amplas revisões a respeito dos termos que estão abarcados no título de cinema de baixo orçamento.

Ampliar as formas de fazer e os locais onde ocorrem também é objeto de estudo dos trabalhos que têm as coproduções internacionais como temática. Entre esses trabalhos estão os com abordagens mais amplas, com o objetivo de entender quais os aspectos de funcionamento e as consequências das coproduções para o cinema nacional, por meio de panoramas gerais (BAHIA, 2011b; CHALUPE, 2011; FIGUEIRÓ, 2015). Há os que focam em grupos de países, como é o caso das relações cinematográficas dentro da América Latina (CHALUPE, 2014), no Cone Sul (CHAVES, 2012) e os acordos que se estabelecem pelo programa Ibermedia (ARAUJO, H. S., 2014). Já outras pesquisas possuem como foco as relações próprias entre o Brasil e alguns países específicos, como é o caso da Argentina (CHALUPE, 2013), França (FIGUEIRÓ, 2016) e Portugal (ARAUJO, H. S., 2015, 2016, 2017; CRUZ, 2013; MENDONÇA, 2013).

História

O tema “história” foi o segundo entre os assuntos mais abordados pelos trabalhos encontrados. Nele foram incluídos os artigos que possuem diferentes objetos de estudo trabalhados a partir do viés histórico. Ou seja, esta sessão de certa forma é a mais transversal entre as aqui apresentadas, pois nela encontram-se trabalhos a respeito de formas de produção, exibição, entre outros assuntos de diferentes épocas do cinema nacional.

No que se refere à questão do presente trabalho, o subtema com maior relação à indústria é o que trata de como ao longo do desenvolvimento do

cinema brasileiro tal questão foi entendida. Aqui se colocam principalmente os estudos de Arthur Autran a respeito do pensamento industrial brasileiro e seus desdobramentos (AUTRAN, 2003, 2008b, 2009b, 2012), assim como de outros autores como Santos (2011) e Melo (2014). Uma vez que tais estudos vão à origem destas questões, a partir de uma abordagem histórica, preferiu-se inseri-los neste tema e seção e não no tema “indústria”, já que este ficou dedicado a trabalhos mais conceituais e/ou aplicados e não históricos sobre o assunto.

Estudos apresentam relações entre filmes latino-americanos do período silencioso (ARAUJO, L. C. de, 2013), produção experimental com diapositivos nos anos 1970 (CARVALHO, R. A. de, 2019), a participação da empresa Pathé no Brasil (MORAES, 2012), o jornalismo televisivo produzido em consonância com os cinemanovistas (SACRAMENTO, 2008), as indústrias do Brasil e Argentina dos anos 1930 (AUTRAN, 2011) e o cinema educativo proposto por Roquette-Pinto (SCHVARZMAN, 2007). Personalidades relevantes para a produção de cinema no país em suas respectivas épocas como Silvino Santos (MENDONÇA, 2015), Luiz de Barros (MELO, 2015) e Gustavo Dahl (AUTRAN, 2016), e empresas com papel fundamental, como o caso da Cia. Cinematográfica Vera Cruz (GONÇALVES, 2010) também são temas dos trabalhos. Já sobre as produções de épocas específicas são trabalhadas a produção em São Paulo nos anos 1920 e 1930 (SANTOS, M. J., 2016; SCHVARZMAN, 2015), a dos anos 1980 (GIANNASI, 2014) e dos anos 90 (SILVA, M. R. C. da, 2004; SILVA, J. G. B. R. E., 2002)

Em questões de exibição, estão a proposta de uma história da exibição no Brasil (GATTI, 2010), uma análise da exibição e distribuição nos anos 1910 (TRUSZ, 2013), o interesse norte-americano no mercado brasileiro na década de 1920 (BUTCHER, 2019) e uma discussão a respeito das concepções de público no pensamento industrial (AUTRAN, 2008a). Já as análises específicas de algumas cidades e regiões apresentam o caso de Piracicaba e Campinas nos anos 1920 e 1930 (ZAPATA, 2015), do Rio de Janeiro na década anterior (PONTES, 2016), da Bahia nos anos 1970 e 1980 por meio da Jornada de Cinema (SOUZA, M. B., 2016) e de Recife na transição para o sonoro (ARAUJO, L. C. de, 2011).

Legislação

O amplo tema “legislação” abarca os trabalhos que discutem de alguma forma as políticas públicas envolvidas na indústria de cinema do Brasil. Aqui incluem-se pesquisas que passam pelas questões institucionais do cinema, desde sua formação, desenvolvimento, possibilidades de consolidação e ampliação. É aqui que se insere o que Getino (1987) aponta como regulação e Silva (2009), como a ponta “instituição” da tríade “instituição-tecnologias-mercado” e “direito do autor” da tríade seguinte.

Apesar de ser a terceira categoria em termos de quantidades de artigos encontrados é uma das com maior destaque, por apresentar discussões bastante basais para a indústria brasileira de filmes, uma vez que a participação estatal possui papel fundamental em seu funcionamento, como aponta boa parte dos trabalhos aqui elencados.

Em um primeiro momento, os artigos de Silva (2003), Lusvarghi (2006) e Borges (2014) oferecem panoramas da legislação brasileira em relação às formas de produção e seus resultados no país. Enquanto o primeiro recorre a uma abordagem mais histórica e transversal, entrando em contato com as discussões que formularam as políticas para o cinema nos congressos de cinema brasileiro, as duas autoras debruçam-se sobre as relações entre tais políticas e a produção contemporânea.

O processo de formação das políticas públicas pode ser investigado por diferentes frentes, a fim de elucidar os interesses e os atores envolvidos (SILVA, R. C., 2017), a formação de uma agenda para tal processo (FRANCISCHELLI, 2018), a influência da crítica (WELLER; BEZERRA, 2014) e das premiações (MELEIRO, 2010), as relações com os direitos autorais envolvidos na produção (MENDONÇA; PASCHOALICK, 2009), e, ainda, as leis específicas para distribuição de longas-metragens (IKEDA, 2009) e expansão do acesso à exibição com o programa Cinema Perto de Você (CARVALHO, M. T. de, 2015).

Além da elaboração de tais políticas, os estudos de sua consolidação são bastante presentes, assim como as colocações acerca do papel da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) em tal processo. Ikeda (2011; 2014) apresenta a atuação da ANCINE frente às políticas públicas e suas contradições enquanto agência reguladora, assim como a atualização de tais leis a partir dos anos 1990. Já Trindade (2016) compara as políticas nacio-

nais e a ANCINE com as políticas existentes na França, sob o comando da CNC. Dentro desse contexto, a respeito da consolidação das políticas, Bahia (2008; 2009b) apresenta os resultados de tais leis e ações decorrentes delas, observando sua efetividade enquanto formadoras de uma indústria de cinema no país e criadoras de espaço para a formação de uma identidade cultural, enquanto Mattos (2015) aborda a efetividade sob o ponto de vista econômico. Ampliando tal perspectiva, Carvalho (2019b) analisa as políticas nacionais existentes a partir da década de 1990 sob o ponto de vista da inovação, estudando como caso específico a SPCine.

Para além da institucionalização de políticas nacionais, há no país as legislações estaduais e municipais que auxiliam no fomento a cada uma das etapas da cadeia produtiva. Os trabalhos selecionados versam sobre as particularidades de tais leis e das características próprias à regionalização em trabalhos sobre a região Norte (GOMES, A. N. dos S., 2017) e as regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste (GOMES, A. N. dos S., 2019), os estados da Paraíba (GAMA, 2012), Bahia (PIRES, 2013) e Pernambuco (PUGLIA, 2016), assim como uma análise ampliada sobre as políticas de regionalização (VIRGENS, 2017).

O último tópico a respeito das legislações brasileiras do audiovisual é o que se refere às leis que envolvem a televisão e suas implicações. Sousa (2016) investiga se a necessidade de produtos brasileiros para cumprir o tempo de tela determinado pela lei realmente proporciona um estímulo à produção nacional. Já Machado e Dantas (2017) pontam para as dificuldades encontradas pelas produtoras independentes em formar parcerias com os canais para a realização de coproduções. É tema das análises também os tipos de produtos privilegiados pelas produtoras e programadoras a partir dos projetos fomentados pelo Fundo Setorial do Audiovisual (COUTINHO, 2013). De forma mais panorâmica está o trabalho de Costa (2016b), que se aprofunda no papel da televisão para a produção independente, nas relações dos atores envolvidos e na atuação da ANCINE enquanto reguladora de tais atividades.

Mercado

No caso do cinema, podemos entender como mercado – e aqui os trabalhos que são incluídos nessa categoria – a junção das etapas de distri-

buição e exibição. É na relação entre estas duas etapas que se dá a venda do produto, inicialmente para o mercado exibidor, e deste para o público final.

Nesse sentido, estão dois trabalhos de Silva (2010, 2011) que investigam as assimetrias do mercado cinematográfico brasileiro, formado por poucas empresas distribuidoras – muitas estrangeiras – e um número pequeno de filmes que apresentaram resultados expressivos de público. O mesmo autor, em contraposição, possui outro artigo que analisa os resultados de público, mas dessa vez com foco nos filmes menos vistos dos anos 2000 (SILVA, J. G. B. R. E, 2012). Como exemplo de estratégia de mercado, desde a distribuição à exibição, Campos (2005) analisa o caso do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1995), marco do início da Retomada. Também sob o aspecto dos resultados de mercado está o trabalho de Cattley, Santos e Silva (2018). Nesse artigo, os autores desenvolvem um profundo estudo sobre os custos de produção e os retornos econômicos obtidos a partir de três filmes de diferentes nichos de mercado. Já em relação às estruturas de mercado do Brasil e de Portugal está o trabalho de Santos (2017) sob a perspectiva de arranjos institucionais em ambos os países.

Sobre o mercado de documentários, tem-se como assuntos centrais o perfil da distribuição para salas de exibição e o pouco alcance de tais filmes nestas salas (IKEDA, 2010); a situação do documentário brasileiro contemporâneo a partir da visão de nomes importantes da área, desde a produção à exibição e os resultados de público (TRINDADE, 2011); e uma detalhada análise do mercado de documentário a partir dos anos 2000, incluindo dados de público, os atores envolvidos, a concentração da produção em alguns desses atores e apontando para um crescimento da produção não acompanhado pelo crescimento de salas e público atingido (TRINDADE, 2012).

Distribuição

Tendo como foco as três grandes atividades da cadeia cinematográfica, o tema Distribuição é o seguinte na ordem de quantidade de trabalhos encontrados. É importante notar, no entanto, que, quando comparada aos temas anteriores, tal quantidade é bastante reduzida, sendo apenas oito artigos. Observando que se trata de uma das três atividades principais que

compõem a indústria de cinema, pode-se considerar que há uma falta de pesquisas neste aspecto, sobretudo se comparado à abordagem histórica ou aos trabalhos focados nas políticas públicas e na produção de filmes.

Em abordagem ampla e panorâmica estão os artigos de Chalupe (2010b) e Assef (2011; 2012). A primeira faz uma profunda descrição do papel da distribuição no mercado cinematográfico brasileiro, inserindo-a e destacando-a dentro da cadeia produtiva como um todo e aponta as características de cada uma das categorias de filmes e seus perfis de distribuição (CHALUPE, 2010a). Já Assef traça um panorama dos principais marcos da distribuição de filmes no país, de 1990 a 2008 (ASSEF, 2011), e propõe uma divisão em períodos diferentes da utilizada pela historiografia que se baseia na produção (ASSEF, 2012).

Alguns trabalhos detêm-se a estudar a distribuição de filmes específicos, como é o caso de *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981) e o cineclubismo (ROSSATO, 2009), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002), *Janela da alma* (João Jardim, Walter Carvalho, 2004) (MATTA, 2009) e *O menino e o mundo* (Alê Abreu, 2014).

Finalizando o tema da distribuição estão os trabalhos que se voltam para as possibilidades da distribuição em plataformas digitais, como o caso da experiência-piloto ocorrida no Rio Grande do Sul (SILVA, J. G. B. R. E, 2015) ou a forma de produção e distribuição própria do webdocumentário (SPINELLI, 2011).

Exibição

Assim como para a distribuição, o tema da Exibição apresenta apenas oito artigos. Sendo a última das três grandes etapas da cadeia, pode-se considerar que também é pouco estudado quando em comparação com os demais assuntos.

Entre os trabalhos, os subtemas são bastante diversos. Severino (2014) investiga o papel da TV pública enquanto espaço de exibição para filmes nacionais. Autran (2009b), por sua vez, analisa o público alcançado pelos filmes lançados entre 1990 e 2005 em decorrência das mudanças ocorridas no mercado exibidor.

A questão da regionalização e os estudos de caso locais estão mais uma vez presentes, agora observando o mercado exibidor e as salas da cidade

de Vitória da Conquista (GAMA, 2019) e a exibição de filmes pernambucanos (GUERRA, 2010). Num aspecto internacional estão as análises da exibição de filmes brasileiros nos cinemas argentinos entre as décadas de 1930 e 1950 (AUTRAN, 2018) e, ainda, uma comparação entre as formas de exibição praticadas nos dois países (LEPRI, 2015).

Para além das formas tradicionais de exibição em grandes salas de cinema alguns trabalhos apontam para formas alternativas como o de Langie (2019), sobre os circuitos de exibição existentes em instituições de Ensino Superior, e o de Silva, D. R. P. da (2012), sobre as formas de exibição itinerantes com foco no projeto Revelando os Brasis.

Convergência

Uma vez que o foco da revisão aqui analisada é a indústria cinematográfica, foram excluídos da seleção os artigos que abordavam exclusivamente outras mídias relativas ao audiovisual, como a televisão ou a publicidade. Nesta categoria de tema, no entanto, foram colocados os trabalhos que mostram pontos de inflexão entre o cinema e as outras formas de audiovisual.

Cada um deles possui um foco bastante próprio, variando em seus objetos de análise. O trabalho de Tavares e Tedesco (2004) apresenta a parceria entre as empresas Lynxfilm, O2 e Conspiração como forma de driblar crises na produção de cinema do país. Os outros três trabalhos do tema convergência tratam da ligação entre cinema e televisão. Com uma abordagem histórica, Bahia (2011) retoma as conexões e os distanciamentos entre cinema e televisão no contexto nacional. Sobre a convergência propiciada pela Globo Filmes, o trabalho de Rossini e Lunardelli (2011) reflete sobre as formas de produção e distribuição associadas ao mercado audiovisual ligado também à televisão, a partir da produção própria e coprodução com outras empresas, por exemplo.

Já o artigo de Lyra (2004) coloca a televisão como uma forma de difusão do cinema, tendo como foco o sistema audiovisual de comunicações. A autora apresenta o acesso ao cinema por meio dos sistemas de comunicação, ampliando sua difusão e repensando o lugar do filme, das salas de cinema e do espectador. Nota-se que o artigo, sendo publicado em 2004, tem sua base referencial na televisão e cita o CD-ROM, não

havendo, nesse momento, qualquer sinal de serviços de streaming, pelo menos no Brasil.

Indústria

De forma geral, os artigos encontrados que entram especificamente no tema indústria, e aqui separados em categoria própria, têm como objetivo pensar o conceito, seja ele associado à indústria cultural (HAMBURGER, 2017), à indústria cinematográfica (TAÑO, 2018) ou às denominações dadas ao cinema e ao audiovisual (LYRA, 2005). De forma um pouco diferente está o artigo de Ruiz (2003), que, ao apresentar os modelos de produção da Vera Cruz e do Cinema Novo, discorre sobre o constante debate acerca da oposição cinema de autor e cinema de produtor.

Panorama do setor

Dentre os artigos selecionados, três apresentam uma visão mais ampla sobre o setor cinematográfico. O enfoque vai além de apenas um dos eixos da cadeia, entrando em contato com problemáticas mais gerais, assim como com abordagens teóricas pouco utilizadas na área.

O primeiro deles, de Moura (2009), discute a situação do cinema no país após 2003 e o lançamento de Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002), tanto no que diz respeito à estética, quanto às formas de produção e de acesso ao mercado.

Sobre a forma de produzir e circular os filmes por meio de associações, o artigo de González (2015) analisa as políticas públicas e como se efetivam as relações dentro da América Latina para a produção e comercialização de filmes.

Já o terceiro artigo desta categoria utiliza-se da teoria de redes sociais para analisar as relações de coprodução e codistribuição dentro do próprio país. Os autores, assim, chegam a uma rede bastante concentrada e com pouca cooperação entre os seus atores econômicos (ROCHA et al., 2018).

Cabe destacar que os três artigos aqui elencados possuem em comum o foco nas relações – possíveis ou desejáveis – entre pessoas e empresas envolvidas no fazer cinematográfico.

Formação

Os únicos artigos que iniciam uma discussão acerca da formação em audiovisual são de Bahia (BAHIA, 2017b, a). Nos trabalhos, a autora traça um panorama das políticas públicas voltadas para a formação, tanto profissional, quanto de público para o audiovisual, e como estas políticas não se tornaram efetivas. Nesse sentido, coloca a formação como forma de transformação política e estética do setor, para além de questões apenas de mercado, e aponta o programa Elipse como uma política possível realizada no Rio de Janeiro.

Autoria dos artigos

Entre os 139 autores, destacam-se dez com três publicações ou mais, que juntos correspondem a um terço do total de artigos selecionados (47). O quadro 3 resume os principais autores encontrados e seus respectivos temas de trabalho.

Quadro 3 – Relação de artigos por autores mais encontrados

AUTOR (A)	TOTAL DE ARTIGOS	TEMAS (Qtd.)
Arthur Aufran	10	história (7), sendo (4) pensamento industrial; exibição (2); produção (1)
Lia Bahia	7	legislação (2); coprodução (1); convergência (1); formação (2); formas de produção (1)
João Guilherme B. Reis e Silva	6	mercado (3); distribuição (1); legislação (1); panorama histórico (1)
Hadija Chalupe	4	coprodução (3); distribuição (1)
Helyenay Souza Araujo	4	coprodução (4)

AUTOR (A)	TOTAL DE ARTIGOS	TEMAS (Qtd.)
Marcelo Ikeda	4	legislação (3); mercado documentário (1)
André Ricardo Araujo Virgens	3	polos de produção (2); legislação regional (1)
Leandro José L. R. de Mendonça	3	direitos autorais (1) coprodução internacional (1) formas de produção (1)
Mannuela Ramos da Costa	3	regionalização da produção (1); produção independente (1); legislação para televisão (1)
Teresa Noll Trindade	3	mercado de documentário (2); comparação de legislações (1)

Esses resultados demonstram ao mesmo tempo uma concentração dos estudos sobre o tema em poucos pesquisadores e a amplitude do tema, uma vez que muitos autores abordam o assunto industrial de alguma forma em seus trabalhos, mesmo não sendo este o foco principal de suas pesquisas. Mesmo dentro dos trabalhos dos dez autores com maior número de artigos há pouca confluência de subtemas. Muitos deles percorrem diversos assuntos, sem se fixar em apenas um ponto.

Tal distribuição reforça a amplitude do assunto e sua complexidade, conforme apontado na descrição dos trabalhos encontrados e nas definições dos componentes da indústria cinematográfica apresentadas no início do artigo, demarcando as muitas formas de estudo do cinema brasileiro enquanto indústria e suas possibilidades de organização.

Considerações finais

Com a explanação dos temas e seus respectivos estudos é possível ter uma visualização do que vem sendo estudado sobre a indústria do cinema no Brasil nos últimos anos. O que se encontra é uma amplitude de assuntos e abordagens que vão de pesquisas mais panorâmicas sobre o setor até

estudos de caso bastante específicos, restritos a uma questão no desenvolvimento de determinado filme. Todo este escopo é bastante importante para o entendimento do cinema no país e para a pesquisa sobre o cinema feito no Brasil. Destaca-se, no entanto, que mesmo havendo uma pluralidade de trabalhos há uma concentração forte no que tange à produção e à história, assim como a concentração de trabalhos em um pequeno número de autores.

Dessa maneira, percebe-se que o entendimento de indústria enquanto uma cadeia produtiva e de suas diversas etapas ainda segue deficitário, como foi possível observar pelo número reduzido de trabalhos que tratam de distribuição, exibição e de questões econômicas e mercadológicas.

Destaca-se também, neste ponto, que poucos estudos possuem análises interdisciplinares ou se utilizem de bases teóricas de outras áreas do conhecimento, como a Economia, por exemplo, o que coloca os estudos encontrados, mesmo os de produção, em recortes e abordagens restritas. Esta concentração e esta restrição das abordagens demonstram que os estudos de cinema no Brasil seguem bastante fechados quando trata de questões industriais, mesmo sendo este um assunto amplo e que possui intersecções com outros campos de estudo. Coloca-se ainda como questão futura o motivo da carência de estudos sobre o tema, apontando para uma possível falta de interesse do campo, refletido nos espaços em congressos e publicações, sobre a questão industrial num entendimento das particularidades nacionais.

No que se refere a este estudo propriamente é importante assinalar algumas de suas restrições. Por mais que o material analisado indique os principais pontos que são pesquisados no país, ele não proporciona uma visão total. No entanto, mesmo com as restrições apontadas, acredita-se que a revisão é um importante movimento para entender de forma ampla e panorâmica o que os pesquisadores brasileiros entendem e discutem a respeito da indústria cinematográfica e audiovisual, sobretudo no contexto brasileiro.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, H. S. “Análise das coproduções brasileiras no Ibermídia entre 2003 e 2013”. *Socine - Anais Digitais 2014*. Fortaleza: 2014.
- _____. “Coproduções no Programa Ibermídia: Parcerias entre Brasil e Portugal”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- _____. “Coproduções Cinematográficas em Português: uma arqueologia do conceito”. *Socine - Anais Digitais 2016*. Curitiba: 2016.
- _____. “Coproduções no contexto ibero-americano: o caso da produtora Ukbar”. *Socine - Anais Digitais 2017*. João Pessoa: 2017.
- ARAUJO, L. C. DE. “O mercado exibidor do Recife na transição para o cinema sonoro”. *Anais do XX Encontro da Compós*. Porto Alegre: 2011.
- _____. “A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas”. *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. São Paulo: 2013.
- ASSEF, R. S. “A distribuição do filme brasileiro em relação ao contexto e à recepção”. *Socine - Anais Digitais 2011*. Rio de Janeiro: 2011.
- _____. “Periodização do cinema brasileiro (1990-2007) a partir da distribuição”. *Socine - Anais Digitais 2012*. São Paulo: 2012.
- AUTRAN, A. “A questão industrial nos congressos de cinema”. *IV Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Niterói: 2003.
- _____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. [Tese] Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- _____. “O pensamento industrial cinematográfico em tempos neoliberais (1990-1993)”. *IX Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Rio de Janeiro: 2008a.
- _____. “As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico”. *Anais do XVII Encontro da Compós*. São Paulo: 2008b.
- _____. “O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje”. *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba: 2009a.
- _____. “O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor”. *Anais do XVIII Encontro da Compós*. Belo Horizonte: 2009b.
- _____. “As indústrias cinematográficas da Argentina e do Brasil nos anos 1930”. *Socine - Anais Digitais 2011*. Rio de Janeiro: 2011.

- _____. “O pensamento industrialista de Paulo Emilio Salles Gomes”. *VIII Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Ouro Preto: 2012.
- _____. “Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1, n. 1, p. 17, 2016.
- _____. “O cinema brasileiro nas telas argentinas no período clássico (1933-1945)”. *Anais do XXVII Encontro da Compós*. Belo Horizonte: 2018.
- BAHIA, L. “Cinema e identidade cultural : o debate contemporâneo sobre as políticas públicas do audiovisual no Brasil”. *IX Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Rio de Janeiro: 2008.
- _____. “Majors e Globo Filmes: uma parceria de sucesso no cinema nacional”. *X Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Brasília: 2009a.
- _____. “Padrões e Mudanças: Políticas para Industrialização do Cinema Nacional”. *Socine - Anais Digitais 2009*. São Paulo: 2009b.
- _____. “Coprodução: um recurso privilegiado no campo audiovisual contemporâneo”. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife: 2011a.
- _____. “Convergência à brasileira: reflexões sobre a indústria audiovisual”. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Recife: 2011b.
- _____. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- _____. “Uma política de formação possível: estudo de caso do Programa Elipse”. *Socine - Anais Digitais 2017*. João Pessoa: 2017a.
- _____. “Formação Audiovisual e Política Pública: Um Caso Não Resolvido”. *XX Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Campinas: 2017b.
- BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORGES, D. “A Produção Cinematográfica Brasileira (1995-2013) e o Atual Modelo de Políticas Públicas para o Cinema Nacional”. *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Foz do Iguaçu: 2014.
- BRITO, F. DE S. “A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)”. *Socine - Anais Digitais 2011*. Rio de Janeiro: 2011.
- BUSTAMANTE, E. Las industrias culturales y creativas. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, n. 18, 2017.
- BUTCHER, P. “O ‘Estado promocional’ americano e o mercado de exibição no Brasil”. *XXII Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Goiânia: 2019.

- CAMPOS, R. M. M. DE. “Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição”. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: 2005.
- CARVALHO, M. T. DE. “O Cinema Perto de Você e o conceito de acesso nas políticas culturais”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- CARVALHO, N. DOS S. “Inovação em políticas públicas para o cinema brasileiro”. *XXII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Goiânia: 2019.
- CARVALHO, R. A. DE. “Produção de audiovisuais (com diapositivos) brasileiros da década de 1970: notas preliminares”. *XXII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Goiânia: 2019.
- CATTLEY, P.; SANTOS, L. R. DOS; SILVA, P. V. J. DA G. “Viabilidade econômico-financeira de filmes brasileiros”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 7, n. 2, 2018.
- CAVES, R. E. “Contracts Between Art and Commerce”. *Journal of Economic Perspectives*, v. 17, n. 2, p. 73–83, 2003.
- CHALUPE, H. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Ecofalante, 2010a.
- _____. “Distribuição: a ponte entre o filme e o espectador”. *XI Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. São Paulo: 2010b.
- _____. “Os filmes realizados em coprodução: um panorama da produção contemporânea brasileira”. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Recife: 2011.
- _____. “Argentina e Brasil - aproximações através da coprodução internacional”. *Socine - Anais Digitais 2013*. Palhoça: 2013.
- _____. “Cinema sem fronteira. Brasil e a coprodução internacional na América Latina”. *Socine - Anais Digitais 2013*. Fortaleza: 2014.
- CHAVES, G. M. M. “Acordos político-comerciais e produção cinematográfica no Cone Sul”. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Rio de Janeiro: 2012.
- COELHO, D. X.; LACERDA, J. DE S. “Invisibilidade no Mapa: Apontamentos preliminares sobre a produção de longas- metragens no Rio Grande do Norte de 2010 a 2017”. *Anais do 40o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba: 2017.
- COSTA, F. C.; CÁNENA, L. L. O cinema paulista para além dos estúdios. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Eds.) *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018. p. 454–487.

