

CINEMA EM PORTUGUÊS

XVI E XVII JORNADAS

Paulo Cunha
Manuela Penafria
Fernando Cabral
Tiago Fernandes
[Eds]



 **LABCOM**
COMUNICAÇÃO
& ARTES

iA*
Investigação
em Artes

CINEMA EM PORTUGUÊS

XVI E XVII JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)

 **LABCOM**
COMUNICAÇÃO
& ARTES

iA*
Investigação
em Artes

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português. XVI e XVII Jornadas

Editores

Paulo Cunha

Manuela Penafria

Fernando Cabral

Universidade da Beira Interior,

R. Marquês de Ávila e Bolama,

6201-001 Covilhã, Portugal

Tiago Fernandes

Instituto Politécnico de Bragança,

Campus de Santa Apolónia, 5300-253

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

Imagem da capa

Fotografia de Luís Correia durante a rotação do filme *Kadjike* (2013), de Sana Na N'Hada

ISBN

978-989-9229-15-0 (papel)

978-989-9229-16-7 (pdf)

Depósito Legal

539240/24

DOI

10.25768/9229-16-7

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior

Rua Marquês D'Ávila e Bolama.

6201-001 Covilhã. Portugal

www.ubi.pt

Covilhã, 2024

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

© 2024, Universidade da Beira Interior.

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



Índice

| | |
|--|-----|
| Introdução | 9 |
| A tradição oral em <i>Kadjike</i> (2013), de Sana Na N'Hada Morgana Gama de Lima | 13 |
| A crioulização da música e dança africana no documentário <i>A dança das máscaras</i> (2018) Jusciele C A de Oliveira | 25 |
| O uso de música erudita do século XX e as defasagens da voz em <i>Cartas da guerra</i> (2016), de Ivo M. Ferreira Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim | 37 |
| Notícias Proibidas. A censura às atualidades filmadas entre 1957 e 1974 Cristina Batista Lopes | 51 |
| Solidão em Português Cybelle Mendes | 81 |
| Artifícios Sanguinários e Lacrimosos: Uma Perspectiva Excessiva pelo Horror e Melodrama no Cinema Brasileiro Contemporâneo Renato Souto Maior | 99 |
| <i>A mise-en-scène no teatro-filme brasileiro: os casos de Dora</i> (2021) <i>e Medeia por Consuelo de Castro</i> (2021) Fábio Raddi Uchôa | 113 |
| Imagem em movimento: um corpo por vir Laís Lara | 131 |
| Videoarte sem videoarte: a materialidade das condições de produção no Brasil dos anos 1990 Fábio Jabur de Noronha | 145 |

Introdução

A presente publicação reúne nove das quarenta e sete comunicações apresentadas durante as XVI (10 a 12 de maio de 2023) e XVII (8 a 10 de maio de 2024) Jornadas Cinema em Português, que decorreram na Universidade da Beira Interior, numa organização conjunta do Departamento de Artes, do LabCom, nomeadamente o Grupo de Artes, do iA* Unidade de Investigação em Artes e da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Como habitualmente, estas duas edições das Jornadas Cinema em Português trouxeram a debate diversas questões para uma reflexão partilhada e transversal das produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em língua portuguesa, propondo hipóteses de leitura conjunta e complementar, pondo em diálogo investigadores provenientes de diversas instituições, portuguesas e estrangeiras.

O presente volume apresenta um bloco inicial com três textos relacionados com os países africanos: Morgana Gama aproxima a tradição oral e a narrativa fílmica como característica presente em vários filmes produzidos no contexto de África e suas diásporas, estabelecendo conexões entre fatos atuais encenados no filme e antigas memórias aprendidas por transmissão oral; Jusciele Oliveira apresenta o documentário *A dança das máscaras* (2018), que narra parte da vida do dançarino moçambicano Atanásio Nyusi e suas relações com sua arte (a dança Mapiko) e a história de Moçambique e Portugal, discutindo a relação histórica e identitária moçambicana com a dança Mapiko; Luiza Alvim destaca as características sonoras singulares do filme *Cartas*

da guerra (2016), que foi rodado parcialmente em Angola, apresentando um olhar português sobre a guerra colonial através da escrita de Lobo Antunes que a música ajuda a expressar.