- COSTA, M. R. DA. “Fomento e Demandas no Cinema Pernambucano: uma possível indústria”. *Socine - Anais Digitais 2010*. Recife: 2010.
- _____. “Cinema Independente do Brasil no contexto da globalização: práticas estéticas, performances políticas, condições econômicas”. *Anais do XXV Encontro da Compós*. Goiânia: 2016a.
- _____. “Cinema, ao fim e ao cabo. Primeiras impressões sobre o impacto da Lei 12.485/11, a lei da TV a cabo”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 4, n. 1, p. 356–380, 2016b.
- COUTINHO, A. “O Fundo Setorial do Audiovisual e as produções para TV”. *Socine - Anais Digitais 2013*. Palhoça: 2013.
- _____. “Políticas Públicas do Audiovisual-A experiência dos núcleos criativos”. *Socine - Anais Digitais 2018*. Goiânia: 2018.
- CRUZ, J. L. “Coproduções Brasil-Portugal: reflexões preliminares”. *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. São Paulo: 2013.
- DESBOIS, L. *A Odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FIGUEIRÓ, B. B. “Coproduções Cinematográficas: Análise do mercado e internacionalização”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- _____. “Central do Brasil: A retomada das coproduções com a França”. *Socine - Anais Digitais 2016*. Curitiba: 2016.
- FRANCISCHELLI, G. “O Processo de Agenda-Setting nas Políticas para Audiovisual no Brasil”. *Socine - Anais Digitais 2018*. Goiânia: 2018.
- GAMA, F. B. “Leis de incentivo à cultura e a produção de documentários na Paraíba”. *Socine - Anais Digitais 2012*. São Paulo: 2012.
- _____. “Os cinemas de Vitória da Conquista e o mercado exibidor brasileiro”. *XXII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Goiânia: 2019.
- GATTI, A. P. “Apontamentos para uma história das transformações da exibição”. *Socine - Anais Digitais 2010*. Recife: 2010.
- GETINO, O. *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- GIANNASI, A. M. “Investigação acerca da produção audiovisual brasileira dos anos 1980”. *Socine - Anais Digitais 2014*. Fortaleza: 2014.
- GOMES, A. N. DOS S. “As políticas públicas do audiovisual e a regionalização da produção”. *Socine - Anais Digitais 2017*. João Pessoa: 2017.
- _____. “As Políticas Públicas do Audiovisual e a Regionalização da Produção: um olhar sobre o Norte”. *XXII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Goiânia: 2019.
- GOMES, C. F. “Produção de bens culturais no Brasil: Polo Cinematográfico de Paulínia”. *XX Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Curitiba: 2017.

- GONÇALVES, M. R. “Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasilidade”. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 33, n. 1, p. 127–144, 2010.
- GONZÁLEZ, R. “Producción, mercados y políticas públicas cinematográficas en América Latina”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 4, n. 1, p. 209–238, 2015.
- GUERRA, J. R. F. “Produtores Locais e a Exibição Cinematográfica de Filmes Pernambucanos”. *Socine - Anais Digitais 2010*. Recife: 2010.
- _____. “A produção de cinema em Pernambuco sob uma perspectiva empreendedora”. *Socine - Anais Digitais 2011*. Rio de Janeiro: 2011.
- HAMBURGER, E. “Em mundo de telas: crítica e indústria cultural”. *Socine - Anais Digitais 2017*. João Pessoa: 2017.
- HARTLEY, J. et al. *Key Concepts in Creative Industries*. London: SAGE Publications, 2013.
- IKEDA, M. G. “Distribuição de longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995-2007): um panorama”. *X Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Brasília: 2009.
- _____. “‘Muito falado e pouco visto’: perfil da distribuição do documentário brasileiro nas salas de exibição (1995-2008)”. *XI Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. São Paulo: 2010.
- _____. “Paradoxos das políticas públicas para o setor cinematográfico e as características da ANCINE”. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Recife: 2011.
- _____. “As políticas públicas para o audiovisual brasileiro: novas perspectivas”. *Socine - Anais Digitais 2014*. Fortaleza: 2014.
- _____. *Cinema Brasileiro a partir da Retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus editorial, 2015.
- JONES, C.; MAORET, M. “Frontiers of Creative Industries: Exploring Structural and Categorical Dynamics”. *Research in the Sociology of Organizations*, v. 55, p. 1–16, 2018.
- LANGIE, C. “Janela para vaga-lumes: O circuito universitário de exibição no Brasil”. *XXII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Goiânia: 2019.
- LEPRI, A. G. “O Estado e a exibição: um estudo comparativo entre Argentina e Brasil”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- LUSVARGHI, L. C. “Cinema nacional e políticas públicas - a relação do Estado com a produção cinematográfica na pós-modernidade”. *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Brasília: 2006.

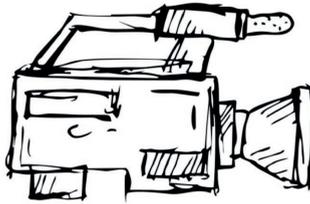
- LYRA, B. “O Meio de Difusão do Cinema Frente ao Sistema Audiovisual da Comunicação”. *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre: 2004.
- _____. “Cinema e audiovisual: cinco anotações”. *E-Compós*, p. 1–13, 2005.
- MACHADO, M. C.; DANTAS, D. L. “Lei 12.485 e as dificuldades na produção de conteúdo para TV paga”. *Socine - Anais Digitais 2017*. João Pessoa: 2017.
- MATTA, J. P. R. “Cinema Brasileiro e Distribuição: uma análise dos casos de Cidade de Deus e Janela da Alma”. *Socine - Anais Digitais 2009*. São Paulo: 2009.
- MATTOS, D. V. “Proposta de indicador de efetividade para as políticas de cinema”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- MELEIRO, A. “Premiação como diretriz de política cultural”. *Socine - Anais Digitais 2010*. Recife: 2010.
- MELO, L. A. R. “Arte e indústria: as ideias de Luiz de Barros no Diário Trabalhista”. *XVII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Palhoça: 2014.
- _____. “Luiz de Barros e a Companhia Industrial Cinematográfica”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- _____. O Cinema independente no Rio de Janeiro. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Eds.) *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018. p. 392–431.
- MENDONÇA, L. J. L. R. DE. “A coprodução internacional entre o Brasil e Portugal”. *Socine - Anais Digitais 2013*. Palhoça: 2013.
- _____. Silvino Santos: “Indústria, modo de produção e diáspora luso-brasileira”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- MENDONÇA, L. J. L. R. DE; PASCHOALICK, P. “Os impactos dos direitos autorais na produção cinematográfica”. *Socine - Anais Digitais 2009*. São Paulo: 2009.
- MORAES, J. L. “A Pathé no Brasil: indústria cinematográfica e circulação cultural”. *Socine - Anais Digitais 2012*. São Paulo: 2012.
- MOURA, R. “Interessa-nos essa nova situação do cinema brasileiro?”. *X Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Brasília: 2009.
- OLIVEIRA, A. J. “A indústria do Cinema: política de não saber ou do não fazer”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 7, n. 1, 2018.
- OLIVEIRA, V. K. L.; ALMEIDA, G. F. “Trânsitos narrativos e produtivos entre pornochanchada e telenovela”. *XXII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Goiânia: 2019.

- PEREIRA, K. S. “Cinema ‘pós-industrial’: fluxos de trabalho e estéticas sonoras”. *Socine - Anais Digitais 2016*. Curitiba: 2016.
- PFEIFFER, D. “Reflexões acerca da concentração regional da produção cinematográfica brasileira”. *Socine - Anais Digitais 2009*. São Paulo: 2009.
- PIRES, G. A. “Construção e abandono de uma política audiovisual regional: caso Bahia”. *Socine - Anais Digitais 2013*. Palhoça: 2013.
- PONTES, I. A. “Staffa e a exibição cinematográfica no Rio de Janeiro nos anos 10-20”. *Socine - Anais Digitais 2016*. Curitiba: 2016.
- POWELL, W. “Neither Market nor Hierarchy: Network Forms of Organization”. *Research in Organizational Behavior*, v. 12, p. 295–336, 1990.
- PRATT, A. C. “Cultural industries and public policy”. *International Journal of Cultural Policy*, v. 11, n. 1, p. 31–44, 2005.
- PUGLIA, L. S. “Estado e Política na Retomada da Produção Cinematográfica em Pernambuco”. *Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: 2016.
- REQUE, C. S. “Relação entre diferentes formatos de produção no mercado exibidor”. *XX Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Campinas: 2017.
- ROCHA, D. T. DA et al. ”Mapeando as relações de coprodução e codistribuição no cinema brasileiro: uma análise pela ótica da teoria de redes”. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 41, n. 1, p. 41–61, 2018.
- ROSSATO, L. B. “Dinafilme e o caso ‘O Homem que Virou Suco’: um estudo de caso sobre a distribuição cineclubista”. *Socine - Anais Digitais 2009*. São Paulo: 2009.
- ROSSINI, M. DE S.; LUNARDELLI, F. “Cinema brasileiro by Globo Filmes: entre hibridismos de linguagem e convergências de conteúdo”. *Anais do XX Encontro da Compós*. Porto Alegre: 2011.
- RUIZ, A. “Vera Cruz e Cinema Novo: matrizes da produção cinematográfica atual”. *IV Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Niterói: 2003.
- RUY, K. S. “Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 1, p. 1–30, 31 jul. 2016.
- SACRAMENTO, I. “No ritmo da industrialização da cultura: cinemanovistas e o jornalismo televisivo (1971-1973)”. *E-Compós*, v. 8, p. 1–22, 2008.
- SANTOS, F. F. A. DOS. “O cinema brasileiro em O fan: o Chaplin-Club e sua relação com o pensamento industrial cinematográfico brasileiro na década de 1920”. *Socine - Anais Digitais 2011*. Rio de Janeiro: 2011.

- SANTOS, M. J. “Entre a cavação e o ato de documentar: os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 3, n. 2, p. 1–32, 2016.
- SANTOS, R. F. DOS. “Perspectivas da exibição e distribuição no Brasil e Portugal”. *XX Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Campinas: 2017.
- SCHVARZMAN, S. “Salvando o cinema do cinema - Edgard Roquette-Pinto e o cinema educativo”. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos: 2007.
- _____. “Fazer um filme em São Paulo: reconstituindo Às Armas – antevisão conservadora de 1930”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 4, n. 2, p. 1–31, 2015.
- SEVERINO, T. N. “A televisão pública como janela de exibição do cinema nacional”. *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Foz do Iguaçu: 2014.
- SILVA, D. R. P. DA. “Revelando os Brasis e o processo de recepção de exposições itinerantes”. *Socine - Anais Digitais 2012*. São Paulo: 2012.
- SILVA, J. G. B. R. E. “Um lugar para o cinema brasileiro nos anos 90”. *Anais do XI Encontro Compós*. Porto Alegre: 2002.
- _____. “Cartografia do novo território do cinema brasileiro”. *IV Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Niterói: 2003.
- _____. *Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.
- _____. “Distribuição e exibição. Exclusão, assimetrias e as crises do cinema brasileiro contemporâneo”. *XI Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. São Paulo: 2010.
- _____. “Distribuição e exibição: exclusão, assimetrias e as crises do cinema brasileiro contemporâneo”. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Recife: 2011.
- _____. “Cinema brasileiro nos anos 2000 Sobre os filmes menos vistos”. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Rio de Janeiro: 2012.
- _____. “Distribuição em Plataformas Digitais”. *XVIII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. Fortaleza: 2015.
- SILVA, M. R. C. DA. “Pequeno Panorama do Cinema Brasileiro Contemporâneo”. *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre: 2004.
- SILVA, R. C. “Protagonistas e Figurantes da Política Nacional do Cinema (2001-2016)”. *Socine - Anais Digitais 2017*. João Pessoa: 2017.

- SLACK, N.; CHAMBERS, S.; JOHNSTON, R. *Administração da Produção*. São Paulo: Editora A, 2002.
- SOUSA, A. P. “Lei da TV paga: até que ponto a restrição a produtos estrangeiros estimula a produção local”. *XIX Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Campinas: 2016.
- SOUZA, M. B. “A Jornada de Cinema e o mercado paralelo de exibição (1972-1985)”. *Socine - Anais Digitais 2016*. Curitiba: 2016.
- SOUZA, S. F. DE. “O cinema (em) comum de Morro do Céu”. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 4, n. 2, p. 1–28, 25 jul. 2016.
- SPINELLI, E. M. “O webdocumentário no Brasil: produção e difusão do formato”. *Socine - Anais Digitais 2011*. Rio de Janeiro: 2011.
- TAÑO, D. R. “O que entendemos por indústria? Uma revisão das publicações da Socine”. *Socine - Anais Digitais 2018*. Goiânia: 2018.
- TAÑO, D. R.; TORKOMIAN, A. L. V. “Isomorfismo mimético no cinema brasileiro: o modelo norte-americano de governança e a frustração da indústria nacional”. *Comunicação Mídia e Consumo*, v. 17, n. 49, p. 367–388, 2020.
- TAVARES, D.; TEDESCO, C. “Lynxfilm, O2 e Conspiração: parcerias com o cinema brasileiro”. *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre: 2004.
- TOMAIM, C. DOS S. “O Documentário no Rio Grande do Sul 1995-2008: Notas Introdutórias”. *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Caxias do Sul: 2010.
- TONIN, J.; TIETZMANN, R. “Novas tecnologias de baixo custo no campo audiovisual brasileiro: análise de ferramentas de produção”. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife: 2011.
- TRANFIELD, D.; DENYER, D.; SMART, P. “Towards a Methodology for Developing Evidence-Informed Management Knowledge by Means of Systematic Review”. *British Journal of Management*, v. 14, p. 207–222, 2003.
- TRINDADE, T. N. “A trajetória do documentário brasileiro: da produção à exibição”. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Recife: 2011.
- _____. “O documentário brasileiro na sala de cinema Uma ilusão de mercado?”. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Rio de Janeiro: 2012.
- _____. “ANCINE e CNC: as políticas do setor cinematográfico Brasil-França”. *Socine - Anais Digitais 2016*. Curitiba: 2016.

- TRUSZ, A. D. “Cinema nos anos 1910: conexões entre exibição, distribuição e produção”. *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. São Paulo: 2013.
- VIRGENS, A. R. A. “Polos de Produção Cinematográficos: As Experiências Brasileiras”. *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. São Paulo: 2014.
- _____. “Polo de Produção Cinematográfica: da prática ao conceito”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.
- _____. “Políticas de Regionalização Audiovisual no Brasil: reflexões iniciais”. *Socine - Anais Digitais 2017*. João Pessoa: 2017.
- WELLER, F.; BEZERRA, A. A. “O som ao redor - Estado, políticas públicas e crítica cinematográfica”. *Socine - Anais Digitais 2014*. Fortaleza: 2014.
- ZAPATA, N. H. A. “Circulação e exibição em Piracicaba e Campinas nos anos 1920 e 1930”. *Socine - Anais Digitais 2015*. Campinas: 2015.



Las políticas cinematográficas neofomentistas en México y Brasil (1990-2020)

Roque González Galván¹
Daniela Pfeiffer²

En América Latina el apoyo estatal al cine estuvo tempranamente presente en países como Brasil, México, Argentina, Chile y Perú. Los restantes países fueron incorporando algunas medidas de fomento durante el transcurso del siglo XX, como exenciones fiscales o subsidios para alguna etapa de la cadena cinematográfica de valor. Sin embargo, los únicos países que llegaron a constituir algo cercano a una industria cinematográfica fueron México, Argentina y Brasil.

El advenimiento de la televisión y el video hogareño hizo mella en la atracción y la llegada masiva del cine. Pero, fundamentalmente, el gran golpe que recibió el sector cinematográfico en América Latina se produjo durante la neoliberal década de 1990, en un contexto de desregulación y retirada del Estado benefactor: si hasta la década de 1980 países como Argentina, Brasil y México producían decenas de largometrajes anuales, a finales de esa década y comienzos de la siguiente el número de producciones cinematográficas se podía contar con los dedos de la mano.

No obstante, durante la primera década del siglo XXI, en el marco de un cambio en el signo político de distintos gobiernos de la región – más alejados del neoliberalismo ortodoxo (como Argentina y Brasil) – la situación general de la mayoría de los mercados cinematográficos y del cine nacional en la región cambió, mejorando en aspectos como el aumento en la cantidad de producciones nacionales – en casi todos los países de la región – y en algunos indicadores de mercado – como el incremento en la

1. Profesor UNAM (México), miembro Sistema Nacional de Investigadores (México), co creador (junto a Octavio Getino) de dos observatorios latinoamericanos de cine; dos libros, docenas de papers académicos y capítulos en compilaciones publicados en América Latina, Estados Unidos y Europa.

2. Mestre e especialista em Comunicação Social pela PUC-Rio, graduada em Produção Cultural na UFF. Professora nas Faculdades Integradas Hélio Alonso – FACHA, CEO da Pfeiffer Cultural e parecerista em editais. Foi Conselheira Nacional do Audiovisual no MinC, Diretora do CTAv e Analista na ANCINE.

cantidad de salas en países como México, Brasil y Colombia, o la suba en el número de espectadores en territorios como México, Brasil, Colombia, Perú y Venezuela. Este mejoramiento – sobre todo, en el incremento de producciones nacionales – se debió al regreso del fomento estatal (“neofomentismo”), mediante distintas variantes (subsidios, incentivos fiscales, créditos blandos, premios, entre otras).

A pesar de ello, la situación general en las dos grandes cinematografías latinoamericanas no llega a emular los “años dorados” de mediados del siglo XX ni termina de configurar una “industria”, sino un ecosistema fragmentado en el que conviven algunas pocas empresas profesionales con innumerables microemprendimientos sin sustentabilidad, atomizados e inconexos (GETINO, 2005), con el peso puesto – tanto desde el sector público como desde el privado – en la producción mas no en la comercialización ni en la exhibición de los filmes nacionales. De esta manera, las políticas “neofomentistas” no alteran en gran medida en la concentración que se da en todos los eslabones de la cadena de valor. Esta situación se repite en los restantes países de la región.

Se entiende por “neofomentismo” a las políticas públicas cinematográficas en Brasil y México –los principales países latinoamericanos en términos de antecedentes en el séptimo arte, producción, mercados y políticas públicas de apoyo llevadas a cabo en algún momento de su historia– que tienen lugar, principalmente, en lo que va del siglo XXI, aplicadas por la presión del sector, no son una continuación del fomentismo – políticas cinematográficas de un Estado activo en la industria (especialmente aplicadas entre las décadas de 1940 y 1980 en los países referidos) –, sino políticas públicas defensivas – medidas que tienden a apoyar especialmente la producción, sin alterar las relaciones de poder en el sector, a diferencia de lo que ocurría durante el Estado fomentista: políticas que promovían a los tres eslabones de la industria (producción, distribución y exhibición), con empresas estatales y normativas decididas (como cuotas de pantalla).

Sin embargo, el neofomentismo se centra casi exclusivamente en la producción, dejando librados al mercado desregulado y globalizado los eslabones de la distribución y la exhibición.

La producción cinematográfica bajo el neofomentismo aún no es sustentable, a pesar del incremento en las ayudas estatales, del crecimiento en el número de filmes producidos, y de la expansión de los mercados cinematográficos nacionales.

El neofomentismo es una reparación al neoliberalismo más ortodoxo, pero está lejos del “fomentismo” – participación activa del Estado en la producción, distribución y exhibición cinematográfica entre las décadas de 1940 y 1970 – de las épocas doradas de los cines latinoamericanos – especialmente, mexicano y brasileño.

Este trabajo plantea que el neofomentismo – políticas públicas cinematográficas nacidas en los años noventa para los países analizados – no cambió sustancialmente el mapa de concentración del sector cinematográfico, ni incrementó sustancialmente el consumo nacional de los filmes nacionales en estos territorios, ni su circulación comercial internacional.

Metodología

El presente artículo refleja parte de una investigación en curso que ya lleva años (además de experiencia como funcionarios públicos, consultores, conferencistas y académicos de los autores).

Este trabajo de investigación busca analizar las políticas públicas cinematográficas en América Latina en el marco de los distintos eslabones de la cadena de valor y el mercado: para ello se centrará en los países más desarrollados, con más historia y de mayor mercado en este sector (México y Brasil).

A partir de la hipótesis antedicha, el presente trabajo analizó las normativas de fomento y regulación implementadas en México y Brasil, revisando los resultados más salientes en estos países.

También se analizaron los datos del sector – producción, distribución y exhibición – buscando establecer relaciones entre las dimensiones normativa y la sectorial.

En virtud de ello, la metodología utilizada en esta investigación se desagregó en cuatro partes:

Revisión bibliográfica

Se analizaron estudios publicados sobre distintos aspectos referidos a las políticas públicas cinematográficas y fuentes secundarias con información estadística. Se abordaron tanto investigaciones académicas como informes de organismos nacionales e internacionales, además de bases de datos.

Análisis de legislación cinematográfica

Se examinaron las legislaciones nacionales de México y Brasil. También se explora la presencia de disposiciones relativas al sector cinematográfico en las distintas instituciones estatales – especialmente, cancillerías y ministerios de hacienda – de los países analizados.

Creación de una base de datos

Esta *database* analiza la evolución de la producción y del mercado a nivel nacional, así como también su circulación por los mercados latinoamericanos.

La base de datos está dividida en las siguientes secciones:

- filmes producidos en Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Venezuela en toda su historia;
- estrenos comerciales en los citados países en toda su historia;
- distribuidoras que operaron y operan en los países latinoamericanos mencionados;
- exhibidoras que operaron y operan en las naciones arriba mencionadas;
- datos de mercado para los países citados en toda su historia, basados en indicadores como cantidad de espectadores, recaudación, frecuencia de asistencia habitante/año, precio de la entrada, porcentaje de mercado de filmes nacionales y extranjeros, asistencia por exhibidoras, región, entre otros.

A su vez, la base de datos también contiene abundante información estadística de los mercados de los países citados, estudiados a lo largo de su historia, para comparar entre distintos períodos.

Entrevistas en profundidad

Se realizaron entrevistas en profundidad a representantes de la industria y de instituciones nacionales y supranacionales de cine. El análisis de los profesionales entrevistados se utiliza para confirmar hipótesis y para apoyar de manera cualitativa algunos de los datos obtenidos.

El proceso de búsqueda de datos de distintas fuentes llevó mucho tiempo y fue bastante trabajoso. América Latina necesita imponer a las empresas relacionadas con el cine a que entreguen información vital sobre este sector al gobierno.

Por su parte, el presente trabajo se enmarca en las formulaciones teóricas realizadas por la Economía política de la comunicación y la cultura (EPCC), la que estudia el rol del poder en la producción, en la distribución – especialmente, en este punto (PENDAKUR, 1990; BALIO, 1993; CURTIN, 2011; WASKO, 2018) – y en el intercambio de la comunicación mediada, analizando las relaciones sociales, las estructuras del poder, el proceso de acumulación de capital, de la estratificación y las desigualdades de clases, y de las relaciones entre los centros de poder político y los centros de poder económico (GUBACK, 1980; PENDAKUR, 1990; WASKO, 2020; MILLER, 2004; GETINO, 2005; SÁNCHEZ RUIZ, 2006).

México

Este trabajo clasifica a las políticas públicas cinematográficas en México en dos etapas fundamentales: la fomentista, la del cine industrial-estatal, en la que el Estado estuvo presente – por períodos – en todos los eslabones de la cadena de valor (1942-1992), y la neofomentista (1992-actualidad), caracterizada por un Estado pasivo, gerenciador de recursos que son orientados por las fuerzas de mercado.

Entre las décadas de 1940 y 1980 en México existían importantes políticas de Estado en materia de cine, al crearse distintas herramientas para intervenir en el mercado en favor de las películas nacionales.

Las instituciones públicas mexicanas dedicadas a fomentar el séptimo arte eran instituciones generalistas, con un amplio radio de acción – productoras y estudios estatales (especialmente, Churubusco-Azteca) –, para coadyuvar a generar una industria poderosa, al alcance de una mayoría, siendo a su vez un vehículo que priorizaba y difundía el cine mexicano no sólo en este país, sino en casi toda América Latina y en gran parte del mundo.

En el período fomentista del cine mexicano la producción era industrial: había un sistema de estudios sustentable – que se había iniciado en la década de 1930 (cuyo primer gran éxito fue *Allá en el rancho grande*, Fernando del Fuentes, 1936) –, con miles de trabajadores y profesionales

laborando sostenidamente en todos los ámbitos de la cadena de valor cinematográfica, con empresas que eran mayormente nacionales.

En esta etapa, el cine nacional poseía altos porcentajes de consumo (HEUER, 1964, p. 60), que en esos años se encontraban dispersos a lo largo del territorio nacional – como ocurría en América Latina y en la mayor parte del mundo –, en pueblos, ciudades pequeñas y barriadas humildes – público que, históricamente, fue el mayor consumidor de las películas nacionales –, con precios baratos, accesibles para los sectores de menores ingresos – durante muchos años el precio de la entrada al cine estuvo protegido en la canasta básica mexicana.

A su vez, en las carteleras existía diversidad en la oferta: títulos de todo el mundo se estrenaban, muchos de ellos de América Latina; Hollywood era un actor importante, pero sus películas no se quedaban con el 80%-90% de los resultados de mercado, sino con aproximadamente la mitad.

A partir de comienzos de la década de 1990 la situación cambió radicalmente, comenzando la etapa neoliberal-neofomentista que perdura hasta la actualidad.

En la década de 1990, tal como sucedió en toda América Latina, las políticas neoliberales – privatizaciones, apertura económica, baja de la participación del Estado en la actividad productiva, desregulación, extranjerización (bajo el impulso del “Consenso de Washington”) – pasaron a dominar la escena mexicana, cuyo clímax se alcanzó con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, Estados Unidos y Canadá.

El sector cinematográfico mexicano colapsó – de manera similar a lo que ocurrió en otros países de la región para la misma época, como Argentina y Brasil –: en 1997 se produjeron en México tan sólo nueve largometrajes – la cifra más baja desde 1932 – (GONZÁLEZ GALVÁN, 2017b). Por otra parte, también cayeron la cantidad de salas y de espectadores – especialmente, los de las películas locales –, con resultados similares a los de la década de 1930.

Luego del desmantelamiento de las ayudas estatales al cine en México – como ocurrió con otras áreas de la cultura y la comunicación –, especialmente a partir de las negociaciones por el Tratado de Libre Comercio de América del Norte – que entró en vigencia el 1 de enero de 1994 –, el rol del Estado pasó a ser pasivo, mero gerenciador de los

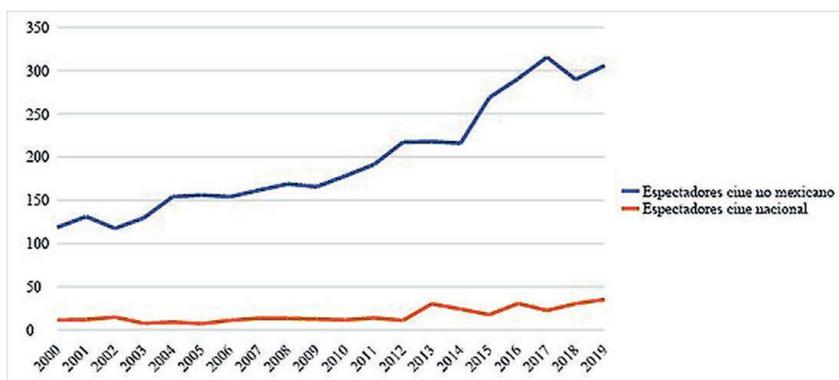
recursos públicos orientados básicamente por el mercado, de acuerdo a los nuevos instrumentos de apoyo al cine que se implementaron a partir de 1997, año en que se creó un fideicomiso para apoyar películas “artísticas” (Foprocine). Al año siguiente, se alumbró un nuevo fideicomiso (Fidecine), esta vez destinado a la producción “industrial” – la que apuntaba a un público masivo.

En 2006 el Estado mexicano sumaría otra herramienta de fomento al cine: el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (Eficine), una típica medida de exención fiscal, tal como las que operan en Brasil, Chile y Colombia, entre otros países. Con la implementación efectiva del Eficine se dio una inyección notable de recursos para la producción cinematográfica en México. A lo largo de los años, el Eficine (estímulo fiscal) se convirtió en el principal mecanismo de apoyo estatal al cine: en todos estos años otorgó tres veces más dinero que los fideicomisos Fidecine y el Foprocine juntos (CERRILLA, 2020).

Al finalizar las dos primeras décadas del siglo XXI, el 80% de los largometrajes mexicanos habían sido apoyados por el Estado (IMCINE, 2019), incrementándose notablemente la producción de películas mexicanas, pasando de unos 20 largometrajes anuales producidos a finales de la década de 1990 a un promedio de 180 en los últimos tres años (IMCINE, 2019).

Sin embargo, el aumento en la cantidad de filmes mexicanos producidos no fue acompañado por la respuesta del público. Aunque la convocatoria de los filmes nacionales creció desde comienzos del siglo XXI, la misma no llegó a niveles importantes: durante estas dos décadas varió entre el 4,5% y el 8% del público asistente a las salas de cine – aunque vale aclarar que ello implica un crecimiento en los números absolutos de espectadores, ya que el mercado cinematográfico global creció de entre 132 y 137 millones de tickets vendidos en los primeros años del siglo XXI a 441 millones en 2019, tras un incremento sostenido de varios años en los números totales de entradas vendidas (IMCINE, 2019).

Gráfico 1 – México: número de espectadores de filmes nacionales y de filmes no mexicanos (en millones)



Fuente: Elaboración propia con base en datos del IMCINE (2019).

Por otra parte, en México también se dio una característica recurrente en toda América Latina desde la década de 1990: la concentración en el consumo de los filmes nacionales. Aunque la porción de mercado de las películas locales sea baja o, en casos excepcionales, un poco más alta, siempre ocurre que dos o tres películas representan entre el 80% y el 90% del total de los espectadores que eligieron ver filmes de su país: el éxito de cada año acapara por sí solo un cuarto del público del cine nacional – en algunos casos, ese porcentaje se eleva al 30% y 35%, en casos como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) con 30%, *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2003) con 35,3% y *Una película de huevos* (Rodolfo Riva Palacio Alatríste y Gabriel Riva Palacio Alatríste, 2006) con 36,3% (GONZÁLEZ GALVÁN, 2017b).

Tal como ocurre en América Latina, si a ese *blockbuster* se le suma lo recaudado por los filmes que ocuparon el segundo y tercer puesto de las películas locales más vistas en un año dado, el porcentaje de esos tres títulos se eleva a cerca del 90% de todos los espectadores que fueron a ver cine nacional (GONZÁLEZ GALVÁN, 2011).

La gran mayoría de las películas mexicanas alcanzan cifras muy bajas de convocatoria, lo cual repercute negativamente a la hora de recuperar sus costos. Desde la década de 1990 se necesitan entre 2,5 y 3 millones de espectadores para amortizar un filme – en el caso de que un proyecto no cuente con un importante apoyo estatal –, tomando en cuenta que el

productor se queda sólo con el 15% de cada entrada, y de que el ticket cinematográfico durante las dos primeras décadas del siglo XXI se ubicó en torno a los tres dólares – en el año 2019 el precio promedio del ticket cinematográfico fue de 2.5 dólares.

Sin embargo, de entre los más de 1100 largometrajes mexicanos estrenados entre 2000 y 2019 menos del 3% alcanzó los 2,5 millones de espectadores, es decir, la convocatoria mínima para amortizar los costos de producción (GONZÁLEZ, 2017b; IMCINE, 2019).

Análisis del caso mexicano

Desde la década de 1990, bajo el neofomentismo, la institucionalidad del fomento al cine mexicano se circunscribe, principalmente, al instituto de cine (Imcine): un ente que se torna dependiente de la visión acotada y cortoplacista de los funcionarios de Hacienda de la Nación.

A su vez, el Imcine no posee un fondo de fomento de manejo propio, sino que es una parte más en la dirección de un par de fideicomisos, y en la reasignación de millonarios montos destinados por grandes empresas del sector privado al cine, a través de mecanismos de exención fiscal.

Además, el grueso de las ayudas al cine se concentran casi exclusivamente en la producción, a diferencia de lo que pasaba en la etapa del cine industrial estatal (fomentista), en donde estaban incluidos otros sectores (como la distribución y la exhibición).

A su vez, durante la etapa del neofomentismo la producción cinematográfica se volvió fragmentada, de nicho, atomizada, insustentable: sólo un puñado de productoras tienen una producción constante, con realizaciones que generen ingresos como para vivir de la actividad cinematográfica. La mayoría de los realizadores trabajan en múltiples actividades, y las productoras que se forman lo hacen para encarar uno o dos proyectos, para inmediatamente disolverse. Ya no existe el sistema de estudios de antaño, con millares de trabajadores dedicados a una actividad específica, trabajando establemente en una industria sustentable.

Por su parte, el mercado bajo el neofomentismo también se fragmentó: dentro del poco margen que dejan los estrenos de Hollywood, el cine mexicano fue lentamente recuperando presencia en las carteleras mexicanas desde finales de la década de 1990, pero con escasa porción de mercado.

Con el tiempo, fueron surgiendo algunos *blockbusters* nacionales, aunque muy escasos en el tiempo – sólo una docena superaron los 2,5 millones de espectadores en el último cuarto de siglo. La mayoría de los estrenos mexicanos tienen destino de nicho – salas alternativas, de “cine arte”, cinematecas, centros culturales, además de muestras y festivales varios –, al igual que la europea, latinoamericana y de otros países allende Estados Unidos.

En la etapa neofomentista, el cine azteca no circula ni en América Latina ni en el resto del mundo – así como el cine latinoamericano y mundial (no estadounidense) apenas llega a México –, a diferencia de la importante presencia que la filmografía azteca tenía en gran parte del planeta algunas décadas atrás.

Las multinacionales hollywoodenses dominan el mercado mexicano de exhibición cinematográfica, y el oligopolio nacional de la exhibición actúa aliado a las *majors* – son los representantes locales de varios estudios, y preponderan los estrenos de este origen en detrimento del cine nacional, latinoamericano y del resto del mundo, salvo unos pocos títulos de estas últimas procedencias (que son comercializados por las distribuidoras hollywoodenses).

Se concluye que en lo que hace a las políticas públicas cinematográficas, México pasó de tener un Estado activo, presente, a uno pasivo, neofomentista, mero gerente de intereses – situación en la que, generalmente, termina primando el provecho de las grandes empresas concentradas, pertenezcan o no al sector cinematográfico.

Brasil

Brasil es – junto con México y Argentina – uno de los países latinoamericanos con mayor número de películas producidas y que posee una importante tradición cinematográfica. También fue históricamente uno de los principales mercados en el subcontinente – hacia 1969 era el quinto mercado más importante del mundo en términos de entradas vendidas (KEIZE, 1976); en la actualidad es el décimo de acuerdo con el Observatorio Europeo del Audiovisual.

El gigante sudamericano fue el primer país en imponer cuota de pantalla y medidas estatales para fomentar al sector cinematográfico desde la década de 1930.

Sin embargo, el cine brasileño tuvo auges de producción con alguna repercusión masiva, pero en un siglo de historia no llegó a configurar una industria sustentable (SIMIS, 1996; SALLES, 1996; AUTRAN, 2004; GATTI, 2008).

Al finalizar la década de 1960 el cine en Brasil comienza su período más importante en lo que hace a producción y consumo, de la mano de la creación del ente mixto, con control estatal, Embrafilme (Empresa Brasileña de Filmes), que tuvo una activa presencia en todos los eslabones de la cadena productiva.

Análisis del caso brasileño

Sería inviable analizar el sector audiovisual de Brasil sin relacionar su funcionamiento con las políticas propuestas por el Estado. Se sabe que la dependencia del Estado para impulsar el sector audiovisual es una realidad existente no sólo en Brasil, sino en casi todos los países del mundo. Dentro de este contexto, es preciso diferenciar la necesidad de una política audiovisual estructurada, consistente y con continuidad, de una mera defensa de la disponibilidad de recursos públicos para la producción de filmes y series.

Al inicio de la década de 1990, una ruptura política acarreó una completa transformación en la relación entre el Estado y el sector audiovisual en Brasil. Si antes el Estado era activo y operaba directamente esa política por medio de la Embrafilme, desde mediados de la década de 1990 esa dinámica cambió radicalmente con la creación de las leyes de incentivo.

Durante el período comprendido entre 1969 y 1989, Embrafilme fue el órgano responsable por el financiamiento de la producción de cine en Brasil, por la distribución de los filmes y por la garantía de exhibición de los filmes nacionales por medio de cuotas de pantalla. Según Amancio (2000), fue a partir del surgimiento de Embrafilme, en 1969, cuando la actividad cinematográfica tuvo asegurada su más eficiente expresión dentro del aparato del Estado.

Su época de oro aconteció en el final de la década de 1970 y al inicio de la de 1980. Al final de esta última década, la legitimidad de las políticas cinematográficas por parte del Estado estaba a la baja, siendo finalmente extinguidas por el presidente Fernando Collor de Mello en 1990.

El período político que sucedió fue extremadamente convulso no sólo para el sector audiovisual sino para todo el país, con una hiperinflación y con la confiscación de los ahorros de los brasileños. El cine brasileño, que había llegado a tener el 35,93% del market share en 1983, desapareció junto con Embrafilme, el Ministerio de Cultura y otras instituciones federales, sin ninguna discusión política que presentase soluciones a los problemas todavía existentes, dejando al audiovisual y a la cultura en general a la deriva.

La extinción de ese modelo, sin una sustitución por otra política para la producción de filmes, hizo que el cine brasileño sufriese una drástica caída en su productividad, llegando a niveles alarmantes: en 1992, por ejemplo, apenas tres filmes brasileños fueron estrenados, contra una media de ochenta estrenos por año durante la década de 1980 (MARSON, 2009, p. 13; traducción propia).

Al analizar esta situación vivida hace 30 años, es posible comprobar el impacto que la ausencia de una política específica para el sector audiovisual puede causar. Más allá de la postura adoptada por el Estado de desprenderse de cualquier responsabilidad de apoyo al sector cultural, el momento de fragilidad vivido por Embrafilme dentro del propio sector, de cierta manera facilitó la extinción de esta institución, así como de todas las políticas y fomentos que existían. El sector audiovisual se quedó huérfano de políticas audiovisuales eficientes por años, y los efectos de esa baja son comentados hasta el día de hoy.

Después de un período de total ausencia de políticas, un nuevo modelo de leyes de incentivo al audiovisual fue construido, estando en vigencia hasta la actualidad. En esa lógica, adoptada también en otros países de América Latina, el poder de decisión sobre los proyectos a ser realizados pasó de manos de un Estado activo a una dinámica neoliberal, donde las empresas privadas y estatales son responsables por escoger los proyectos que recibirán los recursos y cómo serán canalizados.

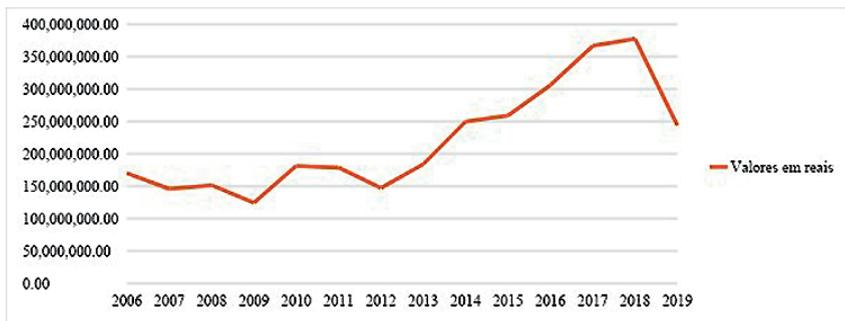
En primer lugar, el mercado juega un papel importante, pero al mismo tiempo, los proyectos necesitan primeramente un aval del Estado (ANCINE, Secretaria do Audiovisual) para captar recursos fiscales, en un modelo híbrido de dinámica público-privada, sustentado por la tríada productor-Estado-mercado.

Esa transición fue extremadamente traumática para la industria audiovisual brasileña como un todo, una vez que la interrupción de las políticas de fomento al sector trajo la paralización de la producción total de la producción de obras cinematográficas. La “retomada” posibilitada por la creación de las leyes de incentivo a la cultura fue, como se puede observar, bastante lenta y gradual.

La Ley 8313 de 1991, conocida como Ley Rouanet, y la Ley 8685 de 1993, conocida como Ley del Audiovisual, surgieron como salvavidas para resucitar una producción que estaba prácticamente muerta. Las leyes permiten que las empresas patrocinen los proyectos audiovisuales, pudiendo deducir el impuesto de renta de ese patrocinio por medio de la renuncia fiscal.

Los porcentajes de deducción varían conforme cada mecanismo de incentivo, una vez que las leyes estipulan diferentes artículos que atienden a variados formatos de proyectos tales como cortometraje, mediometrage, largometraje, obra seriada, difusión en muestras y festivales, distribución, coproducción internacional, entre otros. En el período 2006-2019, las leyes de incentivo invirtieron 3 mil millones de reales en proyectos audiovisuales, como se puede apreciar en el siguiente gráfico.

Gráfico 2 – Leyes de incentivo al audiovisual



Fuente: elaboración propia con base en datos del Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual de ANCINE.

Aunque se encontraban en medio de problemas y dificultades, las leyes cumplieron con su papel de viabilizar el funcionamiento del sector, que de a poco se fue recuperando. Nuevas películas se realizaron, nuevas miradas

fueron surgiendo, y el cine brasileño volvió a ocupar un lugar destacado en los festivales y en las salas.

A mediados de la década de 1990, el cine brasileño, después de un período de crisis, se recuperó: ganó visibilidad y respeto, consiguió cautivar al público, volvió a estar en los titulares de los medios y se llevó aclamaciones cuando estuvo en las premiaciones de los Oscar. En las pantallas brasileñas surgió el “cine de la retomada” (MARSON, 2009, p. 8; traducción propia).

Esta retomada, entre tanto, no se dio de un día para el otro. A la producción audiovisual brasileña, a las empresas productoras audiovisuales, a las distribuidoras independientes y al circuito de salas de exhibición, les llevó treinta años para volverse a reconstruir, a profesionalizar, a conquistar la confianza de los festivales, de los players internacionales, y de los públicos brasileño e internacional.

En este sentido, se destacan dos marcos históricos fundamentales en ese período: la creación de la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) en la gestión del presidente Fernando Henrique Cardoso en 2001, y la reglamentación del Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) por parte de ANCINE en 2006, en la gestión del presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva, del Partido de los Trabajadores (PT).

ANCINE es actualmente la principal institución responsable por regular, fiscalizar y fomentar el sector audiovisual. El FSA surgió como una nueva mirada a la política y a la cultura audiovisual, convirtiéndose en el principal mecanismo de fomento a la producción y distribución de filmes y series, dependiente tanto de ANCINE como de la Secretaría Especial de Cultura. Al disponer de alrededor de 700 millones de reales por año para ser invertidos en los diferentes eslabones de la cadena productiva, el FSA se consolidó como el principal impulsor del desarrollo del sector en el país.

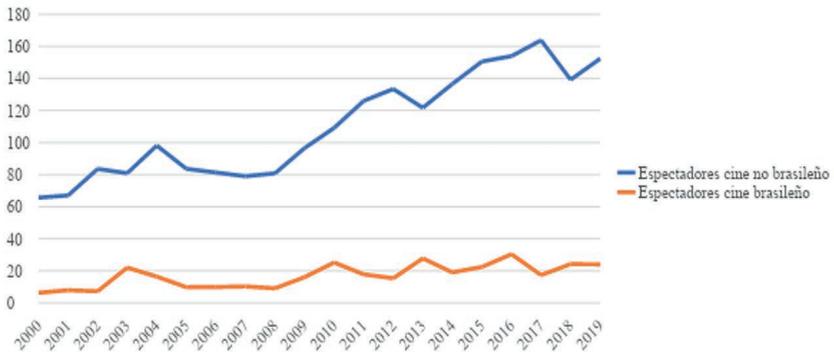
En los últimos cinco años, según el Ministerio de Cultura, el mercado de cine en Brasil tuvo un crecimiento medio anual del 7,45%; el del VOD, del 50,8%; el de la TV paga, de 7,34%; y el de los videojuegos, del 28,7%. Gran parte de esas conquistas ocurrieron gracias al andamiaje regulatorio y de fomento construido desde la creación del ANCINE con la Medida Provisoria 2228-1, de la cual destacamos la estructuración del FSA, un fondo de desarrollo articulador de toda la cadena productiva de la actividad audiovisual en Brasil, alimentado por recursos de la propia actividad y de los medios de comunicación por donde circulan los contenidos audiovisuales (CAMARGO, 2019, p. 28; traducción propia).

Durante el período 2009-2018 el FSA puso a disposición 4,7 mil millones de reales en llamadas públicas para proyectos en diferentes etapas y segmentos del sector. A mediados de 2013 se registró un crecimiento exponencial de los recursos para proyectos a través del Fundo Setorial do Audiovisual. Los valores acumulados pasaron de 645 millones en 2012 a 1,1 mil millones en 2013. Este incremento se debe a la aprobación de la Ley 12485 en 2011, regulada en 2012.

Dicha ley fue responsable de crear cuotas obligatorias para la exhibición de contenidos brasileños en canales de TV paga, y definió la asignación de recursos del Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL) al FSA, aumentando así los recursos destinados a la actividad, especialmente para la producción audiovisual.

Sin embargo, en este contexto de incremento de las producciones audiovisuales, vale resaltar que el market share de los filmes nacionales no creció demasiado en veinte años, y que entre los más de 1700 largometrajes brasileños estrenados entre 2000 y 2019 entre el 1% y el 2% alcanzó los 2 millones de espectadores.

Gráfico 3 – Brasil: número de espectadores de filmes nacionales y de filmes no brasileños (en millones)



Fuente: Elaboración propia con base en datos del ANCINE.

A su vez, durante el período en el que se enfoca el presente trabajo (1990-2019) se aprecia que entre el 5% y el 8% de las productoras acaparan entre el 35% y el 40% de las entradas vendidas para ver películas brasileñas (GONZÁLEZ GALVÁN, 2017b; ANCINE, 2020; FILME-B).

Aniquilación del apoyo al cine: Brasil y México

A pesar de las falencias de las políticas cinematográficas neofomentistas, gobiernos que parecieran estar en extremos opuestos del arco ideológico, el de Brasil, bajo la presidencia de Jair Bolsonaro, y el de México, gobernado por Andrés Manuel López Obrador (AMLO), se están dedicando con ahínco a dar de baja instrumentos de apoyo a la cinematografía y al audiovisual.

En Brasil, una de las primeras medidas tomadas por el nuevo gobierno fue la nueva extinción del Ministerio de Cultura, tal como había ocurrido en la década de 1990. Una crisis institucional, económica y política se instauró en el sector audiovisual en función de la parálisis temporal de parte de las leyes de incentivo, de la interrupción de las convocatorias del Fundo Setorial do Audiovisual, y en la disputa por los cargos políticos y las tentativas de censura por parte del gobierno. Todo este escenario fue agravado por la situación mundial de la pandemia producida por el virus covid-19.

Para complicar la situación, el Tribunal de Cuentas de la Unión (TCU), órgano responsable de la fiscalización de los recursos y patrimonios públicos federales en Brasil, identificó en el inicio de 2019 un pasivo de más de 4000 proyectos con prestación de cuentas sin análisis por parte del ANCINE, en función de una capacidad operacional deficiente de esta Agencia.

Según el portal Filme B, existen cerca de 700 proyectos de largometraje del período 2018-2019 que actualmente carecen de posibilidad de realización, pues aguardan definición del FSA. Parte de esos proyectos corre el riesgo de no ser producida, aunque ya han sido aprobados en convocatorias con recursos disponibles. En virtud de eso, las productoras de contenido entraron en más de 70 acciones en la justicia para obtener la liberación de esos recursos.

Todo este escenario compromete y amenaza de manera importante la continuidad del trabajo que venía siendo realizado en los últimos años. En medio de la crisis desencadenada mundialmente por el covid-19, las productoras tuvieron que despedir a la mayor parte de sus empleados, y una industria que emplea a cerca de 400 mil personas en todo el país comienza a perder profesionales capacitados que se van para otras áreas.

El crecimiento del sector audiovisual en Brasil, por tanto, está directamente relacionado al fortalecimiento de sus instituciones y políticas públicas. El estímulo a la producción y a la distribución, además de la ampliación del número de salas de exhibición, benefició no sólo a los agentes de ese mercado, sino también a toda la sociedad por medio de la generación de empleos directos e indirectos, del mayor dinamismo en la economía y de la democratización en el acceso a los contenidos audiovisuales ricos y diversos, que son fundamentales para la construcción de la identidad y de la cultura del país. De esta manera, todo este trabajo de reconstrucción se encuentre amenazado nuevamente.

En México, por su parte, la administración del presidente Andrés Manuel López Obrador (AMLO) subió al poder en diciembre de 2018, con esperanzas de cambios progresistas, tanto en México como en el resto de América Latina. Sin embargo, los hechos demostraron lo erradas de estas esperanzas.

Desde el comienzo de este gobierno, en su primer año, se recortó mil millones de pesos mexicanos a la cultura (unos 47 millones de dólares). Así se vieron reducidas a su mínima expresión las actividades y, en muchos casos, la misma supervivencia de bibliotecas, ciencia, cine, danza, ediciones, galerías, librerías, museos, orquestas, radio, teatro, televisión, universidades. Y en épocas de covid-19, los recortes se incrementaron más aún – con recortes que se sitúan entre el 50% y el 90%, cifras inéditas de rebaja como no ocurrían en México desde hacía décadas.

Desde 1997 los gobiernos neoliberales buscaban desaparecer los fideicomisos de fomento a la cinematografía, Foprocine y Fidecine. Finalmente, lo logró el gobierno neoliberal de Andrés Manuel López Obrador (un supuesto gobierno de “izquierda”), con la oposición de todo el sector cinematográfico, audiovisual y cultural (también extinguió el principal fondo de fomento a la cultura en décadas: el Fonca).

Análisis global de los casos mexicano y brasileño

Los mercados cinematográficos latinoamericanos son pequeños – excepto en México y, de alguna manera, en Brasil –, insuficientes como espacio de comercialización del cine en su formato original – es decir, el estreno en salas (que, en América Latina, sigue siendo el mayor, y

virtualmente el único ingreso proveniente del mercado para la enorme mayoría de los filmes locales comercializados) – . E inclusive en estos dos grandes mercados – México y Brasil, ubicados en el top 10 mundial, en términos de espectadores – la cuota de mercado de los cines nacionales es muy baja – al igual de lo que sucede en toda América Latina.

Se dieron cortos períodos de apogeo de los “nuevos cines” surgidos en América Latina desde la segunda mitad de la década de 1990 – especialmente, en los dos países analizados en este artículo –, muchas veces más parecidos a modas que a movimientos estéticos fuertes o a síntomas de una conformación de una industria sustentable, sin un incremento sustancial en los espectadores de cine nacional (salvo en el caso de algunos pocos títulos).

A su vez, desde la década de 1990 se aprecia tanto en Brasil como en México (y en el resto de América Latina) un importante número de pequeñas productoras fragmentadas, descapitalizadas, atomizadas, que – con baja intensidad de capital – compiten en el mercado, debiendo sortear su falta de espalda financiera para acceder a economías de escala, además de encontrarse con altas barreras de entrada – debido, especialmente, a los altos y crecientes costos de la producción cinematográfica y a la incertidumbre sobre la recuperación de la inversión.

El financiamiento de las películas latinoamericanas proviene mayormente de subsidios – dinero estatal a fondo perdido –, de créditos blandos – que, en porcentaje importante, tampoco se devuelven –, y en algunos casos, de acuerdos de coproducción. En casos muy excepcionales, se generan ingresos de la comercialización en otras ventanas – como, por ejemplo, el alquiler de video o la exhibición en televisión o plataformas (sin embargo, las televisoras virtualmente casi nunca compran películas nacionales ni aportan a su comercialización, salvo cuando están involucradas en un proyecto cinematográfico propio, y los mercados del homevideo, por su parte, virtualmente no existen en la recuperación económica de las producciones fílmicas de nuestra región, así como tampoco las ventas internacionales, salvo para los casos de contados blockbusters locales). Algunos proyectos reciben apoyos de festivales internacionales, en la figura de sus “mercados” – por ejemplo, en la Berlinale, en Cannes, los fondos Hubert Bals, Cine en construcción, Fonds Sud, entre otros –, y de acuerdos regionales, como Ibermedia.

La mayoría de las productoras en América Latina combina la producción de películas de ficción con otros productos audiovisuales, como programas de televisión y filmes publicitarios, con el fin de generar ingresos, ante la inestabilidad en el ámbito cinematográfico para la mayoría de sus emprendedores y trabajadores – empleos súper especializados en el sector conviven con el canje laboral, la multitarea y el financiamiento personal y familiar.

Los débiles sectores de la producción en toda América Latina se encuentran en círculos viciosos que les impide salir de una situación de debilidad estructural: no pueden invertir las sumas necesarias para generar una cantidad razonable de películas nacionales de alto presupuesto que genere una masa crítica; tampoco tienen la capacidad financiera ni de estructura para realizar anualmente al menos dos largometrajes de presupuesto mediano; como tampoco reúnen los montos que se necesitan para realizar buenas campañas de promoción y publicidad, o para encarar buenos trabajos de investigación y desarrollo con el fin de preparar adecuada y profesionalmente los distintos proyectos – ocurre sólo en contadas ocasiones. Tampoco se reúne el dinero suficiente ni la expertise necesaria para contratar o negociar con distribuidores capaces de situar y comercializar correctamente el producto en el mercado.

En este contexto, la enorme mayoría de los estrenos brasileños y mexicanos tiene destino de nicho – salas alternativas, de “cine arte”, cinematecas, centros culturales, además de muestras y festivales varios –, al igual de lo que sucede en nuestros países con las cinematografías latinoamericanas no nacionales, europeas y de países allende Estados Unidos. Las salas latinoamericanas perdieron “cine-diversidad”, como dice García Canclini (2004), a diferencia de lo que acontecía en nuestra región hasta la década de 1980.

A lo largo de los distintos tipos de políticas públicas cinematográficas adoptadas desde la década de 1990 se aprecia una voluntad por superar el desmantelamiento del fomento estatal al cine acaecido en el primer lustro de ese decenio. Sin embargo, los resultados de mercado, las características de los distintos eslabones – la fragmentación de la producción, la concentración y la extranjerización en la distribución y la exhibición – muestran que la actividad cinematográfica, aunque creció en términos de producción desde finales de la década de 1990, tanto para Brasil y México, como para casi

la totalidad de los países latinoamericanos, no lograron consolidar una industria sustentable, sino filmes nacionales que no registran importantes niveles de convocatoria, que apenas circulan y casi no se ven a lo largo de la región. Desde la década de 1990 los estrenos de Hollywood dejan poco espacio en la cartelera a los filmes nacionales debido al retiro del Estado como regulador del mercado exhibidor.

La mayoría de los filmes brasileños y mexicanos no llega ni siquiera a los diez mil espectadores – la mitad de los estrenos nacionales apenas alcanza los mil espectadores (entre 20 y 30 filmes [lo que representa la producción total de países como Ecuador, Uruguay y Bolivia, juntos] no llegan a convocar, cada uno, 200 espectadores).