Segue-se o texto de Cristina Batista Lopes, que analisa a censura exercida sobre os filmes de atualidades exibidos em Portugal, entre 1957 e 1974, tanto portugueses como espanhóis, franceses, brasileiros e ainda na Pathè Magazine. O estudo pretende divulgar as temáticas omitidas à população, analisando os cortes mencionados nos relatórios de censura produzidos pela Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.

Cybelle Mendes examina a representação da solidão em cinco filmes, através da análise das narrativas, aspetos técnicos e estéticos de cinco obras de realizadores portugueses e brasileiros, que abordam temas como a guerra, o exílio e a ausência, que refletem a solidão como elemento relevante e dimensionável, através de descrições e percepções que remetem ao campo físico, transpostas em imagens, ritmos e tempo.

O texto de Renato Souto Maior investiga algumas produções do audiovisual contemporâneo brasileiro em torno de noções como *artifício*, *gênero cinematográfico* e *excesso*, através de uma abordagem teórica e imagética de situações em que o caráter artificial, ou seja, com certa distância e compromisso com o real ou natural (como o horror e o melodrama), podem tratar de temas sociais relevantes, como a segurança pública, o medo do outro, a instabilidade política.

Um último bloco que encerra o volume incluiu três textos. Fábio Raddi Uchôa reflete sobre formas híbridas entre teatro e cinema que ganharam espaço durante a pandemia, nomeadamente entre companhias teatrais ou peças autorais brasileiras – casos do Teatro Oficina, do Grupo Galpão, da Cia. Br116 ou da Cia. Os Satyros –, com obras audiovisuais disponibilizadas via internet. Laís Lara especula sobre a relação entre a imagem em movimento e as artes do corpo, partindo da investigação em progresso do conceito/prática de tempo-sensação, propondo um *efeito-butô* na relação da

construção das temporalidades do audiovisual contemporâneo, ou seja, da imagem em movimento e suas múltiplas dimensões e desdobramentos no campo da arte contemporânea. Finalmente, Fábio Jabur de Noronha trata da videoarte no Brasil dos anos 1990, indicando fatores relevantes para o entendimento das suas condições de produção e a pouca inserção nas salas de exposição dos museus e galerias de arte, ajudando a compreender a afirmação e reconhecimento de algo até então desconhecido, nomeadamente a “videoarte”.

A imagem da capa é uma fotografia da autoria de Luís Correia captada durante a rotação da longa-metragem *Kadjike*, realizada pelo cineasta Bissau-guineense Sana Na N’Hada, uma co-produção da Lx Filmes e da Cooperativa Geba Filmes, a quem agradecemos a gentil autorização para ilustrar a nossa capa. A rotação do filme decorreu numa aldeia fictícia do arquipélago de Bijagós, na Guiné-Bissau, onde uma comunidade local vive em perfeita harmonia com a natureza e os seus ancestrais e o seu título, a palavra crioula *Kadjike*, que significa *mata sagrada*, serve de mote para a luta de um jovem druída contra os invasores que pretendem explorar a aldeia e os seus habitantes. É com esta alegoria de resistência que os editores deste livro pretendem homenagear todos os resistentes ao colonialismo quando se assinala meio século de independência desses países africanos de língua oficial portuguesa.