La mayoría de las veces los exhibidores mantienen las películas nacionales apenas una semana en cartelera. A esto se suma la escasa promoción y marketing – ausentes en la mayoría de los proyectos fílmicos latinoamericanos, y deficientes en las estrategias de las distribuidoras locales que comercializan la mayoría de los filmes nacionales en América Latina.

De entre los 1100 y 1700 estrenos nacionales registrados en México y Brasil (por separado) entre 1990 y 2019, sólo entre el 1% y el 3% convocaron entre 1 a 2,5 millones de espectadores (o más), la cantidad necesaria para amortizar el costo promedio de producción si no se contara con la ayuda estatal – ayuda que, en muchos proyectos, no llega a cubrir la totalidad de los costos, pero lamentablemente la financiación pública no funciona para atraer recursos privados.

A esta baja convocatoria de los filmes nacionales hay que sumar otro factor: el porcentaje ínfimo que reciben los productores cinematográficos de los países analizados – y de toda América Latina – de cada entrada vendida: del valor neto de la recaudación hecha por sus películas, los productores sólo reciben entre un 10% y un 20% – hecho que sucede en los escasos casos en que se registran ganancias, lo que suele ocurrir cuando una major de Hollywood comercializa el filme (en este caso, esta empresa se queda con entre el 25% y el 35% de los ingresos del filme).

La mayoría de las películas locales en los distintos países latinoamericanos se estrenan al margen de los grandes circuitos de exhibición, y cuando lo hacen – debido a la existencia de una cuota de pantalla (las cuotas en Brasil terminarán en 2021) – se exhiben en horarios y salas marginales, con muy escasa promoción – insistimos: salvo que sean comercializadas por las majors.

Cuando existe algún intento de realizar un buen estreno comercial de un filme nacional – con todo el esfuerzo y el gasto que ello representa, frente a los tanques hollywoodenses –, las majors bloquean las salas con una inmensa cantidad de copias y, a su vez, refuerzan la práctica anticompetitiva del block booking, llevada a cabo en todo el mundo – inclusive en Estados Unidos – desde hace casi un siglo – en el sentido de negociar con los exhibidores locales paquetes de películas que incluyen los “tanques” que las cadenas quieren, pero también películas hollywoodenses de menor calidad y convocatoria, que el exhibidor se ve obligado a programar.

Esta situación se presenta inalterada desde hace un cuarto de siglo. En el plano internacional lo único relevante para la enorme mayoría de los filmes latinoamericanos es la difusión y el prestigio obtenido en los festivales internacionales de cine – y, para unos pocos, el financiamiento y los acuerdos de coproducción (con empresas cinematográficas, televisivas, distribuidoras etc.) alcanzados en esos espacios.

Aunque desde finales de la década de 1990 y comienzos de la del 2000, tanto en México y Brasil, como en toda América Latina, hubieron una o dos películas nacionales por año que tuvieron una aceptable – y, en algunos casos, una extraordinaria – aceptación por parte del público – algunas de ellas, rompiendo récords históricos –, ello no representa una regla para las cinematografías analizadas: los booms esporádicos no llenan salas, y los contados casos de éxito – recuperación de la inversión – son excepciones – entre el 1% y el 3% de los estrenos brasileños y mexicanos de los últimos 30 años.

Por todo ello, se torna necesario relativizar expresiones como “récords históricos” o booms del cine en América Latina durante los últimos años, tal como manifiesta el “entusiasmo discursivo” de investigadores, periodistas y funcionarios: las estadísticas muestran una importante recuperación en comparación con la década de 1990, pero se ubican muy lejos de los valores registrados durante el siglo XX.

Tal como sucede en todo el mundo, la diferencia entre los últimos 30 años y lo que sucedía a mediados del siglo XX es abismal: para la década de 1950 un índice de concurrencia bajo en América Latina era de 3 – resultante de dividir la cantidad de espectadores por la población del país. Lo habitual en los principales países de la región era un valor de entre 6 y 9. El promedio regional se ubicaba en 5.

En la actualidad – y desde hace un cuarto de siglo – un índice de 2 es un valor muy alto en la región. En efecto, desde hace muchos años en América Latina los índices de concurrencia al cine varían entre 0,2 y poco más de 1 (en Argentina y en Brasil este índice se ubica en alrededor de 1; mientras que México es el único país latinoamericano donde la cifra llega a 2)³.

Cuadro 1 – Brasil, México: índice de concurrencia* a los cines (1960-2017)

	1960	1975	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2017
Brasil	5	2,6	0,67	0,64	0,53	0,41	0,5	0,69	0,87
México	10	4,2	5,78	6,48	0,65	0,87	1,47	1,69	2,7
Promedio América Latina	5,75	2,96	2,15	1,5	0,43	0,59	0,7	1,2	1,4

*Este índice se obtiene de dividir la cantidad total anual de espectadores cinematográficos por la población del país en cuestión.

Fuente: Elaboración propia con base en datos de Unesco, Incaa, ANCINE, Imcine, CNAC, CNCA, Ina-Icau, Dirección de Cinematografía (Colombia), ProImágenes (Colombia), Getino (2005), Canacine, Deisica, Nielsen-Rentrak, Ultracine, Filme-B, medios periodísticos.

A pesar del importante incremento registrado en distintos indicadores de mercado entre la década de 1990 y fines de la década de 2000, la cantidad de entradas vendidas representa la mitad de los espectadores convocados medio siglo atrás – cuando la población de los países era sustancialmente menor.

A partir de la liberalización, concentración y extranjerización fomentadas como políticas de Estado en Brasil y México (así como toda América Latina) desde la década de 1990, las distintas entidades estatales vinculadas al cine no fueron ajenas a este influjo.

Por ello, las empresas nacionales de distribución y exhibición cinematográficas que existían en México y Brasil hasta la década de 1990 cedieron completamente su lugar – debido a que fueron desmanteladas – en favor de las *majors* de Hollywood, en el sector de la distribución, y de las grandes cadenas de multiplex – todas ligadas a Hollywood –, en el

3. A partir de 2012 el mercado cinematográfico azteca alcanzó, y superó levemente este índice de 2

ámbito de la exhibición (no nos referimos a que estas grandes cadenas sean propiedad de Hollywood, ya que las dos mayores cadenas de exhibición mexicanas son de capitales nacionales, así como una de las principales en Brasil, Kinoplex; pero sí en lo que hace a operar sin mayor autonomía de los grandes estudios hollywoodenses).

En este contexto, las agencias nacionales de cine de Brasil y México poco han hecho para cambiar este ecosistema. Por el contrario, lo han reforzado, por acción u omisión: en el caso brasileño, por las leyes de incentivo fiscal, que invitan a las multinacionales (nacionales e internacionales) a invertir en la producción de filmes locales, a cambio de reducir varios millonarios impuestos, lo que generó un dominio absoluto de un puñado de productoras – muchas ligadas a poderosas compañías locales, como Globo, o internacionales, como las *majors* de Hollywood. Aún con la creación del Fundo Setorial en 2006 o de la sanción de la ley 12.485 de 2011, esta situación de dominio del mercado por parte de pocas grandes empresas (muchas de ellas, multinacionales extranjeras), no ha cambiado. En el caso mexicano, sucedió otro tanto, con los fideicomisos Fidecine y Foprocine, y especialmente, con el Eficine – que consistió en la reforma del artículo 226 (posteriormente, 189) del impuesto a la renta.

Conclusiones

En la región se ha demostrado que la intervención del Estado es fundamental para el (re)surgimiento y el fortalecimiento del sector productivo dedicado a la cinematografía: ante las fallas de mercado – falla en la competencia, niveles de comercialización y consumo sub-óptimos o necesidad de grandes inversiones – las políticas públicas intervienen legítimamente en beneficio de un bien socialmente valioso como el cine – bien relevante tanto por su veta cultural como económica, así como por ser difusor de normas, valores e identidades.

Sin embargo, el neofomentismo de las políticas públicas cinematográficas en América Latina llevado a cabo desde la década de 1990 – es decir, los intentos de los Estados latinoamericanos para volver a fomentar al cine, luego del desmonte de las ayudas públicas y del Estado empresario (en los casos mexicano y brasileño) –, mantuvo inalterada la concentración que se da en todos los eslabones de la cadena de valor del

sector cinematográfico; ayudó a incrementar notablemente la producción cinematográfica local, pero registrándose una constante de exiguos niveles de convocatoria y de muy escasa circulación comercial y nula convocatoria a nivel intrarregional y mundial por parte de los filmes latinoamericanos – salvo contadas excepciones (se estrenan comercialmente allende sus fronteras el 3% promedio de las producciones brasileñas y mexicanas, con resultados de mercado que promedian el 0,3%).

A su vez, durante el neofomentismo se consolidó una producción cinematográfica fragmentada, de nicho, atomizada, insustentable: sólo un número muy reducido de productoras tienen una producción constante, con realizaciones que generan ingresos como para vivir de la actividad cinematográfica. La mayoría de los realizadores trabajan en múltiples actividades, y las productoras que se forman lo hacen para encarar uno o dos proyectos, para inmediatamente disolverse.

En Brasil y México – y en la mayor parte del planeta – a los realizadores y productores se les hace muy difícil filmar un largometraje con fines de estreno comercial – un proyecto que contrate a profesionales rentados en todas las áreas de preproducción, producción, posproducción y comercialización – ; en nuestra región, la mayoría se ve en esa situación. Las dificultades son mayores a la hora de distribuir profesionalmente y con un mínimo de oportunidad para que el filme rinda en taquilla y pueda recuperar, aunque sea parte de lo invertido – y, en el caso de que este emprendimiento tenga éxito, el reparto de la taquilla es altamente desigual en perjuicio de los productores y realizadores.

Son muchos los factores que distinguen una industria consolidada de una mera política de fomento e incentivos: principalmente, para que haya una industria es necesario fortalecer la cadena de valor como un todo, y no solamente fomentar una pléyade de producciones sin expectativas de retorno comercial. También es necesario pensar en políticas de formación de audiencias.

Las políticas cinematográficas neofomentistas aceptaron este dominio del sector privado concentrado, dedicándose a actuar meramente como intermediarias y gerencadoras entre los grandes agentes privados – distribuidoras y exhibidoras ligadas a Hollywood, más productoras ligadas a las principales cadenas televisivas locales – y los sectores independientes – generalmente, cooperativas –, favoreciendo la posición de Hollywood y

de distintas grandes empresas del sector, con cines locales que crecen en producción gracias a incentivos y dineros públicos nacionales pero que tienen una escasa repercusión en los públicos locales – salvo contadas excepciones – y una muy reducida circulación allende sus fronteras, con una convocatoria estadísticamente inexistente.

De esta manera, las normativas y las políticas latinoamericanas referidas al cine mantienen de facto el statu quo de las multinacionales comunicacionales y sus aliados operando la producción, la distribución y la exhibición local.

El fomentismo – que en América Latina tuvo lugar sólo en México y en Brasil – supo aprovechar condiciones de posibilidad – mercados cinematográficos importantes y en expansión, altos niveles de asistencia a las salas y penetración popular de los filmes nacionales – para crear “épocas de oro” de sus cinematografías. Merced a Estados que decidieron actuar activamente en el fomento de toda la cadena de valor de la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición) los cines locales gozaron como nunca de una gran popularidad en sus respectivos países – y, en el caso mexicano, con éxito más allá de sus fronteras. Pero esto se acabó a partir de la década de 1990, como también se vio.

La presencia del Estado en el sector cinematográfico es relevante y decisiva. También se mostró que el fomentismo generó las mejores épocas de las cinematografías locales (México y Brasil), no sólo por capacidad productiva, sino por masividad, alta convocatoria de los filmes nacionales y buenas condiciones generales en toda la cadena de valor (algo que poco tiene que ver con la época, con la tecnología o los consumos, puesto que esta situación no se dio en casi ninguna nación latinoamericana en ningún país de su historia, así como tampoco en la mayoría de los países del mundo).

Si bien el neofomentismo recuperó presencia estatal en el sector, engrosando el número de largometrajes producidos, no llegó a ser una continuación, ni a esgrimir inspiración alguna en el fomentismo – en el sentido de poseer un rol activo y ejecutor –, generando filmes nacionales con baja convocatoria, de muy reducida circulación comercial y casi nulo visionado allende sus fronteras, con la mayoría de las productoras dispersas en microemprendimientos y sin sustentabilidad.

El neofomentismo en Brasil y México pone al sector cinematográfico en una mejor posición en comparación con los peores momentos de las

cinematografías locales – primer lustro de la década de 1990 –, pero no es una continuación del fomentismo, sino una reparación todavía superficial al daño que generó el desmonte de este último.

De esta manera, ante las avanzadas recientes en los países analizados por clausurar el fomento al cine y el audiovisual, se debe defender todo tipo de fomento, inclusive los neofomentistas, aunque sin conformarse, y luchando siempre por seguir construyendo un mejor cine y audiovisual nacional y latinoamericano con reconocimiento artístico y rentabilidad comercial y de audiencia satisfactorios.

Bases de datos

Instituciones nacionales de cinematografía

ANCINE (Brasil)

CNAC (Venezuela)

CNCA (México)

Dirección de Cinematografía de Colombia

IMCINE (México)

INA-ICAU (Uruguay)

INCAA (Argentina)

Proimágenes (Colombia)

Instituciones internacionales

Instituto de Estadísticas de la UNESCO

Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano

Observatorio Europeo del Audiovisual

Observatorio Iberoamericano Audiovisual

Consultoras e instituciones privadas

Canacine

Deisica

Filme-B

Nielsen-Rentrak

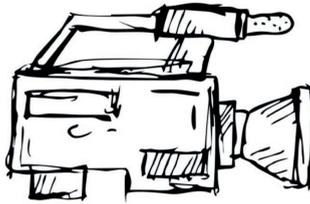
Ultracine

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Paulo Sergio. Rapidinhas. *Boletim Filme B*, n. 1180, p. 1-9, 2020.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e manbas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.
- ANCINE. Recursos públicos. Criação: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, Brasil, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/recursos-publicos>>. Acesso em: 9 jul. 2020.
- _____. Resultados consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual. Criação: FSA, Brasil, 2019. Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/atas-atividades/Resultados-Consolidados-FSA-10-anos.v2.pdf>>. Acesso em: 9 jul. 2020.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- BALIO, Tino. *Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Nova York: Scribners, 1993.
- CAMARGO, Rodrigo. *Fundo Setorial do Audiovisual – 10 anos de estímulo ao desenvolvimento / Os Desafios do audiovisual*. Rio de Janeiro: Estudo 513, 2019.
- CERRILLA, Mariana. *La importancia de Foprocine y Fidecine para fortalecer la cultura y economía mexicanas*. México: Kratenmx, 2020.
- CURTIN, Michael. Global Media Capital and Local Media Policy. In: WASKO, Janet; MURDOCK, Graham; SOUSA, Helena (Eds.). *The Handbook of Political Economy of Communications*. Londres: Blackwell, 2011.
- ÉPOCA NEGÓCIOS. “Covid-19: Pesquisa revela perda nos setores cultural e criativo”. Criação: Agência Brasil, Brasil, 30 de junho de 2020. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2020/06/covid-19-pesquisa-revela-perda-nos-setores-cultural-e-criativo.html>>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- GATTI, André. *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
- GETINO, Octavio. *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. San José de Costa Rica: editorial Veritas, 2005.

- GONZÁLEZ GALVÁN, Roque. México y el resto de América Latina: análisis comparado de sus mercados cinematográficos (2000-2018). In: IMCINE. *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Cinematografía (Imcine), 2020.
- _____. América Latina: políticas públicas y mercados en el contexto de la convergencia digital (1990-2014). In: BADILLO, Jesús García et al. (Coords.). *Estudios de comunicación*. Ciudad de México: CONEICC, 2017a.
- _____. Film, Audiovisual, and New Technologies in Latin America. Public Policy in the Context of Digital Convergence. In: DELGADO, María; HART, Stephen; JOHNSON, Randal (Comp.). *Companion to Contemporary Latin American Film*. Nueva York: Wiley-Blackwell, 2017b.
- _____. Producción, mercados y políticas públicas cinematográficas en América Latina. Rebeca. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, jan.-jun. 2015.
- _____. *Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry*. Montreal: UNESCO-Institute of Statistics, 2013.
- _____. Cine latinoamericano: entre la pantalla de plata y las pantallas digitales (2000-2009). In: GETINO, Octavio (Comp.). *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*. Caracas: FN-CL-CNAC, 2011.
- FILME B. *Database 2019*. Río de Janeiro: FILME B, 2020.
- GUBACK, Thomas. *La industria internacional del cine*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- HEUER, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*. México: Policromía, 1964.
- IMCINE. *Anuario estadístico de cine mexicano*. Ciudad de México: Imcine, 2020.
- _____. *Anuario estadístico de cine mexicano*. Ciudad de México: Imcine, 2019.
- KEIZE, Minami. A fascinante aventura do cinema brasileiro. Cinema em close-up. São Paulo, anuario, p. 5, 1976.
- MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- MILLER, Toby; YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- PENDAKUR, Manjunath. *Canadian Dreams and American Control. The Political Economy of Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- SALLES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

- SÁNCHEZ RUIZ, Enrique. La industria audiovisual en América del Norte: entre el mercado (oligopólico) y las políticas públicas. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor; MANTECÓN, Ana Rosas; SÁNCHEZ RUIZ, Enrique (Comps.). *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara: Imcine, 2006.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume-Fapes, 1996.
- WASKO, Janet. Studying political economies of communication in the twenty-first century. *Javnost-The Public*, n. 1-2, p. 233-239, 2018.
- _____. *Understanding Disney. The manufacture of fantasy*. Nueva York: Wiley, 2020.



O audiovisual como catalisador da Ciência e do conhecimento desenvolvidos na Universidade pública brasileira: um olhar sobre a série *Mutatis Mutandis* produzida pela TV UFOP

Adriano Medeiros da Rocha¹

A conexão entre sociedade e ciência é tema de grande destaque na atualidade, especialmente depois de a pandemia do coronavírus ter deixado boa parte dos habitantes deste planeta assustados e em quarentena. Comunicar ciência não é apenas uma obrigação dos produtores do conhecimento e da mídia, mas também é um direito de todo cidadão e representa uma necessidade do ponto de vista social, político e econômico.

Rosely Romanelli e Marco Schneider (2014) defendem que, na ciência moderna, é preciso adotar o dogmatismo, ou seja, a dúvida sistemática, contudo, focando o próprio discurso científico. Assim, a apuração da informação no campo da ciência não pode confiar ingenuamente nas fontes. O divulgador de ciência não pode mais aceitar, sem exame e reflexão, o discurso de uma fonte especializada somente por ter sido proferido por uma autoridade em determinada área.

Trata-se, assim, de divulgar, sobre qualquer tema, não a “verdade científica”, mas o estado atual de suas principais controvérsias. É necessário, portanto, desconstruir a concepção corrente de que algo “cientificamente comprovado” possuiria um estatuto de verdade definitiva, enfatizando, sempre, o caráter histórico, aberto, aproximado, polêmico e autorretificador de todas as ciências. Tal desconstrução envolve uma problematização da hierarquia dos saberes ditos científicos, entre si e em relação àqueles não científicos, sem, contudo, cair no nihilismo relativista pós-moderno de sumariamente eliminar a priori qualquer possibilidade de hierarquização de saberes (ROMANELLI; SCHNEIDER, 2015, p. 33 e 34).

1. Cineasta, professor adjunto do curso de Comunicação Social-Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), diretor dos programas de TV Veredas (educação ambiental) e *Mutatis Mutandis* (divulgação científica) - ambos produzidos pela TV UFOP, idealizador e coordenador do Festival Nacional de Cinema e Vídeo Inconfidentes, Membro do Conselho Editorial da Editora UFOP (Letras e Artes).

Os autores também defendem a importância de o divulgador da ciência entender a complexidade do processo pedagógico e comunicacional, não podendo se limitar à transmissão do conhecimento. Assim, não basta apenas comunicar a ciência de modo fiel ao discurso original. Também é necessário comunicá-la de forma compreensível, aprofundada e atrativa ao público leigo.

Isto envolve a compreensão do momento da recepção como momento de (co)produção de sentido: há, portanto, como já preconizava em outros termos Paulo Freire (1999), que se “conhecer” o receptor, seu repertório, seus preconceitos, sua “cultura”, para utilizar esses elementos de modo eficiente na construção do discurso de divulgação científica; é fundamental também reconhecê-lo como dotado de um pensamento e de conhecimentos potencialmente relevantes, mais ou menos confusos e assistemáticos, mas jamais ausentes (ROMANELLI; SCHNEIDER, 2015, p. 33 e 34).

Diego Ferreira e Lilian França (2014) nos recordam que, originalmente, a palavra vídeo veio do latim, significando “ver”. Com o decorrer do tempo, passou a denominar uma ampla gama de produções audiovisuais, inclusive o vídeo digital. Através da grande evolução tecnológica e da revolução digital da década de 1990, houve substancial metamorfose nos equipamentos antes pesados e caros para materiais de captação e montagem cada vez mais acessíveis, móveis e simples de operar. Um bom exemplo disso são os smartphones, que tem permitido a realização e difusão de grande quantidade de produções audiovisuais através da internet. Em sua pesquisa, os autores dialogam com Ien Ang, outro entusiasta das novidades advindas através do vídeo digital. Esse último evidencia questões de acesso às produções, relatando que

O vídeo abriu um mundo de possibilidades para a realização de filmes, antes restrito aos estúdios profissionais de cinema. A chave dessa explosão iminente é a parceria entre o vídeo digital relativamente barato e a ampla difusão de poderosos computadores pessoais. E a cereja desse rico bolo é a Internet (ANG apud FERREIRA; FRANÇA, 2014, p. 6).

Simone Bortoliero (2002) lembra que, a partir da década de 1970, o vídeo foi ganhando formatos de gravação mais baratos e acessíveis, quando comparados ao cinema. Tais sistemas, como o U-matic e o Betacam, possibilitaram inovações e estímulo à criatividade na constituição narrativa desta linguagem.

No Brasil, as diversas formas de aplicação do vídeo nos anos 1980 modificaram nossas vidas, facilitaram discussões e debates sobre problemas nacionais, permitiram maior acesso à cultura popular, maior incentivo à produção independente, maior participação nas emissoras abertas, além de ter um papel decisivo quanto à democratização do saber científico, permitindo o acesso de um número maior de pessoas ao conhecimento (BORTOLIERO, 2002, p. 2).

Foi no final do século XX que o vídeo ganhou sistema de gravação e edição digital e status de meio diretamente apropriado à velocidade da pós-modernidade. Depois destes aperfeiçoamentos, a TV se tornou parte fundamental dos processos de veiculação e produção de significações e sentidos. Assim, ela afeta e interfere diretamente em nossos modos de ver, pensar, conhecer o mundo e nos relacionarmos.

Conforme aponta Lacy Barca (1998), a presença da ciência na televisão aberta brasileira, muitas vezes, se resumiu à veiculação de poucas e rasas matérias nos telejornais. Programas especializados de difusão científica foram exceção e não um mecanismo cotidiano das emissoras. A formação científica de um público telespectador quase sempre foi minimizada pelas grandes corporações desta linguagem. Barca recorda que esses programas eram relegados a horários periféricos dentro da programação, o que, normalmente, dificultava o estabelecimento de vínculos estreitos deste conteúdo audiovisual com o público e ocasionava baixa visibilidade dos produtos. Dessa maneira, muitas iniciativas tiveram seus patrocínios ou apoios culturais de sustentação cortados e, rapidamente, perderam espaço nas grades de programação. Mesmo nas TVs educativas esse mecanismo destruidor foi implacável. Entre alguns dos programas de difusão científica mais conhecidos pelo público que deixaram de existir nos canais abertos brasileiros estão: *Estação ciência* (TV manchete), *Academia Amazônia* (TV Cultura), *Eco-realidade e Tome Ciência* (Fundação Roquete Pinto)

O desaparecimento de tantos programas não foi sequer registrado pelo público. Parece que eles não fizeram muita falta para o telespectador. Apenas alguns representantes da comunidade científica, em discursos nas reuniões anuais da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), chegaram a reclamar a perda das tribunas a partir das quais obtinham um contato privilegiado com a opinião pública (BARCA, 1998, p. 82)

Em outra vertente mais positiva, houve um aumento deste segmento de produção de difusão científica com o advento da TV por assinatura. Esse fator contribuiu para a criação e manutenção de produção regular ligada ao registro da ciência e da tecnologia em várias emissoras públicas e privadas. Um bom exemplo desta ampliação pode ser visto fora do país, na BBC e no Channel 4, da Inglaterra.

Diferentemente da TV aberta, desde que a primeira rede de TV a cabo (por assinatura)² chegou ao Brasil, em 1991, houve demonstrações de maior aproximação com projetos especializados na difusão da ciência e da tecnologia. Nesse sentido, foram lançados canais como Discovery (TVA/NET) e o Mundo (TVA), que se mostraram diretamente dedicados a essa vertente. O crescimento de mercado com a chegada da TV por assinatura também impulsionou, de alguma maneira, desdobramentos de produção em emissoras abertas. Contudo, nos últimos anos, a televisão brasileira amarga uma crise na produção de programas dedicados à ciência e à tecnologia. Refletindo sobre esta crise, Lacy Barca aponta para alguns aspectos que, na sua opinião, estariam ligados ao cerne do problema: o suposto (de) interesse do público pela temática; a dificuldade no encontro de oportunidades comerciais para a manutenção dessas iniciativas; o não entendimento das possibilidades atrativas impulsionadas pelos elementos proporcionados pela linguagem audiovisual. Em contraposição a esta potencialidade do vídeo, apontada pela autora, algumas iniciativas ainda optaram por mecanismos construtores bastante tradicionais.

Um estúdio, uma bancada, um apresentador sorridente e sentado apresentando matérias pré-gravadas em laboratórios de universidades e centros de pesquisa. A fala autorizada dos cientistas em seu ambiente de trabalho, corroborando os pressupostos enunciados e a linha de raciocínio conduzida pelo apresentador. Foi este o estilo narrativo escolhido pelos profissionais de televisão que formataram o *Globo Ciência* para o seu lançamento, em 1984. Uma linguagem tradicional, muito comum nos programas jornalísticos da época (BARCA, 1999, p. 83).

Em sua pesquisa, Lacy Barca relata um amadurecimento narrativo no programa que analisa – o *Globo Ciência*, a partir do momento em que a

2. A TVA foi a primeira rede de TV a cabo do país. Ela entrou no ar no dia 15 de setembro de 1995, apresentando os canais Showtime, TNT, ESPN, Supercanal e CNN. A TVA transmitiu por cabo e também por sinal MMDS por antena. Fonte: <www.tudosobretv.com.br/historTV>. Acesso em: 3 ago. 2020.

equipe realizadora adotou o formato de documentário jornalístico, dispensando a apresentação em estúdio. A autora defende que, em programas de ciência e tecnologia, os apresentadores precisam assumir o papel de facilitadores na construção de narrativas inteligentes, instigantes e participativas. Em sua concepção, é possível partir de exemplos do próprio cotidiano para quebrar muitas barreiras que separam o espectador dos conceitos científicos. “Uma dessas barreiras é o preconceito bastante difundido de que a ciência é complexa demais para o entendimento do homem comum” (BARCA, 1999, p. 85).

Para Denise Tavares (2014), a relação entre audiovisual e ciência já possuía um espaço privilegiado, que era representado pela televisão. Atualmente, esta janela se fragmentou pelas múltiplas telas da internet. Contudo, a autora defende que foi na tela da televisão, especialmente nas TVs a cabo, que a relação ciência-audiovisual se consolidou historicamente. Através das emissoras de TVs a cabo teria sido estabelecido um modelo atrativo de apresentação da ciência e tecnologia para a população. Normalmente, conforme também apontado por Barca, o ponto de partida desta apresentação esteve ligado ao jornalismo e ao documentário, buscando articular a educação para uma educação mais igualitária.

Ultrapassando alguns locais tradicionais de exibição, como o circuito comercial de cinema ou ainda as janelas televisivas, é possível encontrar algumas iniciativas que buscam catalisar o espaço de diálogo entre audiovisual e ciência, exibindo produções dentro desta vertente de conteúdo. Um desses projetos é o *Ciência em foco*, um ciclo de conferências mensais iniciadas em 2004 no auditório do Ministério da Ciência e Tecnologia, em São Cristóvão, zona norte do Rio de Janeiro. Mais recentemente, a iniciativa foi transferida para a Casa da Ciência da UFRJ.

Em diálogo com essa perspectiva que remonta à evolução dos processos de divulgação científica através do audiovisual, especialmente do conhecimento produzido dentro da universidade pública brasileira, este artigo propõe reflexões a respeito da série *Mutatis Mutandis: à procura do saber*, produzida pela TV UFOP dentro do projeto de pesquisa “Ciência e Audiovisual: uma parceria para a popularização do conhecimento”, que tem a coordenação deste pesquisador.

Uma das hipóteses de base da pesquisa proposta defendia (e ainda defende) que a linguagem audiovisual pode ser utilizada como um instrumen-

to sensível, atraente, dinâmico e acessível para a difusão de investigações científicas e tecnológicas. Nesse sentido, pode contribuir para aproximar os saberes desenvolvidos na academia ao conhecimento e às necessidades presentes nas comunidades externas à Universidade Federal de Ouro Preto, seja em um ambiente micro/regional, como em um ambiente macro/nacional/internacional. A partir deste ponto, vamos direcionar nossos olhares para o uso desta linguagem, especialmente exemplificada pelo objeto de estudo em questão, no intuito de refletirmos sobre quais são as contribuições do audiovisual nos processos de decodificação e divulgação da ciência e da tecnologia, bem como na aproximação destas últimas com a população, especialmente os jovens.

O uso do audiovisual nas universidades públicas brasileiras

Conforme Simone Bortoliero (2002), um dos marcos iniciais da utilização de vídeos nas universidades brasileiras teria sido a primeira transmissão de cursos regulares por TV da USP, em 1969. Na ocasião, foi exibido um videotape contendo a aula inaugural de psicologia educacional do curso de Licenciatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

No contexto dos anos 1970, Bortoliero relata certa resistência inicial de parcela dos professores universitários brasileiros em relação ao uso do vídeo como mecanismo auxiliar no processo de ensino aprendido. A própria autora, porém, também retrata o quanto essa situação mudou na década seguinte e como pesquisadores e professores se tornaram também produtores de vídeos educacionais.

De acordo com características regionais, a produção de vídeo nas universidades brasileiras colocou em discussão o papel da TV na sala de aula, a divulgação científica e institucionalizou a “*imagem*” como uma forma eficaz de ensino não formal. A produção de vídeo nessas instituições através de núcleos, centrais de produção, centros de comunicação, assessorias de imprensa e outros órgãos criados para executar projetos audiovisuais deu origem ao que conhecemos atualmente por canais universitários e TVs universitárias (BORTOLIERO, 2002, p. 3).

Bortoliero defende que a criação desses órgãos de produção nas universidades contribuiu para a mudança de postura de muitas pessoas em relação à divulgação científica no Brasil. Apesar da evidente importância, a autora

ressalta que, nos primeiros anos de existência, esses mecanismos enfrentaram dificuldades relacionadas à falta de equipamentos (normalmente importados), à escassez de investimento financeiro e recursos humanos. Tais restrições também influenciaram no processo de difusão das obras realizadas.

Geralmente, os programas produzidos circulavam em salas de aulas, seminários e congressos de especialistas. Havia falta de catálogos com sinopses, falta de intercâmbio das produções e, em muitos casos, duplicação de esforços quanto a programas semelhantes. Um aspecto relevante foi identificar a presença do espírito de equipe nos trabalhos realizados, com participação ativa de professores, cientistas, técnicos, jornalistas e outros (BORTOLIERO, 2002, p. 4).

É importante ressaltar que a maioria das centrais de produção audiovisual pioneiras nas universidades brasileiras estava ligada às suas respectivas reitorias, departamentos ou institutos. Assim sendo, a autonomia desse trabalho inicial pode levantar suspeitas e ser questionada. Além disso, havia uma concentração das centrais de produção audiovisual universitárias na região Sudeste. Como exemplo de instituições de destaque naquele período inicial é possível listar a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, o Setor de Audiovisual do Núcleo de Tecnologia Educacional para Saúde (NUTES) da UFRJ, o Centro de Tecnologia Educacional da UERJ, o Laboratório de Aprendizagem da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), o Centro de Comunicação da UNICAMP e o Centro Audiovisual da UFMG.

Todo o trabalho realizado nesses locais mereceu da comunidade acadêmica reconhecimento e, como consequência, houve maior investimento em recursos humanos e compra de equipamentos. No entanto, o ritmo dos avanços tecnológicos impossibilitou e até hoje inviabiliza um padrão de qualidade compatível com o mercado nacional nessas instituições (BORTOLIERO, 2002, p. 6).

Simone Bortoliero aponta algumas preocupações com a produção contemporânea de vídeos de divulgação científica desenvolvidos nas universidades. De acordo com a autora, normalmente, as políticas audiovisuais adotadas por estes órgãos de ensino superior priorizam a produção de vídeos voltados ao público interno ou, ainda, ao próprio grupo especializado de pesquisadores de determinada área muito específica. Assim, faltaria integrar essas pesquisas registradas a formas de extensão universitária, visando tanto abarcar um público maior, quanto levar o conhecimento produzido nos grandes centros de ciências brasileiros à população que mais necessita do mesmo.

A infraestrutura deficitária em relação à desenfreada corrida tecnológica e a perda substancial de recursos humanos e até mesmo da continuidade de carreiras ligadas à produção audiovisual dentro das universidades são outros pontos de inquietação apresentados pela autora. Um bom exemplo disso é o fim da carreira de técnico audiovisual. Vale lembrar aqui que, por meio do Decreto 10.185, publicado no dia 20 de dezembro de 2019, o governo de Jair Bolsonaro decidiu extinguir 27.611 cargos efetivos do seu quadro de pessoal. O texto ainda proíbe a abertura de concursos para diversos cargos técnico-administrativos em Educação ligados diretamente à produção audiovisual, tais como o próprio técnico em audiovisual, diretor de produção, diretor de fotografia, montador, entre outros.

A TV UFOP e o nosso jeito mineiro de produzir

Amparada em premissas que também deveriam gerir muitas outras emissoras de TVs públicas, tais como independência editorial e financeira, autonomia dos órgãos de governança, pluralidade, diversidade da programação e prestação de serviço de interesse público, em outubro de 2011, a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), através da sua Central de Comunicação Público-Educativa (CCPE), colocou no ar a TV UFOP: uma concessão dada à Fundação Educativa Ouro Preto (FEOP), que apoiava e gerenciava projetos da Instituição.

Contudo, o embrião da TV UFOP se deu anteriormente, através do Centro de Produção e Pesquisa Audiovisual (CPPA), criado em 2006. De acordo com Francisco Daher Júnior, atual Coordenador de Imagem Institucional da UFOP e um dos profissionais que mais se empenharam dentro da instituição na defesa do projeto da emissora,

Inicialmente, tirando a centralidade dos processos institucionais, é fundamental destacar que esta história se inicia, principalmente, a partir do sonho de uma juventude em querer fazer a diferença no mundo do audiovisual, e no próprio mundo, com perspectivas de liberdade para criar e experimentar novas linguagens. Antes de operar em sinal aberto, jovens remanescentes dos cursos de Artes Cênicas, Comunicação, Direito e História já nutriam um sonho de possibilidades informacionais, artísticas e estéticas (DAHER JÚNIOR 2019, p. 253).

O CPPA promoveu uma estreia interna da TV UFOP, que aconteceu no dia 11 de outubro de 2007. O evento foi realizado no Restaurante Universitário do campus Morro do Cruzeiro, em Ouro Preto, com exibição dos vídeos produzidos até aquele momento pelo CPPA. Entre as produções, destacavam-se: Só sei que foi assim, com a entrevistada: Gisélia; Conexão Universitária, com a entrevistada: Hebe Rola, *Republicantes – um registro especial da Festa do 12 e Heróis de Todo Mundo* – já em parceria com o Canal Futura.

Para o coordenador do CPPA daquele período, Celmar Ataídes Júnior, a iniciativa de lançamento dentro da UFOP era fundamental para a criação de público. Já idealizando um desdobramento do trabalho para uma TV aberta à comunidade, ele afirmava que

a expectativa é de que as pessoas possam conhecer o trabalho do CPPA e também o potencial de produção audiovisual da Universidade, pois hoje o grupo é formado basicamente por estudantes e alguns funcionários. Outro ponto fundamental é a possibilidade de formação de público para o projeto da TV UFOP em canal aberto que vem por aí.³

Daquele ano até a concessão do canal aberto, foram desenvolvidas diversas pesquisas de linguagem e conteúdo, o que originou parte dos muitos produtos que, logo depois, começaram a ser exibidos por este veículo. Francisco Daher Júnior recorda que

A consolidação institucional do canal, por sua vez, se deu em 2010, a partir da aprovação, pelo Conselho Universitário da UFOP, do Projeto Acadêmico Institucional, cujo objetivo era normatizar e organizar o funcionamento orgânico da Assessoria de Comunicação Institucional, estruturada, naquele período, na Pró-Reitoria de Projetos Especiais (PRPE) (DAHER JÚNIOR, 2019, p. 254).

Ao ganhar a transmissão aberta de seu sinal, a TV UFOP buscou estreitar seus laços com a comunidade local (Ouro Preto e Mariana). Um grande parceiro nesta etapa foi o Canal Futura. Nos primeiros anos como emissora aberta, a TV UFOP retransmitiu o sinal do Canal Futura, através do canal 31 UHF, e tinha abertura de até 70 minutos para veiculação de programação própria diária.

3. Fragmento da entrevista de Celmar Ataídes Júnior, disponível em <<https://www.ufop.br/noticias/tv-ufop-interna-estria-dia-11-de-outubro>>. Acesso em: 9 ago. 2020.

A responsabilidade do veículo também aumentou ao almejar/planejar a veiculação de produtos educativos que ultrapassassem os muros da Universidade. Assim, conceitualmente, a TV UFOP foi idealizada enquanto uma televisão educativa e não apenas universitária. Nesse sentido, a prioridade foi ecoar a voz de atores sociais que precisavam deste espaço ou que, por algum motivo, ainda não se sentiam diretamente abrangidos pela Universidade Federal de Ouro Preto, enquanto espaço público de ensino, pesquisa e extensão. Refletindo sobre o conceito de TV adotado pela emissora, Francisco Daher Júnior analisa que

Sobre a identidade de uma TV no âmbito universitário, a primeira consideração a ser feita está na própria definição do que vem a ser TV Educativa e TV Universitária. A dimensão de um canal educativo, neste contexto, se esvai à medida que houver qualquer pretensão de instrumentalização deste canal para outros fins, ou se estabelecer para estes parâmetros relativos à audiência como garantia de sua existência (DAHER JÚNIOR, 2019, p. 257).

Como uma de suas características marcantes, os programas produzidos pela TV UFOP, seja em sua fase embrionária enquanto CPPA, seja como emissora aberta, possuem um longo período de pesquisa e experimentação, o que proporciona maior imersão nas temáticas trabalhadas, bem como um grande potencial de criação a partir de desdobramentos/rompimentos com mecanismos típicos das mídias meramente comerciais.

Em função de dificuldades de ordem financeira e técnica, por muitas vezes o sinal da transmissão aberta se tornou intermitente, especialmente em bairros/regiões mais distantes do transmissor, que fica no Morro do Cachorro, em Ouro Preto. Com a chegada das graves restrições e cortes orçamentários para as universidades públicas, a partir de 2014, e com ápice neste último governo, essa situação se agravou de maneira exponencial.

Série televisiva *Mutatis Mutandis* – à procura do saber: um olhar diferenciado da ciência pelas lentes da TV UFOP

O projeto construtor da série *Mutatis Mutandis: à procura do saber* foi concebido por este pesquisador, em parceria com Fernanda Luiza Teixeira Lima, para participação no edital Fapemig⁴ 07/2015, que busca-

va premiar iniciativas ligadas à popularização da ciência, da tecnologia e da inovação. Naquele momento, Fernanda Lima era a Coordenadora do Núcleo de Criação da TV UFOP. Assim, a quatro mãos, foi idealizado o projeto de pesquisa “Ciência e audiovisual: uma parceria para a popularização do conhecimento”.

O objetivo geral proposto pelo projeto visava democratizar e dar mais visibilidade ao conhecimento científico e cultural produzido na universidade pública brasileira, especialmente na UFOP, através de um produto que, originalmente, foi embrionado na linguagem audiovisual, mas reservou espaço e abertura para reconfigurações e flertes com novas possibilidades de diálogos e desdobramentos em outras mídias.

Entre os objetivos específicos da pesquisa, destacam-se a difusão do conhecimento científico produzido por pesquisadores da UFOP, o reforço na pesquisa realizada no interior do país, a descentralização do conhecimento, o estímulo à rede de trocas entre investigadores brasileiros, além da pesquisa e experimentação da própria linguagem audiovisual voltada para produção de uma série que possibilite a difusão da ciência e tecnologia. Além de todos esses objetivos específicos havia, também, uma carência latente a ser sanada: a aquisição de uma lista de equipamentos necessários para o bom funcionamento das atividades cotidianas de gravação e edição desenvolvidas pela equipe da TV UFOP. Há anos estes profissionais aguardavam pela oportunidade de aquisição de determinados itens. Nesse sentido, a maior parte do investimento concebido através do edital da Fapemig ao projeto, cerca de R\$ 82 mil reais, foi destinada para esta demanda. Os mesmos equipamentos também foram utilizados para as captações de imagens e sons da série televisiva aqui apresentada, bem como durante o seu processo de montagem e finalização.

A partir de um sensível olhar transmídia, o projeto de pesquisa “Ciência e Audiovisual: uma parceria para a popularização do conhecimento” busca originar novas criações estimuladas pelo conteúdo inicialmente pré-produzido para linguagem audiovisual. Nesse caminho, estamos, atualmente, desenvolvendo, em linguagem sonora, uma série de podcasts de curta

4. A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG é a agência de indução e fomento à pesquisa e à inovação científica e tecnológica do Estado de Minas Gerais. Compete à Fundação apoiar projetos de natureza científica, tecnológica e de inovação, de instituições ou de pesquisadores individuais, que sejam considerados relevantes para o desenvolvimento científico, tecnológico, econômico e social do Estado.

duração. Além disso, essa equipe transmídia, formada por dois dedicados bolsistas (Nathália Vergara e Jonathan Viana), vem trabalhando em incursões pelas redes sociais, procurando consolidar um contato mais próximo e dialógico com atuais e futuros receptores dos conteúdos gerados pelo projeto. Contudo, neste texto, vamos trabalhar especificamente com a vertente desenvolvida dentro da linguagem audiovisual, ou seja, a série televisiva *Mutatis Mutandis: à procura do saber*.

Desdobrando esta contextualização inicial a respeito do referido projeto de pesquisa, este artigo procura também desenvolver um estudo de caso qualitativo e instrumental da referida série televisiva. Nesse sentido, trabalhamos com características como particularidade e descrição. Entre os métodos de coleta de dados utilizados estão a observação participante e a observação de campo. Assim, buscamos registrar eventos importantes do contexto construtor da série, bem como da evolução do próprio projeto de pesquisa, que culminou na experimentação de linguagem audiovisual para a divulgação científica (ANDRÉ, 2008).

Antes de refletirmos sobre o programa em si, é importante mencionar o entusiasmo, o cuidado e a dedicação com os quais os técnicos, bolsistas e até voluntários da TV UFOP, que tiveram participação direta com esta iniciativa, abraçaram o projeto. Vale ressaltar que essa equipe foi formada de maneira totalmente multidisciplinar, envolvendo profissionais e estudantes de diversos cursos de graduação da UFOP, tais como: Jornalismo, Artes Cênicas, Música, História, Ciências da Computação, entre outros. Através desta multiplicidade de olhares, experiências, talentos e qualidades, acreditamos que o projeto tenha criado uma estrutura consistente, orgânica e muito aberta à experimentação – que era uma característica extremamente desejada desde o início da proposta. O próprio nome do programa faz remissão direta à expressão do latim, que propõe a mudança, a metamorfose constante de tudo aquilo que precisa ser alterado.

Um forte elo de conexão entre os diversos membros da equipe se construiu a partir do trabalho de Fernanda Luiza Teixeira Lima, codiretora geral da série e coordenadora do Núcleo de Criação da TV UFOP nos primeiros anos desta iniciativa. Um dos membros mais ativos da equipe, sem dúvida, foi Du Sarto. Ele assumiu a linha de frente na apresentação, criação de roteiros e coordenação das equipes de captação externa. Vale ressaltar também o precioso trabalho desenvolvido pelo bolsista produ-

tor Charles Santos. Entre os bolsistas, ele foi o único que acompanhou o projeto desde seu embrião até este momento de pré-lançamento da série – sempre muito atencioso e proativo na resolução dos inúmeros obstáculos que ultrapassamos.

Algumas características marcaram o processo construtor que culminou nos dez episódios da série televisiva *Mutatis Mutandis*: à procura do saber. Desde o início, buscávamos a constituição de um formato jovem, dinâmico, atrativo, especialmente para o público da faixa etária entre 12 e 18 anos – prioridade colocada pelo Edital Fapemig 07/2015. Mas, junto dessa vivacidade, também investimos muita dedicação e trabalho na pesquisa de conteúdo, a fim de que a série apresentasse um caráter informativo e de transmissão de conhecimento científico. Dosar adequadamente essas características não é tarefa tão simples ou fácil!

Em uma fase de pesquisa preliminar, tivemos o auxílio da equipe da Pró-reitora de Pesquisa da UFOP, que nos ofereceu um levantamento amplo de todos os projetos de pesquisa que estavam em andamento entre 2015 e 2016. Por intermédio desta pesquisa subsidiada pela PROPP-UFOP, procuramos abranger as diferentes áreas do conhecimento, aproveitando a multiplicidade da produção científica realizada pelos pesquisadores da Universidade Federal de Ouro Preto.

Eram muitas possibilidades e, mais uma vez, houve bastante trabalho para conseguirmos definir quais projetos realmente seriam objetos de registro dentro da série. É importante salientar que qualquer tema ou projeto científico pode ser registrado a partir do audiovisual. Contudo, algumas temáticas ou objetos dialogam melhor com esta linguagem, seja pela força do aspecto visual das imagens em movimento, seja pela possibilidade de uma construção mais dinâmica, com a junção de imagens e sons atrativos em um ritmo adequado a determinado público-alvo, entre outros fatores e possibilidades.

O primeiro episódio de *Mutatis Mutandis*: à procura do saber busca introduzir a série, refletindo sobre o próprio conceito de ciência. Nesse caminho, oferece para o espectador uma contextualização histórica do desenvolvimento da ciência e da tecnologia e faz uma espécie de apresentação do próprio programa e do seu formato. Os demais episódios apresentam roteiros que privilegiam temáticas específicas: Dengue e ciência, Eletrônica e ciência, Sustentabilidade e ciência, Educação e ciência, Energia e ciência,

Saúde e ciência, Aplicativos e ciência, Mulheres e ciência, Ciência e sociedade. Cada episódio foi pensado para ter duração em torno de 20 minutos, buscando consolidar um formato de curta-metragem, porém, com aprofundamento de informações na temática tratada.

Na tentativa de ultrapassar o formato jornalístico tradicional, a condução da narrativa de cada episódio do programa foi realizada por um ator-apresentador. A formação e a experiência em Artes Cênicas de Du Sarto foi um elemento contribuinte para a constituição de um modo divertido e cativante na condução do conteúdo e nas performances criadas em frente às câmeras. Este ator-apresentador desenvolveu a base do seu trabalho interpretando um personagem com algumas características de youtuber, propondo ao espectador uma linguagem jovem, descontraída e próxima do público-alvo do projeto. Dialogando com este ator-apresentador, criamos um narrador em *off*, onisciente e onipresente, cuja voz por vezes orientava, por vezes questionava, por outras indicava novos caminhos ou ainda brincava ou zombava com o personagem interpretado por Du Sarto. A ressignificação do mentor da trajetória do herói, discutida por Joseph Campbell, ou do famoso *grilo falante* do desenho animado de Pinóquio, ganhou espaço e voz no imaginário do extracampo do estúdio de gravação de *Mutatis Mutandis*.

As imagens e sons da série foram captados tanto em estúdio como em locações externas. Dentro do estúdio a equipe procurou construir um cenário original que remetesse à ideia da ciência e de um laboratório de experiências científicas. Contudo, houve o cuidado de buscar a constituição de um ambiente mais próximo da realidade de um público jovem mais amplo. Assim, evitamos a criação de um cenário que remetesse à ideia de um grande ou sofisticado laboratório que indicasse a necessidade da disposição das últimas tecnologias mundiais. O que almejamos foi a constituição de um ambiente possível de ser criado na casa de boa parte dos jovens futuros receptores do programa/série. Nesse sentido, em uma perspectiva retrô, usamos um quadro verde para escrita em giz como base para composição do fundo do cenário. No quadro verde foram expostos, através da escrita e desenho com giz branco, fórmulas científicas e desenhos que também fazem remissão ao tema da ciência e seus desdobramentos.

Para apoiar boa parte das incursões do ator-apresentador, utilizamos uma mesa de madeira branca disponibilizada pela própria Universidade. Visando complementar a atmosfera ligada à ciência e à tecnologia no espaço disponível entre o quadro verde para escrita em giz e esta mesa simples, usamos uma série de objetos, tais como: globo terrestre, conjuntos de isopor que remetiam a elementos químicos, balança antiga de dois pratos, réplicas de dinossauros, líquidos coloridos em potes de vidros, frascos de química, tubos de ensaio, microscópio, monitores, peças de computadores, pufs, almofadas. Tudo relativamente acessível ao público-alvo do programa.

O piso do cenário onde o ator-apresentador desenvolveu sua atividade também trazia um elemento simbólico: dezenas de planetas coloridos envolvidos entre estrelas e um grande sistema planetário. Tal simbolismo foi explorado em alguns episódios através da utilização de uma microcâmera de ação, que foi devidamente instalada no teto do estúdio enquadrando toda a performance de apresentação.

A abordagem dos temas de cada episódio sempre foi feita tentando construir um diálogo provocativo e instigante entre público, ator-apresentador, pesquisadores, academia e os próprios conteúdos abordados. Um exemplo desta provocação direta é o quadro *Filosofia científica das ruas*. Através dele, o ator-apresentador introduz informações e inquietações sobre o tema tratado diretamente nas ruas do centro histórico da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. O objetivo é estimular diálogos e debates junto e com a população e, ao mesmo tempo, relacionar informações e conhecimentos advindos desta perspectiva popular com o conhecimento científico produzido pela universidade pública. Esse diálogo de conhecimentos foi ainda mais facilitado por intermédio das diversas caracterizações que o ator-apresentador recebeu para se aproximar das pessoas nas ruas. Assim, a cada episódio, ele ganhou figurino, adereços e maquiagem de um novo personagem. Algumas vezes alegórico; outras vezes com uma remissão histórica muito bem detalhada; outras, caricato.

Apenas para exemplificar estas transformações, no episódio em que registramos o problema de saúde relacionado à dengue e algumas das pesquisas da UFOP que estão trabalhando nesta temática, o ator-apresentador, literalmente, se transformou em um mosquito gigante da dengue para realizar suas entrevistas improvisadas nas ruas de Ouro Preto. Apesar de serem entrevistas embrionadas em questões previamente estabelecidas e

estudadas, sempre deixamos espaço para que o contato substancial entre ator-apresentador/equipe e as pessoas aleatórias (abordadas nas ruas) pudesse reconduzir os caminhos tanto das conversas, quanto das gravações. O resultado destas abordagens é um diálogo provocativo e instigante entre academia, comunidade e os conteúdos das pesquisas abordadas em cada episódio. Este é um dos quadros perenes que mais trabalha a característica do humor dentro da série.

A abertura de *Mutatis Mutandis* também levou em conta preferências do público-alvo jovem. Nesse sentido, optamos por uma característica de gameificação, ou seja, o uso de referências do design de jogos para construir a vinheta de abertura do programa. É fácil perceber algumas remissões e referências da aludida vinheta produzida ao antigo jogo de sucesso *Super Mario Bros.*

A cada episódio constituímos um abre-alas, ou seja, um momento no qual o ator-apresentador, com ajuda do narrador em *off*, promove alguma forma de contextualização do tema tratado no episódio. Um dos abre-alas que mais chama a atenção pode ser encontrado no episódio *Mulheres na ciência*. Nele, o ator-apresentador dá lugar para um grupo de mulheres conduzirem o programa, como uma forma de homenagem e reconhecimento a elas. No episódio, essa troca simbólica ajuda na percepção de um gama plural de investigações, desenvolvidas por mulheres, especialmente nas ciências humanas e sociais.

Após a primeira contextualização ou problematização do tema, através do ator-apresentador, o programa aprofunda as conexões entre o tema principal do episódio e os projetos de pesquisa relacionados a essa temática que estão sendo desenvolvidos por pesquisadores da UFOP, especialmente aqueles que buscam soluções para problemas sociais e de interesse público. Os diálogos com esses investigadores normalmente acontecem em seus laboratórios de pesquisa, a partir de entrevistas entre o ator-apresentador e estes protagonistas da ciência e da tecnologia. Em alguns poucos episódios, em função das dificuldades de conciliação de agenda, foi necessária a utilização de bolsista(s) para a condução das entrevistas com pesquisadores ou ainda da gravação em locais neutros.

O espaço físico dos laboratórios de pesquisa sempre foi buscado em função de possibilitar a captação de imagens de cobertura para cada projeto, bem como para contribuir na construção do imaginário do espectador

em relação ao ambiente registrado. Essa metodologia de *laboratório in loco* nos proporcionou conhecer e registrar as etapas e os detalhes de práticas laboratoriais utilizadas nas pesquisas. É importante mencionar que, apesar do esforço da equipe, nem sempre foi possível a captação dentro de determinados laboratórios ou houve tempo necessário dentro destes locais para a captação de um amplo número de imagens de cobertura, como sempre havia sido planejado.

De uma forma ou de outra, estas entrevistas buscaram ecoar a voz tanto dos pesquisadores que coordenam projetos de pesquisa na UFOP, como daqueles estudantes de cursos de pós-graduação ou graduação que estão diretamente ligados a ações dos referidos projetos selecionados para o registro em audiovisual. Um dos principais desafios foi conseguir fazer com que estes representantes dos projetos apresentassem suas investigações de uma maneira didática, objetiva e clara para o público jovem externo à universidade e, muitas vezes, ao próprio tema. A cada episódio, optamos por apresentar e aprofundar uma média de três pesquisas/projetos ligados diretamente ao tema central retratado.