Os organizadores deixam uma palavra de agradecimento a diversas pessoas que tornaram possível a realização quer das décima sexta e décima sétima edições das Jornadas Cinema em Português quer da presente publicação. Em primeiro lugar, aos investigadores que partilharam as suas investigações e que muito contribuem para a qualidade científica e para o reconhecimento deste evento exclusivamente dedicado às cinematografias faladas em português. À Reitoria da UBI, à presidência da Faculdade de Artes e Letras e do Departamento de Artes e Coordenadores Científicos do LabCom e do iA* Unidade de Investigação em Artes deixamos uma palavra de agradecimento por todo o apoio e incentivo dados para a realização

das Jornadas Cinema em Português. Estamos também muito agradecidos por toda a ajuda e disponibilidade manifestada e prestada pelas Dra. Mércia Pires e Dra. Adelaide Reis, no trabalho de secretariado, e pela Dra. Cristina Lopes, no trabalho gráfico.

Os editores,
Paulo Cunha
Manuela Penafria
Fernando Cabral
Tiago Fernandes

A TRADIÇÃO ORAL EM *KADJIKE* (2013), DE SANA NA N’HADA

Morgana Gama de Lima¹

Resumo: A aproximação entre a tradição oral e a narrativa fílmica é uma característica presente em vários filmes produzidos no contexto de África e suas diásporas, estabelecendo conexões entre fatos atuais encenados no filme e antigas memórias aprendidas por transmissão oral. Com o fim de observar como se dá essa aproximação, propomos uma análise de *Kadjike* (2013), filme realizado por Sana Na N’Hada que, inspirado nas tradições orais dos habitantes do Arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau), apresenta a história mítica do deus *Nindo* como chave interpretativa de acontecimentos factuais representados no filme configurando uma estratégia retórica a partir do cinema, sem perder de vista o legado do passado.

Palavras-chave: Cinemas Africanos; Tradição Oral; Guiné-Bissau; Sana Na N’Hada.

***Kadjike*, a mata sagrada**

Primeiro, a imagem de um céu estrelado e depois, ao som das águas, surge o horizonte de um mar imenso seguido de imagens, em primeiro plano, de um pequeno crustáceo a se alimentar da areia da praia. Por fim, a densa floresta em uma fotografia com coloração em sépia que parece lembrar as cenas de um paraíso distante. Enquanto isso, ouve-se em crioulo, uma voz que diz: “No início, o Deus *Nindo* criou o mundo. Ele o fez com paciência e maestria, com as habilidades de um ourives,

1. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA).

até que ficou lindo”. Esses são os minutos iniciais de *Kadjike* (2013), filme dirigido por Sana Na N’Hada, cineasta de Guiné-Bissau que nos apresenta a história da criação segundo a perspectiva dos habitantes do Arquipélago de Bijagós.

Nessa história, que constitui o prólogo do filme, tudo começa com deus *Nindo*, ser responsável pela criação da natureza e de todos os seres vivos, incluindo o primeiro ser humano, Acapacama, uma mulher. Depois, o deus *Nindo* lhe dá um marido e os envia para a Terra. Lá, eles escolhem uma ilha de Bijagós para morar e Acapacama funda *Nôcau*, a primeira aldeia onde tem quatro filhas. Antes que chegasse a sua hora de deixar o mundo, Acapacama transmite a cada uma delas a responsabilidade de cuidar daquela terra: *Orácuma*, seria a responsável pelas tradições; *Ominca*, encarregada do mar; *Oraca*, responsável pelo cuidado das florestas e pântanos e *Ogubané*, encarregada dos ventos e da chuva. É dessa forma que o filme faz com que toda aquela paisagem paradisíaca ganhe um novo significado, não segundo uma narrativa estrangeira – por vezes, focada em uma abordagem mais científica, etnográfica ou antropológica – mas de acordo com um mito local. Um mito que permite conhecer não só parte das tradições orais guineenses, as histórias transmitidas de uma geração a outra, mas também a forma como aquela sociedade se relaciona de forma material e simbólica com os elementos da natureza.