Neste momento, estamos finalizando a mixagem de áudio dos últimos episódios de *Mutatis Mutandis: à procura do saber*. Em diálogo com a Pró-reitora de Pesquisa da UFOP, agendamos o lançamento oficial da série para o dia 23 de outubro de 2020, dentro das ações propostas para a 17ª Semana Nacional da Ciência e da Tecnologia, que acontecerá entre os dias 17 e 23 de outubro deste ano. A iniciativa de lançamento oficial contemplará, de maneira virtual, uma palestra apresentada por este pesquisador, refletindo sobre o potencial e as possibilidades oferecidas pela linguagem audiovisual para a difusão da ciência e da tecnologia, e a oficialização de parceria para constituição de janela de difusão da série *Mutatis Mutandis: à procura do saber* pelo Canal Futura.

O lançamento oficial marca o início da etapa de difusão dos conteúdos audiovisuais cuidadosamente produzidos por meio desta iniciativa transmídia. Assim, vamos começar, efetivamente, a contribuir para a divulgação da ciência e da tecnologia desenvolvida por pesquisadores da UFOP. Além desta importante missão, esperamos que os desdobramentos do projeto de pesquisa “Ciência e audiovisual: uma parceria para a popularização do conhecimento” também constituam um instrumento que demonstre e reflita a importância das universidades públicas brasileiras para a população,

especialmente diante de tantas investidas, inclusive do próprio governo, no sentido de deslegitimar o trabalho científico e acadêmico. Refletindo sobre este inquietante posicionamento, finalizamos este artigo com as palavras do Conselho Universitário da Universidade Federal de Ouro Preto, que resume bem a posição não só dos gestores desta instituição, mas também de nós docentes, técnicos, alunos e colaboradores realmente comprometidos com o ensino superior público, gratuito e de qualidade:

Desde as últimas eleições, as universidades federais brasileiras têm sofrido ataques regulares à sua imagem com acusações descabidas de doutrinação, de promoção de um ambiente promíscuo e de mau uso dos recursos públicos. Sabemos que tais situações não se estabelecem em nossas instituições, que primam pela qualidade das suas atividades de ensino, pesquisa e extensão, que, integradas, são grandes contribuintes para o desenvolvimento de um país mais justo, soberano e internacionalmente referenciado.

Os ataques atingiram um patamar ainda mais severo com as reiteradas declarações do ministro da Educação, Abraham Weintraub, indicando que as universidades são ambientes de produção e disseminação de drogas, com a anuência de seus servidores e estudantes. Sórdida é a palavra mais apropriada que o Conselho Universitário da Universidade Federal de Ouro Preto encontrou para qualificar esta nova campanha contra nossas instituições, uma vez que, nesta direção, se anula qualquer espaço para a discussão de ideias, programas e projetos que valorizem os desafiantes trabalhos que aqui se realizam.

Basta! Não podemos nos calar diante de tais atrocidades. As universidades sempre sobreviveram às distopias, às tiranias, porque nelas a utopia do conhecimento se torna tangível, real, ao mesmo tempo que novas utopias são construídas. Uma construção que se dá a partir do dissenso, do antagonismo, pois nunca fomos nem seremos um bloco monolítico de pensamento ou de práxis social.

Respeito! É isso que queremos. A nossa dedicação, seja por meio do ensino, da pesquisa, da extensão, inovação tecnológica e de outras atividades de apoio desenvolvidas por nossos docentes, técnicos em educação e discentes não pode ser desqualificada de forma tão agressiva e negativa. A reboque de cada declaração, milhares de mensagens falsas são distribuídas na tentativa de se emprestar uma ética ao que não é ético, pois é sórdido. Criam-se guerras, inventam-se inimigos e quem paga o preço é a própria so-

cidade, que hoje, em vez de crescer e se consolidar com as diferenças, passa a ser dividida algoritmicamente. Até onde irão esses ataques às Ifes? Qual o nosso limite de tolerância? Bom senso! É o que deve prevalecer em um Ministério tão estratégico para o país. Não precisamos de sordidez, mas de uma representação real que passe a dialogar com nossas instituições na busca de uma Educação inclusiva e sempre mais qualificada para a nossa sociedade.

É nosso dever defender a universidade pública, gratuita e de qualidade, democrática, autônoma e inclusiva, por compreender seu papel estratégico para o desenvolvimento científico, tecnológico, econômico, social e cultural de uma nação.⁵

5. Disponível em <<https://www.ufop.br/noticias/institucional/nota-do-conselho-universitario-da-ufop-em-defesa-das-universidades-publicas>>. Acesso em: 2 out 2020.

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. **Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional**. Brasília: Liber Livros, 2008. 68 p. (Série Pesquisa, v. 13.)
- ALFONSO-GOLDFARB, A. M.; FERRAZ, M. H. M.; BELTRAN, M. H. R. A historiografia contemporânea e as ciências da matéria: uma longa rota cheia de percalços. In: ALFONSO-GOLDFARB, A. M.; BELTRAN, M. H. R. (Org.). *Escrevendo a história da ciência: tendências, propostas e discussões historiográficas*. São Paulo: EDUC: Livraria Editora da Física: Fapesp, 2004, p. 49-73.
- AZEVEDO, Fernando de (Ed.). *As ciências no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. 2 v.
- BARCA, Lacy. Ciência e comunicação na TV comercial: 14 anos de programa Globo Ciência. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO. Maio 1998, São Paulo.
- BIZZOCCHI, A. Marketing científico: o papel do marketing na difusão da cultura em geral e da ciência em particular. In: *Linguanet – Espaço Virtual de Divulgação Científica, Filologia, Língua Portuguesa e Linguística*, 2004. Disponível em: <www.aldobizzocchi.com.br/artigo22.asp>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- BOLSONARO assina decreto que extingue mais de 27 mil cargos. *Correio Brasiliense*. Brasília. 22 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2019/12/22/interna_politica,816052/bolsonaro-assina-decreto-que-extingue-mais-de-27-mil-cargos.shtml>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- BORTOLIERO, Simone. A produção de vídeos educacionais e científicos nas universidades brasileiras: a experiência do Centro de Comunicação da Universidade Estadual de Campinas (1974-1989). In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 1 a 5 set. 2002, Salvador/BA.
- BUCCI, Eugênio. É possível fazer televisão pública no Brasil? *Novos Estudos: revista da CEBRAP*. São Paulo, n. 88, p. 5-18, nov. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000300001>. Acesso em: 20 jun. 2013.

- CANDOTTI, Ennio. *Ciência na educação popular*. In: MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu de Castro; BRITO, Fatima (Org.). *Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência: Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura, 2002.
- DAHER JÚNIOR, Francisco José. A urgência do diálogo. In: LIBONATI, André; GARCIA, Débora (Org.). *Comunicação e transformação social: Canal Futura: 20 anos de conexões e reinvenções*. Ilhéus, BA: Editus, 2019.
- MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu de Castro; BRITO Fatima (Org.). *Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência: Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura, 2002.
- MOREIRA, Ildeu de Castro; MASSARANI, Luisa. Aspectos históricos da divulgação científica no Brasil. In: MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu de Castro; BRITO, Fatima (Org.). *Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência: Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura, 2002.
- FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Revista Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, 2002.
- FERREIRA, Diego; FRANÇA, Lilian. A história da internet e a popularização do vídeo. *Cadernos do Tempo Presente*, n. 15, p. 46-56, mar./abr. 2014.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- LIMA, Raíza Tourinho. O regime de chumbo e o massacre de Manguinhos. *Universidade e Sociedade*. ANDES, n. 54, ago. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/LR4IWU>>. Acesso em: 8 ago. 2020.
- RICÓN, Omar (Org.). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002.
- ROMANELLI, Rosely; SCHNEIDER, Marco. Ciência, Interesse e Linguagem: Alguns Desafios da Divulgação Científica. In: TAVARES, Denise; REZENDE, Renata (Org.). *Mídias & Divulgação Científica – Desafios e Experimentações em meio à Popularização da Ciência*. Rio de Janeiro: Ciências e Cognição, 2014.
- SCHMIEDECKE, Winston; PORTO, Paulo. A história da ciência e a divulgação científica na TV: subsídios teóricos para uma abordagem crítica dessa aproximação no ensino de ciências. *Revista Brasileira de Pesquisa*

em Educação em Ciências, v. 15, n. 2, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/rbpec/article/view/4332>>. Acesso em: 2 ago. 2020.

TAVARES, Denise. Audiovisual e ciência: que tal uma DR? In: TAVARES, Denise; REZENDE, Renata (Org.). *Mídias & Divulgação Científica – Desafios e Experimentações em meio à Popularização da Ciência*. Rio de Janeiro: Ciências e Cognição, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. Comissão atua nas atividades comemorativas desde 2018. 2019. Disponível em: <<https://ufop.br/noticias/ufop-50-anos/comissao-atua-nas-atividades-comemorativas-desde-2018>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

_____. Parceria UFOP. 2018. Disponível em: <<https://sites.ufop.br/gsuite/parceria-ufop>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

_____. UFOP firma parcerias importantes em cerimônia de lançamento da TV Educativa em canal aberto. 2011. Disponível em: <<https://www.ufop.br/noticias/ufop-firma-parcerias-importantes-em-cerimonia-de-lanamento-da-tv-educativa-em-canal-aberto>>. Acesso em: ago. 2020.

_____. TV UFOP Interna estreia dia 11 de outubro. 2007. Disponível em: <<https://www.ufop.br/noticias/tv-ufop-interna-estria-dia-11-de-outubro>>. Acesso em: 9 ago. 2020.

_____. Nota do Conselho Universitário da UFOP em defesa das universidades públicas. Disponível em <<https://www.ufop.br/noticias/institucional/nota-do-conselho-universitario-da-ufop-em-defesa-das-universidades-publicas>>. Acesso em: 2 out. 2020.

Notas sobre o conteúdo audiovisual infantil e novas formas de se produzir para crianças

Arthur Fiel¹

Introdução

À página 13, após a nota introdutória do livro *A arte de pesquisar – como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*, Mirian Goldenberg escreve que “o pesquisador está sempre em estado de tensão porque sabe que seu conhecimento é parcial e limitado – o “possível” para ele” (2005, p. 13). É com essa citação, talvez a mais importante realizada ao longo deste artigo, que começamos este texto. E é também a partir dela que damos início a um primeiro movimento, muito semelhante ao que Goldenberg (2005) vai chamar de (Re)aprender a olhar.

O olhar em questão tem tanto a ver com a nossa postura diante de um objeto de estudo quanto com o próprio objeto escolhido. Alguns de nós passam anos e anos desenvolvendo um estudo minucioso sobre determinada temática e, por vezes, esses alguns vão ser conhecidos como pesquisadores e pesquisadoras de um único assunto. Esse tipo verbalização, talvez, saia com mais frequência da boca dos mais jovens integrantes da academia, ávidos para dar conta do mundo e tratar dos mais diversos temas, quase sempre partindo de um mesmo *lugar de olhar*. Um olhar que de tão ansioso acaba por, muito brevemente, chegar a conclusões precipitadas, que podem até ser verídicas, assim como podem, igualmente, estar incompletas, imprecisas. É, então, num movimento de reconhecer essa incompletude e apreciar aqueles que se demoram e demoram no ato de pesquisar, que nesta nota introdutória faço uma pequena revisão de algumas escrituras publicadas em congressos nos últimos três anos.

1. Mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCine/UFF). Atualmente, é professor assistente do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo e possui trabalhos e pesquisas relacionadas à história, política e economia do audiovisual, com especial atenção ao conteúdo e público infantil. Email: arthurfiel@id.uff.br.

Em alguns dos textos anteriormente publicados, o ponto de partida inicial apontava para uma certa escassez de estudos que lançaram olhar à criança e ao que lhe foi produzido no campo da comunicação social, sobretudo do audiovisual. Isto, *a priori*, é verídico. Principalmente, se considerarmos que, em relação às demais áreas do saber, tanto o conceito de criança como o surgimento do cinema e das demais audiovisualidades são marcas da história recente da humanidade e, mais precisamente, marcas da modernidade. Este ponto de partida, na realidade, torna-se problemático por não delinear com clareza um preciso período de tempo, pois, considerando os estudos realizados ao redor do mundo e, em especial, desde o surgimento do aparato televisivo, muitas pesquisas se debruçaram sobre a relação criança-televisão, muitas delas preocupando-se com seus efeitos na vida cotidiana da família e das crianças.

Marcando um desses notórios trabalhos, um artigo produzido por pesquisadores da Universidade de St. Louis, nos EUA, datado de 1993, realiza um detalhado levantamento do “estado da arte” acerca da relação das crianças com a televisão. Esse mesmo artigo foi publicado em língua portuguesa no ano de 1996, no periódico *Comunicação e Educação*, do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP, sob o título “A televisão e as crianças”, no qual, dentre outras coisas, os autores Cordelian, Gaitan e Orozco Gómez elencam uma série de questionamentos realizados por pesquisadores ao redor do mundo sobre a problemática em discussão. Nesse mesmo artigo, há também questões que até hoje permeiam os estudiosos da comunicação que dedicam atenção às crianças em suas pesquisas.

Essa menção e esse trabalho são, então, como ficará mais claro ao fim do texto, um convite para uma preciosa pausa e reflexão coletiva acerca dos conteúdos dirigidos à infância, no cinema e nas muitas outras telas. São também um convite para que façamos recorte especial, lançar um olhar ao audiovisual nacional, que, mais uma vez, enfrenta um desmonte setorial. E que, como aconteceu anteriormente, pode encontrar na sua relação com a criança uma saída alternativa para tal situação.

Para fim de tornar evidente o que aqui se propõe e pretende, são objetivos deste trabalho: a) realizar um breve resgate histórico das produções destinadas às crianças em nosso cinema e televisão; b) lançar um olhar a algumas das produções de destaque em determinados momentos do tempo, buscando localizar o espaço ocupado pela criança na centralidade dessas

telas e nas histórias levadas a elas; c) analisar, a partir do diálogo com outros trabalhos, um momento no qual se torna evidente outras formas do audiovisual se relacionar com e abrir espaço para as crianças em suas narrativas. A partir destes objetivos específicos, buscaremos, como objetivo geral, responder à questão: Quais as mudanças ocorridas na produção de conteúdo audiovisual infantil do Brasil? E, mais precisamente, quais seriam, então, os novos paradigmas dessa produção?

Breve história do conteúdo infantil no cinema e na TV do Brasil

Para estabelecer bem uma certa linearidade, utilizaremos aqui a própria década de 1950 como marco inicial de uma produção audiovisual que mirava as crianças como seu público-alvo. Isso porque é justamente nesse período que temos o primeiro lançamento de um filme em longa-metragem dirigido às crianças nas salas de cinema² do país e também a chegada da televisão em solo brasileiro, que desde o seu início reserva espaço para o público infantil, como veremos a seguir.

Contudo, antes desse marco inicial, cabe mencionar que muitas crianças brasileiras, que moravam em regiões com fácil acesso às salas de cinema, consumiam cinema nacional, mas não algo que tenha sido especificamente pensado para elas. Exemplo disso são as produções de Amácio Mazzaroppi, com filmes de comédia popular que miravam a família como público-alvo. Apesar disso, é justamente nos primeiros anos da década de 1950 que chega às salas de cinema a primeira adaptação cinematográfica de uma obra de Monteiro Lobato, o filme *O Savi* (Rodolfo Nanni, 1951/3³), que assinala também a presença de uma forte relação entre a literatura, o cinema e a televisão no país.

Na TV, o marco inicial se dá com o programa *Gurilândia* (TV Tupi, 1951), que, como boa parte das atrações desse primeiro momento de nossa televisão, tem sua origem na Rádio Tupi. Nessa atração, as crianças decla-

2. O filme em questão é o *Sinfonia Amazônica* (Anélio Latini Filho, 1952), também considerado o primeiro longa de animação brasileira. Sobre esse mesmo fato há algumas controvérsias, pois o *Sinfonia* seria considerado apenas a primeira animação em formato de longa-metragem e não o primeiro longa infantil a ser lançado nas salas de cinemas no Brasil, este posto pertenceria ao filme *O Savi*, de Rodolfo Nanni, mas sites de cinema e pesquisadores divergem em relação à data de sua finalização e lançamento comercial, que teria ocorrido entre 1951 e 1953, como aponta João Batista Melo em sua dissertação de mestrado (2011).

3. Sinalização mencionada na nota anterior.

mavam poemas e interpretavam algumas canções, de forma exatamente similar ao programa que continuava na rádio. Com o mesmo formato, *O Clube do Papai Noel*⁴ era exibido. Essas eram atrações de sucesso em ambos os aparatos, tanto na TV como na Rádio. Em paralelo à chegada d'O Saci ao cinema, Monteiro Lobato também chega às telinhas com a primeira versão do seu maior clássico, *O sítio do Picapau Amarelo*⁵ (TV Tupi, 1952), que ficou no ar por surpreendentes 11 anos. Para além dessas atrações, também são desse mesmo período os programas *Fábulas Animadas* (1952) e *Teatrinho Troll* (1956), ambos da TV Tupi⁶, que realizavam adaptações de obras da literatura brasileira e universal e se dirigiam ao público infantil, num momento no qual os teleteatros eram as grandes atrações de nossa televisão.

Para além dos conteúdos televisivos acima citados, mesmo naquele momento tão inicial e experimental de nossa TV, algumas estéticas e formatos que se tornariam um grande símbolo já surgiam, a exemplo da estética circense experimentada na atração *Circo Bombril* (TV Tupi, 1950) e assimilada em outras atrações posteriores, como no *Circo Arrelia* (TV Paulista, 1952). Dessa estética e formato, o nome do palhaço Carequinha despontou com muita força, consolidando-se no imaginário afetivo e cultural daqueles que, naquele momento, tinham acesso à mídia televisiva. No cinema, em toda década de 1950, apenas os dois filmes já mencionados por aqui foram dirigidos às crianças. Enquanto isso, na TV experimentava-se diversos conteúdos e formatos, cabendo ressaltar aqui a telenovela *Pollyana* (TV Tupi, 1956), sendo considerada a primeira novela infantil da televisão brasileira (FIEL, 2019).

Na década de 1960, o conteúdo infantil televisivo, em especial, é atingido diretamente pelos processos políticos-culturais que afetavam o país. Não à toa é justamente no momento posterior ao golpe militar de 1964 que duas grandes figuras do conteúdo nacional infantil ganham destaque: *Capitão Furacão* (TV Globo, 1965), primeiro grande sucesso da Rede

4. Oficialmente, *O Clube do Papai Noel* (1950) antecede a atração *Gurilândia* (1951), pois antes de receber esse nome e, inspirado no Clube, foi criado o *Clube do Guri* – colocando em evidência a marca de achocolatado que patrocinava a atração. Esta pequena confusão com nomes e datas ocorre devido à origem dos conteúdos, pois, ambos oriundos da Rádio Tupi possuíam, basicamente, os mesmos criadores.

5. *O Sítio do Picapau Amarelo* teve sua primeira versão produzida e exibida na televisão brasileira no ano de 1952, na TV Tupi, permanecendo no ar por surpreendentes 11 anos. A versão mais popular d'O Sítio, que foi ao ar pela Rede Globo, no ano de 1977, é a quarta versão exibida em nossa televisão, antes dela houve uma versão na TV Cultura (1964) e na Bandeirantes (1967).

6. De acordo com Amorin (2007), das 33 horas de programação semanal destinadas à infância na primeira década da televisão, 23 horas eram exibidas na TV Tupi.

Globo, e *Capitão AZA* (TV Tupi, 1966), concorrente direto do Furacão. Essas duas atrações acabaram por se tornar responsáveis por uma certa nutrição de afeto das crianças pela figura dos militares, representados pelos capitães. O primeiro era um velho marinheiro e lobo do mar; o segundo, um aviador, cujo programa foi, na verdade, uma encomendação das Força Aérea Brasileiras (FAB), realizando, assim, homenagem direta ao Capitão Adalberto Azambuja, morto em missão durante a Segunda Guerra mundial.

Para além da figura do militar, a programação infantil dos anos 1960 possuía outras importantes personagens. Vamos nos ater agora ao programa de estreia da Rede Globo na televisão, o infantil *Uni-Duni-Tê*⁸, que ia ao ar de segunda a sexta-feira, sempre às 11h, com a figura de Fernanda Barbosa Teixeira interpretando a “Tia” Fernanda. A atração recriava um cenário escolar com lousa para giz de cera e carteiras escolares de madeira e tinha como premissa uma certa educação civil e moral, que é, sem dúvida alguma, uma das características da programação infantil dessa década. O *Uni-Duni-Tê*, assim, servia como uma extensão da sala de aula escolar na qual as crianças aprendiam sobre os hábitos alimentares, de higiene, brincavam, estudavam e rezavam. Era um mix entre um conteúdo educativo com momentos de entretenimento (FIEL, 2019, p. 48).

Tendo ainda severas limitações no que diz respeito à produção de conteúdos nacionais que fugissem dos formatos de estúdio e/ou auditório, quase todas as produções brasileiras intercalavam os momentos de estúdio e/ou auditório com chamadas para desenhos animados estrangeiros, isto devido à dificuldade, alto custo e demora de se produzir conteúdo seriado de animação⁸ no país.

Ao longo dos anos 1960, de acordo com João Batista Melo (2011), temos três lançamentos direcionados ao público infantil nas salas de cinema: *O vigilante rodoviário* (Ary Fernandes, 1962), que se baseava no seriado homônimo, exibido pela TV Tupi em 1961; *Pluft, o fantasminha* (Romain Lesage, 1964), baseado na peça de Maria Clara Machado; e *O adorável Trapalhão* (J. B. Tanko, 1967). Tanko foi diretor de grande parte da filmografia dos

7. Versão brasileira inspirada no programa americano *Romper Room*, de 1953, estrelado por Nancy Terrel.

8. Na publicidade, no entanto, é justamente nesse período que a animação ganha especial destaque, como afirmam os autores Moreno (1978) e Nesteriuk (2011), ao dedicar trabalhos ao cinema e à dramaturgia de séries animadas, respectivamente.

Trapalhões que, aqui, merece destaque diante da tão grande contribuição para o estabelecimento e fortalecimento de uma cinematografia nacional direcionada ao público infantil.

Os *Trapalhões* merecem tal destaque por, dentre outras coisas, estabelecerem-se como a franquia de maior sucesso de bilheteria do cinema brasileiro. Isso porque de 1965 até o atual momento foram quase 50 filmes⁹ que chegaram às salas de cinema e levaram a elas milhões de pessoas em grande parte de seus lançamentos, que, diferente dos conteúdos do grupo presentes na TV, miravam especificamente a criança como público-alvo para, junto a ela, garantir a presença da família nas salas. Assim como os filmes de Mazzaroppi, é possível entender os conteúdos televisivos do grupo como dirigidos ao público familiar, e não exclusivamente às crianças. Já no cinema, isso muda. Os filmes lançados no cinema bebem na fonte cultural do público infantil, sabendo que, ao conquistá-lo, estariam também garantindo a presença de suas famílias nas salas.

Para salientar a importância do grupo para a história e manutenção do cinema nacional, vale destacar os números alcançados por alguns de seus filmes, dando destaque a: *Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão* (J. B. Tanko, 1977), levando cerca de 5,7 milhões de pessoas às salas; *Os Saltimbancos Trapalhões* (J. B. Tanko, 1981), com o marco de 5,2 milhões de espectadores; *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (José Alvarenga Junior, 1989), levando cerca de 4,3 milhões de espectadores às salas de cinema, além de juntar, numa única narrativa, os nomes de maior valor para o cinema infantil brasileiro, o quarteto atrapalhado e a rainha dos baixinhos, a apresentadora Xuxa Meneghel¹⁰, sinônimo de sucesso absoluto na TV e no cinema do Brasil pelas duas décadas seguintes.

Algo bem mais importante do que esses números, no entanto, é atentarmos para um fator crucial nas produções que chegaram às crianças brasileiras na telona e na telinha: a grande maioria das produções infantis era, até este momento, protagonizada e centrada na figura de adultos. Havia algumas poucas exceções, especialmente na televisão, como *A Turma do Balão Mágico*, por exemplo, mas nada que possa se comparar à figura da apresentadora Xuxa Meneghel, tanto que o seu programa de estreia na TV Globo,

9. Com a formação original, totalizam 23 filmes lançados entre 1978 e 1990, quando morre Zacarias.

10. No ano de 1990, quando é extinta a Empresa Brasileira de Filmes S.A – Embrafilme, o filme *Lua de Cristal* (Tizuka Yamasaki, 1990), com Xuxa no papel principal, atinge mais de 5 milhões de espectadores em sala e se torna a maior bilheteria da década.

o *Xou da Xuxa* (Rede Globo, 1986), foi o responsável por tirar do ar a turminha do balão mágico. Além dela, outras atrações de grande porte das concorrentes da TV Globo apostavam em programas centralizados na figura de adultos que brincavam e/ou entretinham as crianças, a exemplo do palhaço Bozo, que chegou a ocupar 8 horas diárias na grade do SBT. Essa configuração, no entanto, passou a ser não somente questionada como duramente criticada, seja pela forma como as crianças eram utilizadas como objetos em seus grandes cenários, ou pelas vestimentas dos apresentadores e das assistentes de palco. Independente dos motivos pelos quais essas tais foram tecidas, é fato que algum tempo depois estavam estabelecidos novos modelos de representação e de produção textual/narrativa para os conteúdos destinados às crianças, tanto no cinema como na televisão brasileira, algo que abordaremos com especial atenção a partir de agora.

Agora é que são elas – o protagonismo infantil nas telas

Em relação a uma efetiva mudança de paradigmas na produção audiovisual destinada às crianças no Brasil, devemos destacar a década de 1990 como o momento no qual se notou com mais eficácia essas novas demandas. Dito isto, é importante destacar uma oportuna crítica realizada por Eduardo Valente para a *Revista Contracampo*. No texto intitulado “Noções de Infância e Educação: filmes infantis”, o autor traça uma pertinente análise desses produtos que chegaram às salas de cinema no verão que marcava a transição secular ocorrida entre o fim de 1999 e início dos anos 2000.

O primeiro destaque a ser feito sobre esta análise é que, como bem aponta o autor, todos os três filmes citados são baseados em obras ou personagens vinculados à televisão. Xuxa, simbolizando a estrela de maior brilho no *star system* do conteúdo infantil brasileiro; *Os Trapalhões*, com décadas e décadas presentes no cinema e na TV; e o pequeno gigante *Castelo Rá-Tim-Bum*, que chegou ao cinema em 1999 mas desde 1993 marca presença na telinha através da TV Cultura. Aqui vale destacar que esta obra, em especial, criada por Cao Hamburger, que também assina a direção do filme, foi o maior investimento da estatal paulista até aquele momento e é um dos conteúdos mais premiados da televisão brasileira, símbolo de qualidade quando se pensa em produção audiovisual para o público infantil.

Em seu texto, Valente (2000) pontua algumas características importantes acerca dessas obras, pois, apesar de todas serem baseadas ou oriundas de produções televisivas, as concepções de criança enquanto público e nicho são, nelas, bastante distintas. Para o autor, tanto o filme de Xuxa como o filme dos Trapalhões servem exclusivamente ao mercado e visam ao lucro, sem nenhuma preocupação ou cuidado com a condução e/ou aprofundamento da narrativa cinematográfica. A fábula padece perante o capital. Ali nada mais importa senão o lucro imediato. Com isso, e diante do poderio exercido pelas personas que serviam de isca aos espectadores, ambos os filmes foram relativamente bem-sucedidos. *Xuxa Requebra* (Tizuka Yamasaki, 1999) levou cerca de dois milhões de espectadores às salas. *O Trapalhão e a Luz Azul* (Paulo Aragão Neto e Alexandre Boury, 1999) conquistou cerca de 700 mil espectadores, algo bem abaixo da média para a franquia que, com bastante frequência e muita facilidade, levava, na década anterior, a marca média de dois milhões de espectadores às salas por filme lançado. Focando especialmente na importância dos números e do dinheiro dentro da narrativa, esta talvez seja a mais árdua crítica de Valente ao filme que Xuxa protagoniza. Para ele:

Xuxa interpreta uma pessoa que não ela mesma, uma jornalista, Nena. Esta foi educada numa escola (que nunca fica claro se é um internato, uma escola particular, uma escola de artes apenas), que corre o risco de ser fechada pela ação vilanesca de uma gangue, que também nunca se entende bem qual a relação com a realidade (eles traficam drogas, mas constroem prédios, e também são super poderosos e conhecidos publicamente, uma combinação bizarra). Para impedir seu fechamento, ex-alunas (inclusive Nena) são convocadas a ganhar um concurso de dança, cujo prêmio em dinheiro permitiria pagar as dívidas e ficar com o imóvel para a escola. Somente a partir desta situação inicial básica, uma série de pressupostos pode ser analisada. Primeiro, a solução final contra o mal é o dinheiro. Quando temos dinheiro podemos pagar mais caro que o mal e vencê-lo, deixá-lo impotente. Assim todos os esforços são direcionados para um prêmio (\$ 200 mil), que trará a salvação. A relação do filme com o dinheiro como valor maior é sintomática de uma concepção de cinema. Xuxa Requebra é um filme feito para lucrar antes de mais nada, então nada mais justo que sua história seja essa. As relações comerciais dentro do filme são inúmeras, algumas das quais

ofensivas. Num certo momento uma criança diz para outra sobre um brinquedo: “Você quer??” O outro faz que sim com a cabeça. “Compra!”, responde o primeiro. Isso não tem nenhuma função narrativa no filme, é, digamos, uma piada. Piada muito séria essa. Em seguida uma outra personagem chega: “Galera, vem cá ver o que eu comprei...”, diz ela. No final, é claro, o personagem do cantor Daniel chega para salvar o dia, e sua frase de redenção é: “Olha o que eu trouxe para vocês: o nosso dinheiro”... Então, o dinheiro é colocado como o objetivo de todos os personagens, sejam os vilões ou os mocinhos (VALENTE, 2000).

A longa citação aqui destacada é crucial para entendermos algo que deixou de ser gatilho para afetar o público-alvo: a pressão por consumo exercida pelo público infantil. Não somente Xuxa, mas vários outros conteúdos destinados às crianças em nossa TV tornaram-se alvos de eloquentes críticas de órgãos defensores dos direitos das crianças e dos adolescentes, principalmente devido à negativa influência que exerciam sobre o público infantil, em especial pela forma humilhante na qual eram colocadas as crianças pertencentes a famílias de baixo poder aquisitivo, ou seja, a grande maioria das crianças do Brasil. Para além de criticar o mal uso intencional do merchandising nessa obra, o autor também faz um breve apontamento acerca da superficialidade da narrativa, que visa, exclusivamente, à venda da marca Xuxa. Para ele não há nada de memorável naquela narrativa. Nada fica, pois sua intenção é apenas o lucro imediato.

Já no que diz respeito ao filme de Renato Aragão, Valente (2000) menciona:

O Trapalhão e a Luza Azul é um filme ligado a uma ideia de infância defasada da realidade de hoje. Não por acaso, o filme é reflexo da concepção de infância de Renato Aragão, o Didi, que domina o filme infantil brasileiro há mais de 25 anos, e que tem repetido sua fórmula de sucesso ao longo destes anos. (...) quando Renato Aragão vem propor filmes hoje, ele não percebe de fato o anacronismo destes formatos. Seus contos de fadas são encenados e roteirizados ainda hoje como se as crianças fossem as dos anos 70. Isso é extremamente compreensível, pois sabemos que enquanto as crianças vão se atualizando, os olhares dos seus pais e avós se tornam obrigatoriamente datados.

A devida nuance dada pelo autor ao fator anacrônico da realização de Aragão é, de fato, algo que devemos analisar com cuidado, pois, como exposto até aqui, e ratificado pelo autor no destaque acima, *Os Trapalhões* durante inúmeros anos e lançamentos consecutivos dominaram o mercado cinematográfico com filmes direcionados ao público infantil. Esse domínio deixou, inclusive, marcas bastante significativas para filmes que se dirigem às crianças no atual momento, em especial, a tática de comunicação e inserção desses produtos no circuito de exibição. Os filmes estrelados por Renato Aragão e o grupo trapalhão costumavam chegar às salas especificamente no período de férias escolares, algo elaborado para atingir com maior eficácia as crianças, que, sem aulas e entediadas em casa, solicitavam dos pais uma maior atenção e também maior engajamento da unidade familiar em aproveitar o tempo disponível juntos. Essa tática, importada dos estúdios Disney e colocada em prática no país, continua vigente até o presente momento, no qual as *major*s continuam a lançar filmes infantis no período em que as crianças estão aptas a lotar as salas.

No entanto, é no momento em que lança olhar ao filme de Cao Hamburger que o autor vai destacar algumas características que passaram a ser vitais e cada vez mais presentes nas narrativas infantis contemporâneas e o faz colocando esta obra em contraste com filme estrelado por Xuxa. Para ele:

O filme de Cao Hamburger se opõe a esta objetificação da criança em todos os seus aspectos. Ele vem de uma noção de televisão por si só diferente, nas chamadas televisões educativas. Por isso mesmo tem preocupações outras que não a venda. E, mesmo sendo baseada num programa de TV consagrado, quer pensar um formato que seja específico do cinema, e aí a diferença em relação ao Xuxa Requebra é completa. Não se repete um formato televisivo, mas sim uma concepção de lidar com o público infantil. No entanto se compreende o fenômeno do cinema como algo diverso da televisão, e se investe nisso. Não por acaso os personagens do Castelo não têm televisão em casa... (VALENTE, 2000).

Esta oposição concreta, evidenciada pelo autor na citação acima, no entanto, nos permite apenas lançar olhar aos acionamentos que ambas as obras fazem por se relacionarem com um outro produto na televisão. No caso do filme de Cao, com uma obra homônima, no caso da Xuxa, com a

própria apresentadora e ao capital publicitário a ela vinculado. Vale, contudo, destacar que há utilizações narrativas, apontadas por Valente, cruciais para a análise aqui pretendida.

Castelo Rá-Tim-Bum incentiva a leitura, incentiva o estudo, a ciência, o interesse pelo mundo que cerca a criança. *Castelo Rá-Tim-Bum* incentiva ainda a brincadeira coletiva, os amigos, o jogo lúdico. Andar de bicicleta e empinar papagaio, ainda hoje, ainda em São Paulo. *Xuxa Requebra* incentiva o culto às estrelas, o comercialismo, o dinheiro, o tentar ser igual aos modelos da TV (como aliás estes novos e assustadores programas *Gente Inocente e afins*, onde a criança é uma xerox miniaturizada de adultos). (...) Em *Xuxa*, a vitória contra o Mal vem pelo rebolado, em *Castelo*, a vitória vem pela engenhosidade e criatividade. Apesar de toda sua fantasia, *Castelo* faz uma conexão direta com a realidade. São Paulo não só aparece ao fundo como é personagem importante para compreender o Castelo como símbolo da diferença a ser compreendida. A relação com o espaço físico da metrópole incita ainda mais a imaginação, insinuando que ela faz parte do dia a dia. Em *Xuxa*, a paisagem do Rio de Janeiro é usada como a plástica dos corpos: pela sua beleza. Não faz a menor diferença o local onde se passa a história, porque a história não existe. Não estabelece um mundo fantástico, nem relação com a realidade. Se passa mesmo é no mundo da televisão. O único garotinho na história não tem amigos, vive rodeado de adultos e pós-adolescentes que dançam o tempo todo (VALENTE, 2000).

Tendo em vista esses apontamentos, e em especial a última frase da citação acima, temos estabelecida uma das mudanças mais significativas na produção audiovisual infantil contemporânea: a presença da criança na tela. E, agora, não somente como uma peça solta ou figurativa, mas ocupando um espaço central nela. Esta é, inclusive, a maior mudança a ser destacada, o protagonismo infantil passa a ser primordial em qualquer produção que deseje se dirigir à criança, falar dela, sobre ela, com ela. Aqui ainda cabe menção ao fato de que, na televisão, o Castelo foi protagonizado pelo ator Cassio Scapin, que na época tinha cerca de 30 anos. No filme, por sua vez, o protagonista passa a ser o ator mirim Diegho Kozievitch, à época com aproximadamente 13 anos, dando à figura da criança o merecido espaço no centro da tela.

Alguns dos demais aspectos que denotam essas novas formas de se produzir para audiovisual para crianças também estão presentes no texto de Valente: o lúdico, o incentivo à imaginação, a brincadeira, o coletivo, o interesse pelo mundo que cerca a criança, dentre outras coisas. Essas características estão presentes na série homônima de Cao na TV Cultura, mas no cinema são ressignificadas também a partir das possibilidades e distinções do próprio aparato. O cinema é utilizado como recurso mágico e essa magia é, na tela, experimentada.

Outro filme dessa mesma época a colocar uma criança no centro da tela é *Tainá – uma aventura na Amazônia* (Tania Lamarca e Sergio Bloch, 2001), o primeiro da trilogia. Nessa obra, Tainá, uma pequena indiazinha, de apenas oito anos de idade, precisa enfrentar contrabandistas que vendem animais silvestres para pesquisadores estrangeiros. Nessa aventura, no entanto, Tainá não está sozinha, a pequena índia conta com o apoio de Joninho, um garoto de dez anos que está na Amazônia a contragosto, devido ao trabalho de sua mãe, que é bióloga. Juntos, Tainá e Joninho vão enfrentar os desafios de uma densa e arriscada aventura e buscar as soluções que lhes são possíveis, a partir de seus próprios meios, utilizando-se da brincadeira, da fantasia e da inventividade própria às crianças para atingir o desfecho da narrativa. A solução está, assim, nas mãos das crianças. Essa é uma outra grande transformação ocorrida nas narrativas infantis, para além da figura infantil protagonizar a narrativa, estar no centro da tela, a ela cabe solucionar a problemática da trama, com as ferramentas cabíveis a sua experiência no mundo. A verossimilhança, tão solicitada nas narrativas clássicas adultizadas, nos filmes infantis cede lugar à fábula. Não importa se uma criança sabe ou não pilotar um avião, que ao apresentar falhas acaba por se transformar em uma embarcação para que ela possa navegar, como ocorre em *Tainá*. O que passa a importar agora é que com suas ferramentas, sejam elas reais, fantásticas e/ou imaginárias, o desfecho da narrativa seja conduzido pelas mãos de uma criança.

Longe da telona, foi também na década de 1990 que as crianças encontraram espaço e espelho na tela disposta nas salas de suas casas. Trata-se do fenômeno *Carrossel* (Televisa, 1989), adaptação mexicana da novela argentina *Jacinta Pichimahuida, la maestra que no se olvida* (Canal 9, 1966), levada às telinhas do Brasil pelo SBT, em 1991, a partir de um acordo de exclusividade e compra de conteúdos com a gigante Televisa, algo já habitual para

o canal paulista. O sucesso da novela foi tão estrondoso que trouxe ao país a atriz Gabriela Rivero, interprete da professora Helena, que chegou a ser recepcionada pelo então Presidente da República, Fernando Collor, além de contar com figurantes contratados pelo próprio SBT para representar as crianças da escola Mundial, centro da narrativa explorada na novela. A obra foi, definitivamente, um divisor de águas na teledramaturgia infantil exibida na TV brasileira, pois

Carrossel possuía, desde aquele momento, características que, atualmente, se consideram cruciais para a construção de narrativas audiovisuais destinadas às crianças: a) o protagonismo infantil; b) as questões da criança; c) estímulo à autonomia; d) diálogos verossímeis às vivências das crianças; e) soluções cabíveis de serem solucionadas por crianças aos problemas da narrativa, entre outras. A composição do texto entendia o ser criança na sociedade contemporânea e eram essas as problemáticas exploradas na trama: a importância de fazer o dever de casa, as diferenças entre as classes sociais, a dificuldade de se enturmar, o garoto frágil, a diversidade étnica e coisas afins (FIEL, 2019, p. 72).

O fenômeno *Carrossel*, no entanto, não foi encerrado por ali. Além de render algumas reprises no canal, no ano de 2012 a obra ganhou um *remake* nacional conduzido pelas mãos de Iris Abravanel, agora levando às telas crianças brasileiras e discussões relativas à realidade sociocultural do país. O sucesso da novela foi, mais uma vez, estrondoso. A obra também ganhou dois *spin-offs* cinematográficos, responsáveis por levar às salas de cinema cerca de 2,5 milhões de espectadores, cada um. Trata-se dos filmes *Carrossel – o filme* (Maurício Eça e Alexandre Boury, 2015) e *Carrossel 2 – O sumiço de Maria Joaquina* (Maurício Eça, 2016). O SBT, desde então, tem se dedicado cada vez mais à exibição de conteúdos destinados ao público infantil, tornando-se, inclusive, o canal comercial que mais dedica espaço de tela a produções infantis em todo o mundo (HOLZBACH, 2019).

Nos demais canais de TV aberta do Brasil, pós-anos 2000, houve uma notória diminuição na veiculação de conteúdos destinados ao público infantil, o que se entende ser uma resposta dos canais à Resolução 163 do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente – CONANDA, que proíbe o direcionamento de publicidade considerada abusiva às crianças. A TV Paga, no entanto, tornou-se a maior janela exi-

bidora de produções infantis no país, sendo, inclusive, palco para a performance de obras nacionais de animação, que encontram naquela janela o seu maior e melhor espaço de circulação.

Aqui ainda cabe chamar a atenção para as transformações sociais ocorridas nesse mesmo período de tempo, que, mais uma vez, trouxeram grandes mudanças à concepção, circulação e recepção de conteúdos infantis, sendo possível apontar a popularização e democratização do acesso à internet como a maior delas. Tudo isso esteve vinculado às políticas públicas implementadas no país desde 2003¹¹, que, para além de pautar a distribuição de renda, a erradicação da fome, o acesso ao ensino público superior e gratuito por grupos de todas as classes sociais, fortaleceu e fomentou os segmentos culturais e artísticos do país, o que possibilitou, por exemplo, o surgimento de dois programas destinados à realização de obras de animação, o *ProAnimação* e o *AnimaTV* – responsáveis diretos pela criação de diversos estúdios de animação em todo país e também pelo mercado aquecido que o Brasil possui hoje, que torna a animação brasileira o melhor e mais lucrativo produto do mercado pago de televisão (FIEL, 2019).

Antes de avançarmos, então, ao próximo tópico deste estudo, cabe fazer um breve e pequeno balanço aqui acerca das transformações sociais ocorridas da chegada da televisão à entrada do século XXI e, com isso, olharmos especificamente as audiovisualidades que se dirigiram às crianças. Os primeiros programas infantis da televisão brasileira, bem como boa parte de sua programação, eram oriundos da rádio. As crianças declamavam poemas, faziam cantorias, brincadeiras, a partir da mediação de um adulto, que era, geralmente, o centro do show. A figura adultocêntrica permaneceu na TV por longos anos, na década de 1960, tínhamos os capitães; na década de 1980, os animadores e animadoras – geralmente loiras – nos programas de auditório. Houve, no entanto, algumas exceções que fugiam a esta regra, especialmente nas telenovelas¹², que buscavam levar algumas das dificuldades e vivências de um recorte de infância ao centro da tela. Algo que,

11. Período que inaugura o primeiro mandato do Presidente Lula, que visava à redistribuição de renda e a abertura do acesso a bens de consumo culturais e materiais à parcela da população que antes não possuía, para além da abertura de portas desta mesma parcela da população a espaços antes não fáceis de ser penetrados.

12. Desde a chegada da TV no Brasil, há registros de novelas com protagonismo infantil: Poliana (TV Tupi, 1952); O pequeno Lord (TV Tupi, 1967); A pequena Orfã (TV Excelsior, 1968); O velho, o menino e o burro (TV Tupi, 1975); Meu pé de laranja Lima (Bandeirantes, 1980); Chiquititas (1997), dentre muitas outras nos anos seguintes, sendo elas exibidas majoritariamente no SBT (FIEL, 2019).

de fato, só ocorreria com maior frequência e significância entre os anos de 1990 e 2000, especialmente nas telenovelas, seriados e filmes infantis. Assim, de forma bastante sintética, pode-se afirmar que foi somente nesse momento que a criança passou a ocupar, com maior frequência, o protagonismo e centro das narrativas direcionadas para elas. Sendo esta, sem dúvida, a maior marca do que consideramos aqui como uma das novas formas de se produzir para crianças: dar a elas o protagonismo, a centralidade da tela e as ferramentas para conduzir e solucionar as problemáticas da trama – problemáticas que hoje, inclusive, estão presentes nas discussões e salas de roteiro de conteúdos destinados ao público infantil.

Elas por elas – performances infantis dentro e diante das telas

Para além das mudanças até aqui mencionadas, que atingem de forma mais direta a construção de narrativas hegemônicas para o público infantil nos mercados de cinema e televisão, a democratização do acesso à internet no país trouxe significativas transformações às formas de realizar e consumir audiovisual na vida cotidiana das crianças. Nesse sentido, a maior revolução vem a ser a plataforma *Youtube*, lançada em 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, hoje pertencente ao gigante Google.

O *Youtube*, por si só, traz imbricado em sua concepção uma grande modificação no que se entende por televisão. Seria a plataforma uma outra ou nova forma de TV? Seria a TV em convergência e/ou expansão? Ou talvez algo diferente do que se considera e entende por televisão? São essas e muitas outras as questões que confrontam os pesquisadores desta mídia, que, por sua vez, buscam pensar nas possibilidades de analisar a plataforma e encontrar uma definição cabível a ela. Dentre esses estudos, destaca-se o trabalho de Burgess & Green (2009, p.23), que acreditam que o *Youtube* pode ser entendido como uma:

plataforma de distribuição que pode popularizar em muito os produtos da mídia comercial, desafiando o alcance promocional que a mídia de massa está acostumada a monopolizar e, ao mesmo tempo, como uma plataforma para conteúdos criados por usuários na qual desafios à cultura comercial popular podem surgir, sejam eles serviços de notícias criados por usuários ou formas genéricas como o vlogging – que, por sua vez, podem ser assimi-

ladas e exploradas pela indústria de mídia tradicional. Por não haver ainda uma compreensão compartilhada da cultura típica do YouTube, toda abordagem acadêmica que busca entender como o YouTube funciona precisa escolher entre essas interpretações e, na realidade, cada vez recriando-o como um objeto diferente – nesse estágio inicial de pesquisa, cada estudo sobre o YouTube nos proporciona diferentes noções do que o YouTube realmente é.

Essa aparente confusão acerca de uma consensual definição para a plataforma, no entanto, não impediu que novos olhares fossem lançados às formas de relação e/ou apropriação que crianças estabelecem com essa mídia. Assim, alguns estudos se debruçam sobre a produção e consumo de narrativas dirigidas às crianças no *Youtube*, boa parte delas tecendo duras críticas a esta relação e, especialmente, ao tipo de apelo e influência exercidos pelos conteúdos ali presentes na vida cotidiana das crianças. Aqui, cabe apontar que, em 2019, o *Youtube* global passou a proibir a veiculação de publicidade nos conteúdos que se destinam às crianças¹³, alinhando-se ao que fora proposto pela Resolução 163 do CONANDA.

Antes de tomar tal atitude, a plataforma já havia lançado, anos antes, um segmento especialmente dedicado às crianças, o *Youtube Kids*, com ambiente curado, monitorado, livre de propaganda e com controle ativo dos pais. A novidade, no entanto, ainda possui uma pequena inserção ao se comparar com a plataforma original. Os trabalhos e a atenção que o Google tem dedicado ao pequeno é, todavia, algo bastante grande. No Brasil, a plataforma chegou a disponibilizar um rico material¹⁴ para *creators*¹⁵ interessados em atingir o público infantil.

plataforma de distribuição que pode popularizar em muito os produtos da mídia comercial, desafiando o alcance promocional que a mídia de massa está acostumada a monopolizar e, ao mesmo tempo, como uma plataforma para conteúdos criados por usuários na qual desafios à cultura comercial popular podem surgir, sejam eles serviços de notícias criados por usuários ou formas genéricas como o vlogging – que, por sua vez, podem ser assimiladas e exploradas pela indústria de mídia tradicional. Por

13. Ver: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2019/09/04/youtube-vai-mudar-regras-de-publicidade-em-ideos-que-tem-audiencia-infantil.ghtml>.

14. Ver: <https://static.googleusercontent.com/media/www.youtube.com/pt-BR//intl/pt-BR/yt/family/media/pdfs/creating-for-youtube-kids-fieldguide.pdf>.

15. Criadores, em tradução livre.

não haver ainda uma compreensão compartilhada da cultura típica do YouTube, toda abordagem acadêmica que busca entender como o YouTube funciona precisa escolher entre essas interpretações e, na realidade, cada vez recriando-o como um objeto diferente – nesse estágio inicial de pesquisa, cada estudo sobre o YouTube nos proporciona diferentes noções do que o YouTube realmente é.

Entrementes, o que se deseja aqui destacar em relação às transformações trazidas pelo *Youtube* à forma como se passou a produzir conteúdos infantis é, justamente, um reforço ao que havia sido colocado como característica principal anteriormente: a criança está agora e, mais do que nunca, interessada em sua própria vivência e experiência com as coisas do mundo. Não à toa, os *vlogs*, os vídeos de games, unboxing e conteúdos afins possuem grande número de *views* oriundos do público infantil. Com ou sem mediação parental, as crianças, tendo em vista os recortes etários, buscam por pessoas/personas e/ou temáticas que estejam alinhadas aos seus interesses, seja em vídeos sobre viagens à Disney, experimentos do tipo *do it yourself*, unboxing de brinquedos, partidas de games ou vídeos-diários sobre o seu cotidiano ordinário. Um bom exemplo disso são os vídeos sobre como se preparar para ida ao colégio, nos quais algumas das crianças, *youtubers* mirins, dividem com seus espectadores a arrumação da mochila, a preparação do lanche, o novo penteado e coisas afins.

Ainda sobre o *Youtube* e a forma como a plataforma atravessa e afeta a sociabilidade infantil, a tese de doutorado de Renata Tomaz, desenvolvida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, traz um novo e interessante olhar à questão. O trabalho intitulado *O que você vai ser antes de crescer? Youtubers, infância e celebridade*, premiado pela Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – COMPÓS, destaca-se como um dos mais completos estudos brasileiros sobre a performance e o consumo que as crianças realizam na plataforma. Nessa obra, após analisar cuidadosamente o canal de algumas *youtubers* mirins, dentre outras coisas, a pesquisadora chega à conclusão de que:

Ao participar da produção de uma cultura específica, Isabel Peres, Julia Silva, Juliana Baltar e Manoela Antelo acionam, ao menos, quatro fatores: os brinquedos, as brincadeiras (incluindo o uso dos brinquedos), sua performance e as ferramentas tecnológicas. Para articular esses elementos, as meninas põem em circulação uma gama de informações, incluindo a posse de um capital cultural (TOMAZ, 2017, p. 201).

Em seguida, a autora adiciona algo de extrema relevância para o que foi discutido até aqui, observando que as pequenas *youtubers*, ao serem “convocadas para serem elas mesmas, as crianças baseiam sua autenticidade em práticas do cotidiano infantil”, com isso, ao demonstrar maior autenticidade e mais de si “as *youtubers* asseguram uma relação de maior proximidade com sua audiência” (2017, p. 201). Relação esta, cabe ressaltar, que vem a acentuar a tese aqui defendida, ou seja, uma relação que aponta para o desejo das crianças de uma maior conexão com narrativas que tratem e retratem questões conectadas as suas vivências e experiências no mundo.

Considerações finais

Tendo em vista o esforço empreendido ao analisarmos a produção de conteúdo destinado às crianças nas mídias audiovisuais, com especial destaque à produção hegemônica nos mercados de cinema e televisão, acreditamos que se tornou perceptível a existência de um novo modelo para a concepção e produção de narrativas direcionadas ao público infantil.

Antes, como expomos, predominavam conteúdos cujas estrelas, adultas, possuíam status de rainha, princesa, amiga e/ou companheira e companheiro das crianças. Isto, é claro, não desconsiderando as curvas existentes ao longo do caminho. No entanto, ficou também perceptível que a chegada do século XXI e a batalha pela proteção e os direitos das crianças e dos adolescentes, bem como a chegada e popularização das novas mídias e telas, trouxeram valiosas contribuições para o estabelecimento de um novo paradigma de produção audiovisual dirigida à criança. Um paradigma que hoje se pauta na valorização da criança e das culturas infantis; na potência e competência da criança para solucionar quaisquer que sejam os problemas, bem como em sua inteligência emocional para que, sozinhas ou com seu

próprio grupo e métodos, possam enfrentar e vencer os possíveis desafios impostos pela narrativa; no protagonismo infantil e nas questões relevantes às crianças como fio condutor das histórias levadas a elas nas telas; na participação e no convite à interação ou inter-relação entre a história e as crianças espectadoras, buscando estimular a autonomia, a inventividade e a imaginação do público infantil.

Cabe ainda ressaltar que mesmo não tendo sido eleitos como material para esta análise, é, necessariamente, o formato de curta-metragem o melhor e mais vívido exemplo das transformações que atingem a produção audiovisual infantil do Brasil. *Curtas como A Visita* (Leandro Courinho, 2014); *Médico de Monstro* (Gustavo Teixeira, 2017); *Dando Asas à Imaginação* (Arthur Felipe Fiel e João Marcos Nascimento, 2017); e o documentário animado *Lé com Cré* (Cassandra Reis, 2018) dão corpo a um perfeito exemplo, em diversos gêneros, técnicas e formatos, de valorização da criança, de condução narrativa e de respeito às diversas infâncias e crianças que coexistem no Brasil.

Nesse movimento conclusivo, estendemos, então, um convite para que juntas e juntos possamos lançar novos olhares ao conteúdo audiovisual infantil. Percebemos que há, ainda, muitas questões a serem pautadas, sejam em estudos de recepção, de análise narrativa, dados de mercado e/ou políticas públicas, dentre tantas outras. E algo de extrema relevância, que solicita atenção, é justamente a relação que nosso audiovisual estabelece com as crianças no tempo presente. Precisamos fazer ecoar na comunidade acadêmica, entre docentes e discentes, a importância de se pautar e incentivar a produção de conteúdos para as crianças para que o nosso cinema e audiovisual se relacionem com este público no presente e no futuro.