De acordo com o historiador Rafael do Canto (2020), os bijagós são parte de uma sociedade essencialmente marítima que, em termos culturais, traz duas particularidades: a transmissão dos conhecimentos a partir da oralidade (como uma ferramenta eficaz ao longo do tempo) e a importância dos conhecimentos endógenos ou ancestrais. Conhecimentos que também têm a sua perenidade colocada à prova a cada geração (Canto, 2020, p. 129). Por isso, mais do que um meio de comunicação, as tradições orais nas sociedades africanas são meios de preservação da sabedoria dos ancestrais.

Como diria Jan Vansina (2010), historiador especializado em uso das tradições orais como fonte histórica, tais tradições podem ser definidas como

testemunhos transmitidos verbalmente de uma geração à outra – embora nem toda informação verbal seja uma tradição – e também porque tais testemunhos partem de uma crença compartilhada nas sociedades africanas de que “a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas” (Vansina, 2010, p. 140). Então, quando Sana Na N’Hada decide iniciar o filme utilizando uma narrativa mítica dos bijagós, mais do que contar uma história daquele povo, suas palavras permitem a criação de um novo olhar acerca dos elementos que compõem aquela representação cinematográfica. Um novo olhar sobre a ilha de Bijagós e seus habitantes. Logo, a aproximação entre as tradições orais e a narrativa cinematográfica não se restringe ao verbo, mas como as imagens evocadas por ele, nos permitem ressignificar as imagens no ecrã.

Assim como toda história baseada na oralidade, a narração – feita com a voz do próprio diretor – não oferece informações de quando teria se dado esse ato de criação, mas dá a entender que as orientações deixadas por Acapacama para suas quatro filhas continuam presentes naquela comunidade que se constitui anos depois. A prova disso acontece quando no interior da aldeia de Nôcau, já em outra época, surgem pessoas se reunindo para fazer ofertas aos *irans*² de Acapacama e suas quatro filhas, agora representadas em cinco estatuetas de madeira.

Essa apresentação inicial da tradição e a história associada a ela, é apenas uma chave que o diretor oferece para que venhamos a compreender o conflito entre os valores tradicionais e os apelos da modernidade e como a harmonia dessa aldeia é gradativamente abalada por fatores internos e externos. Internamente, o conflito emerge a partir do momento em que alguns dos moradores mais jovens da aldeia não desejam mais seguir às tradições e também com a da morte de um dos líderes da comunidade. Do ponto de vista externo, a ameaça à harmonia da aldeia é representada pela chegada de um casal de traficantes que estão interessados, tão somente, em aliciar

2. De acordo com Rafael do Canto (2020, p. 37), os *irans* são entidades protetoras representadas em estatuetas, geralmente esculpidas em madeira, e parte indispensável da vida cotidiana dos bijagós. Acredita-se que tais estatuetas carregam a alma das entidades e são mediadoras entre os vivos e os mortos.

moradores da ilha para trabalharem no tráfico de drogas e explorar, ao máximo, os bens naturais disponíveis no território.

Fernando Arenas (2017, p. 80), em publicação que apresenta uma breve revisão dos principais filmes *Sana Na N'Hada*, resume bem como o cineasta constitui esse conflito entre tradição e modernidade por meio da construção de duas personagens antagônicas:

Duas narrativas paralelas de maioridade são contadas em *Kadjike* envolvendo os jovens Ankina e Toh. Ankina foi escolhido para se tornar um curandeiro. Ele está lutando para cumprir a tarefa, enquanto Omi, sua namorada, está interessada em se casar com ele, apesar da proibição de se casar com um aspirante a iniciado. Toh é inquieto e rebelde. Ele está cansado de viver sob o domínio dos mais velhos e está ansioso para explorar o mundo. Ambas histórias ficam enredadas através da intrusão de um casal de forasteiros da capital que subornam as autoridades estatais locais para comprar um terreno numa ilha sagrada para gerir uma operação de transbordo de cocaína. Enquanto Ankina precisa aprender o poder secreto da cobra, Toh se envolve com a dupla de traficantes que o seduz com promessas de viajar pelo mundo, quando na realidade pretende usá-lo como mula. Enquanto isso, à medida que Ankina emerge como um novo líder comunitário após ser iniciado, ele descobre a operação de tráfico de drogas e fica determinado a mobilizar seu povo para expulsar os intrusos e salvar Nôcau³.