Por fim, na história do nosso cinema, em especial, já tivemos outros árdios momentos, e, para fins de provocação, vale assinalar aqui que, após o fim da Embrafilme, nos anos 1990, foram os filmes infantis que continuaram a levar milhões e milhões de espectadores às salas de cinema. *Lua de Cristal* (Tizuka Yamasaki, 1990) talvez é, sem dúvidas, o melhor exemplo disso. A obra foi o filme mais assistido de toda aquela década sombria para o cinema brasileiro. Além disso, outros filmes da Xuxa e dos Trapalhões também continuaram a emplacar alguns milhões de espectadores nas salas de cinema. E, não entrando no mérito narrativo, tais obras são provas

inquestionáveis da importância da produção de conteúdos infantis para o estabelecimento de uma relação de um povo com o seu cinema. Pensar e produzir para a infância é, além de um ato político, uma luta que precisamos travar pela sobrevivência do cinema e audiovisual nacional.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Edgar Ribeiro de. *História da TV brasileira*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- BURGESS, J.; GREEN, J. *Youtube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.
- CORDELIAN, W; GAITAN, J. A.; GOMES, G. O. A televisão e as crianças. *Comunicação & Sociedade*, n. 7, p. 45-55, 30 dez. 1996.
- FIEL, Arthur Felipe de Oliveira. *A Tela Encantada: infância e conteúdo infantil na TV do Brasil*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HOLZBACH, Ariane. Onde estão as crianças? Uma investigação mundial da programação infantil na TV Aberta. In: XXVIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. 2019, Porto Alegre. *Livro de atas do...* Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_LXL1CESX2ETXCCMJRRPT_28_7725_21_02_2019_12_32_15.pdf>. Acesso em: 18 maio 2019.
- MATTOS, Sergio. *História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- MELO, João Batista. *Lanterna Mágica: infância e cinema infantil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MITTEL, Jason. *Genre and television*. London: Routledge, 2004.
- MORENO, Antonio. *A experiência brasileira no cinema de animação*. Rio de Janeiro: Arte Nova/Embrafilme, 1978.
- NESTERIUK, Sérgio. *Dramaturgia de série de animação*. São Paulo: Edição do autor, 2011.
- TOMAZ, Renata. *O que você vai ser antes de crescer? Youtubers, Infância e Celebridade*. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_rtomaz_2017.pdf>. Acesso em: 20 out. 2019.

VALENTE, Eduardo. Noções de Infância e Educação: filmes infantis. *Revista Contracampo*. 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/13-14/filmeinfantil.htm>>. Acesso em: 24 out. 2019.

As restrições cinematográficas na Educação: uma análise do Cinema de Gambiarra

Jady Louise Melquiades da Silva¹

Para analisar, experimentar e sistematizar a linguagem cinematográfica na educação, privilegiando produções de baixo orçamento e com referência em filmes nacionais. Destarte, o projeto consiste em organizar e compartilhar, por meio de registros escritos e audiovisuais, a construção de oficinas que possuem como objetivo a criação de filmes com baixo custo entre jovens estudantes de diversas áreas da graduação, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A gambiarra caracteriza a falta de recursos para as aulas de cinema e tornou-se objeto de reflexão para que os próprios alunos buscassem uma realização cinematográfica dentro das possibilidades postas. Isto também trouxe a necessidade de pensar em rudimentos do cinema como suporte alternativo para a concretização de etapas da produção. Foi de extrema importância também a valorização de estudos simultâneos com a prática, relacionando os conceitos com a realidade vivida de cada estudante, colocando-o em ação, como práxis pedagógicas (FREIRE, 1987).

A importância de trabalhar a linguagem cinematográfica na produção de filmes com poucos recursos também surge da ideia de se pensar a criação a partir da própria necessidade, da falta, apresentando desafios que exigem respostas, não somente em níveis intelectuais, mas no nível da ação e da experimentação para que gere curiosidade e imaginação. O levantamento das demandas necessárias para produções audiovisuais permite refletir na criação emergente de um paralelo entre as experiências pessoais e as condições adversas da prática.

Para além de um programa assistencialista, a iniciação à produção audiovisual possibilita a desmistificação do caráter elitista que o cinema apa-

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia para o Desenvolvimento Social (NIDES/UFRJ), graduada em Produção Audiovisual e em Educação Artística. É fotógrafa e professora e realiza pesquisas em Cinema e Educação. Email: art.jadylouise@gmail.com.

renta, por transparecer sempre a necessidade de muitos recursos para iniciar qualquer produção. Não se retira o fato de que é realmente importante investir em criações audiovisuais, contudo, o objetivo aqui é apresentar alternativas criativas, de qualidade, e práticas experimentais para favorecer um pontapé inicial na produção audiovisual de filmes.

A partir da concepção de linguagem² cinematográfica, das ferramentas de construções narrativas e dos desafios de produção orçamentária, o projeto inicia pesquisa no desenvolvimento e sistematização de metodologias educacionais e de cinema, em parceria com a TV Extensão, do Grupo de Educação Multimídia³ na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Embasamentos teórico-práticos

Ao iniciar os estudos do cinema, os sujeitos envolvidos na educação devem entendê-lo não apenas como um conjunto de manobras únicas e exatas para apenas uma via de regra, com um formato dogmático dos elementos da linguagem que devem ser seguidos. Dentro dos parâmetros de necessidade da oficina de cinema de baixo orçamento, o ensino dessa linguagem pode ser motivado como uma regra pronta para ser violada, criticada e refletida, quando assim for necessário. Enquadramentos, cortes, cores, remixes, entre outros elementos que contribuem para as alternativas, são escolhidos dentre os objetivos para o filme que se realiza. A liberdade de criação é muitas vezes posta como um imperativo, mas ela se completa com o estímulo à inovação e a questionamentos a partir de referências e limites apresentados.

É necessário lembrar aqui o que Bergala (2006) considera como os gestos de criação cinematográfica, os quais são úteis para pensar todo tipo de criação. A criação cinematográfica evidencia operações mentais que são fundamentais: a “escolha”, a “disposição” e o “ataque” (p. 134), que podem estar presentes em qualquer fase do processo de produção (FRESQUET, 2017, p. 56).

2. No sentido sugerido por Christian Metz, de buscar uma narrativa visual pensada e experimentada por seus elementos significantes específicos, revelando uma linguagem cinematográfica utilizada até hoje (METZ, 1972, p. 114).

3. O Grupo de Educação Multimídia (GEM) é um laboratório da UFRJ que articula ensino, pesquisa e extensão no desenvolvimento de metodologias participativas de ensino-aprendizagem. Tem o trabalho como princípio educativo e a formação crítica e técnica por projetos. Mais informações no site: <<https://www.grupodeeducacaomultimidia.com.br/>>.

É na “escolha” que começam as decisões entre as possibilidades que lhe foram dadas para que haja uma “disposição” destes elementos, relacionando-os na filmagem, na mixagem do som e na montagem das imagens. É neste momento que podemos criar livremente, organizar de diversas maneiras os planos que foram filmados em outra sequência e, diante das tensões dadas, agir sobre o que foi escolhido, ou seja, “atacar” (FRESQUET, 2017, p. 59). Nos três gestos de criação podemos conduzir uma metodologia capaz de contribuir pedagogicamente para qualquer ambiente e público. Um processo de produção cinematográfica se aproxima da lógica industrial de etapas dos meios de produção e percepção, também contidas no modelo escolar, mas se diferencia, pela proposta de Alain Bergala, na medida em que reconhece este papel e ressignifica sua atuação, buscando identificar as necessidades sociais e produtivas, reflexões sobre o planejamento e a execução, incluindo leituras críticas e participativas. Como na concepção da politécnica, o objetivo é formular uma oficina de cinema que transcenda uma aula técnica e profissionalizante, mas que dialogue com a realidade e se realize transdisciplinarmente, ou seja, ofereça uma experiência que perpassasse por todas as áreas de forma fluida para que se entenda o processo geral como um todo. Os fundamentos e princípios atingirão as partes que se conectam para constituir o filme, sendo indissociável da articulação entre a teoria e a prática (SAVIANI, 1989, p. 19).

Como experimento de todo o processo de produção de um filme, os estudantes percebem seus desafios em cada etapa da criação. Como, por exemplo, na montagem em que podem ser produzidos choques entre elementos diferentes, causando efeitos, manipulações, significações e emoções (AUMONT, 2012, p. 66). No projeto, a ideia é construir filmes como um dispositivo de deslocamento; ativo nas reflexões e sensações, gerando subjetividades. A partir desse processo educacional, proposto como um “saber sensível” (DUARTE JR., 2000, p.16), valorizam-se as percepções pessoais antes mesmo de entender os “símbolos da ciência”, pois isso só é construído a partir do que sensibilizamos do mundo, ou seja, “o mundo, antes de ser tomado como inteligível, surge a nós como objeto sensível”. No mesmo sentido, a linguagem audiovisual pode apresentar a construção de um filme como sensível à realidade de um indivíduo, segundo Pasolini (1982), que deve se apropriar com liberdade dos conjuntos de signos, ou seja, alguns fundamentos semiológicos podem ser percebidos a par-

tir da observação empírica da realidade pessoal (PASOLINI, 1982 apud SAVERNINI, 2016, p. 56)

É também no livro *O sentido do Filme* que pode ser observada a relação da montagem cinematográfica com os sentidos da imaginação: “Além disso, apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo” (EISENSTEIN, 2002, p. 29). Assim foi visto o potencial de um argumento roteirizado por Leonardo Da Vinci para uma pintura sobre o dilúvio, em um detalhamento inquietante de som e imagem:

o tumulto aterrador se ouve ressoando pelo ar sombrio, rasgado pela fúria do trovão e dos raios que ele cospe e que o atravessam céleres, levando destruição, derrubando tudo o que se atravessa em seu caminho!

Ó, quantas pessoas podem ser vistas tampando os ouvidos com as mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturados com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelos chispar dos relâmpagos [...] (EISENSTEIN, 2002, p. 24).

Ainda nesse aspecto, como uma área única e capaz de se desenvolver em interação com diversas outras linguagens, o cinema pode ser visto em diálogo diretamente com a literatura. Na corrente literária surgida em 1960, na França, o *OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) reunia escritores e matemáticos que visavam propor desafios regrados para a escrita literária e explorar o potencial criativo, poético e crítico. Raymond Queneau alega, em seu artigo de 1938, que “o clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve aquilo que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora” (QUENEAU apud CALVINO, 1993, p. 261). Por isso, as restrições da corrente literária *OuLiPo* são orientadas pelos desafios do *contrainté*⁴, com variadas definições na língua portuguesa, mas incapazes de dar conta do total significado, é importante para conduzir os estímulos criativos de combinações.

No mesmo viés, a “transposição de Linguagem” propõe a “transcrição” por meio da tradução intersemiótica dos signos selecionados e “trans-

4. De acordo com o dicionário Francês-português: “aperto, constrangimento, opressão, incômodo, embaraço, sujeição (...)” (BURTIN-VINHOLES, 2003, p.119).

codificados” que possibilitam penetrar em diversos meios e formas estéticas, como o filme, instalação, objetos, fotografias, entre outros (PLAZA, 1987, p. 98). Santaella explica que:

A teoria da tradução de Haroldo de Campos é, antes de tudo, uma teoria da tradução de textos estéticos, não quaisquer textos estéticos, mas aqueles que mais desafios apresentam para o tradutor. Por isso mesmo, é uma teoria de ruptura, subvertora das noções convencionais e correntes da tradução (SANTAELLA, 2005, p. 223).

Outra referência, orientada pelo professor José Cubero, é a análise do longa-metragem *Luzes da Cidade* (*City Lights*, Charlie Chaplin, 1931), estreado em um período de tensão na indústria cinematográfica devido à popularidade da fala nos filmes. Uma cena emblemática mostra a solução encontrada para a interação de Carlitos com uma vendedora de flores cega, sem precisar recorrer ao diálogo. Os gestos são articulados de maneira a ocupar o espaço que poderia ser de falas, coincidindo a batida da porta de um carro com a entrada em cena do pobre Carlitos, que é assim confundido pela florista com um rico *gentleman*. O filme apresenta as escolhas criativas dentro de grandes possibilidades, cabendo questionar: “qual o sentido buscado por Chaplin na sequência de planos que encadeou? Que efeitos o cineasta quer causar?”; e propor uma reflexão sobre as estratégias de construção dos filmes (MAIA, 2018, p. 10).

Sobre a produção de baixo orçamento, vale lembrar o cineasta Glauber Rocha que, junto de outros autores, fazia um contrafluxo do cinema hollywoodiano, no qual muitos cineastas buscavam influências. Numa vertente oposta às produções industriais, os criadores do Cinema Novo iniciaram, em 1960, um cinema de autor, em compromisso com a realidade do país e com baixíssimos orçamentos, buscando evidenciar nas telas a identidade da cultura brasileira. Na intenção de romper com os padrões de reprodução da estética e da linguagem norte-americana, os produtores do Cinema Novo despertaram uma busca por independência cultural, um cinema experimental e pela potencialização da liberdade de produção nacional.

Estudos metodológicos na TV Extensão

Em primeira análise da teoria audiovisual já fundamentada anteriormente, sob o olhar do Cinema de Gambiarra, foi experimentado nas pesquisas de extensão, entre alunos do Grupo de Educação Multimídia (GEM), realizadas na UFRJ a distância, o desenvolvimento da prática audiovisual, ao mesmo tempo que se debatiam os métodos de aprendizagem.

Os estudos fizeram parte do projeto TV Extensão, que surgiu como um canal de compartilhamento e troca das experiências de extensão, tanto virtual (nas redes sociais), quanto físico, com uma televisão nos corredores da própria instituição. Os objetivos da TV Extensão são: contribuir com um circuito de divulgação científica e cultural, ainda que a distância, dentro e fora da comunidade acadêmica, e formar estudantes universitários. Mas devido à pandemia da Covid-19, que se agravou em março de 2020, os encontros da TV Extensão se tornaram apenas remotos e a internet passou a ser o grande conector de todos os encontros. Apropriando-se do expansionismo das tecnologias digitais, o projeto incorporou as redes sociais e cresceu ainda mais com as divulgações.

Na busca pelas experimentações de metodologias da linguagem cinematográfica e da interdisciplinaridade, os estudantes de extensão iniciaram os estudos em mais uma edição da oficina tradicional do GEM, intitulada Travessias: Palavra-Imagem, dedicada à formação de leitores criativos e expressivos, em diversos espaços educativos, há doze anos. A proposta principal do projeto foi elaborar e produzir oficinas de “transposição de linguagens, ‘transcrições’ (CAMPOS, 2006) e traduções intersemióticas (PLAZA, 1987) com base na literatura para mídias audiovisuais” (MAIA, 2020, p. 1).

A poesia de Mallarmé, escrita por Ferreira Gullar (1999), foi estudada a partir de pesquisa sobre as vinculações estilísticas do seu autor e também pelas potencialidades expressivas geradas na relação entre a imagem de origem no registro feito por Paul Nadar em 1896, conhecida como *Stéphane Mallarmé* au *Chalé*. Essas potencialidades foram, por sua vez, estimuladas pela metodologia proposta na atividade da oficina Travessias, entre as quais figuram a proposta de “transcrição”, como já citado e mais uma vez sintetizado por Santaella: “(...) tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado

de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação (...)” (SANTAELLA, 2005, p. 224). Portanto, relacionando ainda com o modernismo na literatura e a criação do cinema e da fotografia, as restrições foram incorporadas como estímulo ao próprio reconhecimento de cada saber.

Entre as restrições propostas e trabalhadas, foram concluídos os quesitos técnicos que envolviam os desafios da edição de imagens e sons em diversas plataformas para todos os estudantes, o que incluía a montagem baseada na mesma fotografia de Paul de Nadar e que dialoga com o poema de Ferreira Gullar sobre o poeta Mallarmé. Inspirados no OuLiPo, os desafios demandados foram pontos de partida para despertar a criatividade na solução de problemas. Os conceitos de “cinema de arquivo”, dos estudos do artista Harun Faroki, e de “filminuto”⁵, como os curtas narrados por Agnès Varda, com “um minuto para uma imagem”, fundamentaram as pesquisas com desafios restritivos na produção fílmica.

Farocki desmistifica a ideia de originalidade na produção da linguagem técnica como um conjunto de padrões recombina- dos e reproduzidos, através do que ele chama de “instrumentalização do pensamento”, o que o leva a realizar toda a sua obra com ressignificação de acervos audiovisuais públicos (MAIA, 2020, p. 8)

Além de toda a avaliação em conjunto, auxílios técnicos e estéticos, busca por mais referências e objetivos, o grupo entrevistou o professor Marcelo Diniz, tradutor de poesia francesa e escritor, na interface da poesia verbal e visual. Com o intuito de fomentar as discussões que levaram os estudantes ao processo dos filmes, em ressignificação da poesia e da fotografia, o professor fomentou o debate sobre os poetas Mallarmé e Ferreira Gullar, na perspectiva da tradução intersemiótica das diversas subjetividades engendradas nos atravessamentos das diferentes linguagens.

Em um segundo momento, como prática pedagógica estimulada pelo grupo de pesquisa para reforçar as replicações que são desenvolvidas com os novos integrantes do projeto, foram pensadas com base no processo realizado e propostas novas experiências. Na concepção de que “cinema se ensina e se aprende através de filmes”, parafraseando Silvio Tendler, todos

5. Também em referência aos filmes feitos pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, na França em 1895, inventores do cinematógrafo.

assistiram ao filme *Now! (Now!, 1965)* do cineasta cubano Santiago Alvarez, que diz: “Me dê duas fotos, música e uma moviola e eu te darei um filme”⁶, e o filme *Fantasma (Fantasma, André Novais, 2010)*. No primeiro filme, temos uma montagem rítmica unindo a canção de Lena Horne com algumas fotografias dos anos 1960, embora sejam extremamente atuais, com um policial golpeando brutalmente alguns negros norte-americanos que reivindicavam seus direitos. No segundo filme, os estudantes realizaram debates acerca do argumento que, em um rumo inesperado, é conduzido apenas pelo diálogo *off* de dois personagens e uma câmera fixa.

Nesta segunda parte, em reunião com os oito estudantes envolvidos, alguns poemas foram debatidos e entre eles ficou decidido pesquisar sobre o poema “*O navio negreiro*”, de Castro Alves (1870). Dispuseram de muitas referências acessíveis para complementar a leitura do poema, como a própria música *Navio Negreiro (1997)*, de Caetano Veloso e Maria Bethânia, além do livro *Recortes*, de Antônio Cândido (1993), para compreender o contexto geral da narrativa. Após longas pesquisas compartilhadas, os estudantes selecionaram estrofes que poderiam caber em um minuto e que conduziria a uma história específica e escolhida individualmente. Para isso, a gravação em voz alta foi fundamental para entender o tempo, as pausas e quais elementos completariam o áudio. A sonoplastia, como plano de fundo para as imagens sonoras, também foi discutida conforme o cenário criado em cada filme. Escolhas, justificativas, referências, ordem de imagem e som, efeitos, cores e tempo, foram trabalhados visando à criação dos argumentos e roteiros.

Em encontros virtuais, cada integrante compartilhava suas dificuldades e descobertas, a partir das demandas dessas descobertas. Com níveis diferentes de intimidade com a produção cinematográfica, cada estudante buscou aplicativos no celular e no computador que melhor contemplassem suas ideias de roteiro, como TikTok, InShot, Filmora, entre outros. Alguns usavam mais de um aplicativo, complementando as possibilidades dadas por cada editor, além de trocarem sugestões de criação e acesso. Assim, a transposição do poema foi levada ao curta-metragem de arquivo por cada estudantes de graduação, no período de três meses. A leitura dos signos visuais e sonoros foi interpretada de forma subjetiva e ao mesmo tempo crítica e participativa.

6. Citado no catálogo Cachoeiradoc: VIII Festival de Documentários de Cachoeira, Cachoeira, Bahia, 2015, p. 76.

Também o caráter pedagógico visou à apropriação dos dispositivos, fundamentos e práticas para réplicas em diversos contextos da educação.

Avaliações sobre as práticas

O projeto, ao analisar os mecanismos de limitação e solução, elaborou a sistematização de metodologias propostas e refeitas de forma participativa e interdisciplinar. Como premissa, é questionado: como podemos mostrar aos alunos (e com os alunos) as possibilidades de criar o que desejam (pensando e fazendo), sem limitar as ideias, mesmo com poucos recursos? O questionamento gerou um engajamento coletivo dos graduandos de Ciências Contábeis, Biologia e Letras, com desafios de pesquisas iconográficas e sonoras. Os assuntos abordados puderam exponenciar anseios e particularidades, que, ao ler o poema, são lembrados em cada tela mental e que reproduzem alguns sentimentos também influentes para o filme. Parafraseando o que Maya Deren diz, uma das cineastas e teóricas referenciadas na pesquisa, ao se referir à concepção da imagem:

Mas o termo “imagem” também traz implicações positivas: ele presume uma atividade mental, seja em sua forma mais passiva (as “imagens mentais” da percepção e da memória) ou, como nas artes, a ação criativa da imaginação materializada pela ferramenta artística. Aqui, a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, uma realidade (DEREN, 1960, p. 137).

A experiência de ler em voz alta um poema, gravando e ouvindo o resultado, traz um estranhamento produtivo na medida em que se conhece e entende suas próprias manipulações sonoras, entonação, dramaticidade, pausas, agudos e graves. Nesse momento, a prática deixou relatos sobre situações inesperadas, consequências das escolhas feitas ao criar o filme e que foram pertinentes para gerar seus significados. Assim como na ima-

gem, os intervalos; ao silêncio cabem muitas interpretações, então ele deve ser incorporado de forma consciente na narrativa.

Outro relato importante foi em relação à tarefa técnica, considerando os baixos recursos de acesso aos equipamentos e a ausência de experiências anteriores de alguns participantes. Então foram explorados ao máximo os aplicativos gratuitos, tanto no celular quanto no computador, permitindo a democratização do acesso. O encontro entre a acumulação dos projetos ficou nítido nos mecanismos de soluções, como o abafamento do som com cobertor, ruídos produzidos dentro de casa para incorporar na narrativa, entre outras criações exploradas para satisfazer um argumento de roteiro que não necessariamente estava escrito, premeditado, mas principalmente estava no imaginário de cada um.

Além de tudo, levando em conta a situação econômica atual do país, aqui trabalhamos com dois pontos extremamente pertinentes: a educação e o audiovisual. Sofredores de pouco investimento e desvalorização, a sua importância na sociedade, principalmente no âmbito cultural, torna este projeto necessário para analisar formas pedagógicas de trabalhar a transcrição, a tradução intersemiótica e a transposição da linguagem, dentro e fora da escola. A didática estudada por todos atravessa a literatura, o cinema, os arquivos, os sons, as restrições, e norteia o projeto para réplicas capazes de contribuir com a expansão do ensino de cinema.

Este projeto também parte de uma iniciativa capaz de resultar em medidas de incentivo às produções nacionais, dentro das universidades brasileiras, que, apesar da falta de recursos, ainda podem estimular a criação de filmes. Cabe ressaltar o surgimento da Lei 13.006/14, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da educação nacional, e que constitui como componente curricular em escolas brasileiras a exibição de no mínimo duas horas de filmes de produção nacional. Muitos debates foram levantados em prol de uma política de incentivo à prática desta lei que, para muitos responsáveis da educação, ainda é desconhecida e de difícil aplicação por questões de acesso e conhecimento. Outro ponto está na organização e disponibilidade de filmes às escolas, em especial nas públicas. Então podemos pensar, dentro do ensino de cinema de baixo custo, em criações possíveis de alimentar as demandas de circulação fílmica ainda próximas das realidades de quem cria e de quem é espectador.

Em outra perspectiva, no que tange às possibilidades de resultados, a

iniciativa desta oficina incorpora um mundo de visões. Portanto, ao acreditar no exercício de alteridade e heurística proposta no projeto, a pesquisa compreende o dispositivo ideológico do cinema não como tecnologia neutra, mas como ferramenta controlada por sujeitos ativos e, em um complexo de valores, capaz de transformar e desenvolver-se socialmente; pensada de forma democrática (NEDER, 2010). Geradora de sentidos e críticas aos estudos apresentados, os filmes e relatos são disponibilizados nas páginas digitais da TV Extensão⁶ e sistematizados para que, ao longo da pesquisa, as descobertas e questionamentos possam fazer parte de outras pedagogias.

6. Mais informações na página: <<https://www.facebook.com/tvextensao>>.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BERGALA, A. *L'hypothèse-cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*. Paris: Petit bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2006.
- BRAGA, Adriana. Silvio Tendler e o cinema de colagem. *Doc On-line*, n. 13, p. 280-292, dez. 2012. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/13/entrevista_adriana_braga.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2020.
- BURTIN-VINHOLES. *Dicionário francês-português, português-francês*. Colaboração de Laurence Curtenaz e Maria José Nonnenberg. São Paulo: Globo S.A., 2003.
- CACHOEIRADOC: *VIII FESTIVAL DE DOCUMENTÁRIOS DE CACHOEIRA*. Cachoeira, Bahia, 2015, p. 76. Disponível em: <https://issuu.com/leo.fcosta/docs/cachoeiradoc8_cata__logo_web>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Assim falava Paulo Emílio? Brasil de Fato*. 3 set. 2012. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/node/10496/>>. Acesso em: 7 set. 2019.
- CALVINO, Ítalo. *Por Que Ler os Clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras linguagens*. 4 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CITY Lights (*Luzes da Cidade*). Direção de Charlie Chaplin. Estados Unidos: United Artists. 1 DVD (87 min.), 1931.
- EISENSTEIN, S. Palavra e Imagem. In: *Sentido do Filme*. Tradução de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- DEREN, Maya. *Cinematography: the creative use of reality. Daedalus: the visual arts today*. Cambridge, 1960.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*, 2000. 233 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253464>. Acesso em: 21 set. 2019.

- FANTASMAS (*Fantasma*). André Novaes. Brasil, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z8x4JQB32xU>>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FRESQUET, Adriana. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes da educação básica, dentro e “fora” da escola*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FRESQUET, Adriana; MIGLIORIN, Cezar. Da obrigatoriedade do cinema na escola, notas para uma reflexão sobre a Lei 13.006/14. In: FRESQUET, Adriana (Org.). *Cinema e educação: a lei 13.006. Reflexões, perspectivas e propostas*. Colaboração, edição e distribuição: Universo Produção. Disponível em: <https://www.academia.edu/21912384/Cinema_e_educacao_a_lei_13.006_Reflexoes_perspectivas_e_propostas>. Acesso em: 10 set. 2019.
- FAROCKI, Harun. Instrumentalização do Pensamento. In: *O Trabalho com as Imagens*. Fortaleza: Centro de Narrativas Audiovisuais, 2017.
- GULLAR, F. *Toda poesia*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- MAIA, Paulo Cezar. Travessias: Palavra-Imagem. *Terceira Margem*. n. 43, set.-dez. 2020. No prelo.
- _____. Educação e trabalho na prática de cinema: apostamentos teóricos sobre uma experiência. *Terceira Margem*. v. 22, n. 37, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/22079?fbclid=IwAR3qkrGhUriXk5oF75RexgMLG_HBnC8QKdrIHr73WX-AWaYLSOMG_-Kmzs_w>. Acesso em: 2 out. 2019.
- METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NEDER, Ricardo (Org.). *A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia*. Brasília: CDS: UnB: Capes, 2010.
- NOW! (*Now!*). Santiago Alvarenga, Estados Unidos, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8hC_cUsl7OA>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. Transcriar, Transluzir, Transluciferar. A teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu Acima*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 221-232. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/6259>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

SAVERNINI, Erika. “A vida escrita em O cavalo de Turim: diálogos contemporâneos com Pier Paolo Pasolini”. *Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC*. Fortaleza (CE), v. 7, n. 3, p. 48-67, 2016.

SAVIANI, Dermeval. *Sobre a Concepção de Politecnicia*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 1989.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.