Em meio a esses acontecimentos, a todo instante, a narrativa faz retornar a narrativa mítica, não mais pela sua história, mas pela forma como ela influencia as práticas cotidianas daquela comunidade, ações e comportamentos de cada personagem da trama. É nesse contexto que, quando tudo parece estar perdido na aldeia, um jovem decide aceitar o desafio de ser o sucessor do líder que havia morrido e, revestido de poderes sobrenaturais, luta contra os invasores e, finalmente, consegue expulsá-los com a ajuda de

3. Tradução do original em inglês feito pela autora.

outros moradores. Um desfecho que faz jus ao nome do filme *Kadjike* que significa “mata sagrada” onde os jovens vão aprender as coisas da vida.

É assim que Sana Na N’Hada nos convida a pensar as tensões entre modernidade e tradição na contemporaneidade. Ao invés de partir de uma cena urbana, ele prefere compartilhar com o público a história do mito da criação dos bijagós para que, ao olhar a paisagem da ilha em toda sua riqueza natural, possamos compreender quais são os valores implicados naquele lugar. Para os bijagós e, conseqüentemente, para os guineenses a relação com aquele espaço não se restringe apenas à necessidade de preservação do meio ambiente, mas da preservação da própria memória da criação e também de seus ancestrais.

Sobre Sana Na N’Hada

Sana Na N’Hada é um dos cineastas mais conhecidos de Guiné-Bissau, juntamente com Flora Gomes⁴, e nasceu no ano 1950 em Enxalé, uma aldeia de predominância balanta. É considerado um dos pioneiros do cinema de seu país quando, pois em 1967 – período em que Guiné-Bissau ainda lutava pela sua independência política – foi estudar cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC), juntamente com outros três estudantes, e depois continuou sua formação cinematográfica no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), na França.

Como diretor, realizou dois curtas-metragens em parceria com seu contemporâneo Flora Gomes (*O regresso de Cabral* e *Anos no oça luta*, ambos em 1976). Após a realização de outros dois curtas (*Os dias de Ancono*, 1979, e *Fanado*, 1984), em 1994, lança *Xime*, o seu primeiro longa-metragem ficcional, exibido na seção *Un certain regard*, do Festival de Cannes. A narrativa remonta ao ano de 1962 para discutir os dilemas do líder independentista Amílcar Cabral ao tentar unir a nação apesar das diferenças étnicas e culturais entre a população (Arenas, 2017, p. 72). Ainda nessa busca de revelar as raízes

4. Também formado pelo ICAIC, a filmografia de Flora Gomes é largamente investigada na tese *Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos – O caso Flora Gomes* (Oliveira, 2018).

identitárias de seus país, produz em 2005, os documentários *Bissau d'Isabel* e *Nossa Guiné*. Após um interstício, de quase dez anos, *Kadjike* (2013), marca o seu retorno para o cinema, juntamente com sua participação na série documental *No reino secreto dos Bijagós* (2014, 4 episódios), dirigida por Luís Correia e Noémie Mendelle, e na qual Sana Na N'Hada atua como colaborador, especialmente no episódio *Os Escultores dos Espíritos*. Na série, há muitos depoimentos e registros do cotidiano que ajudam a compreender que, embora *Kadjike* seja uma narrativa ficcional, a dinâmica de tradições que ela representa é inspirada na crença real dos moradores do Arquipélago. A série, organizada em 4 episódios, apresenta a visão de mundo entre os bijagós e o seu modo particular de pensar a relação entre homens, natureza e espíritos enquanto parte de um mesmo sistema coeso e interligado. Um dos episódios, *Os escultores dos espíritos*, mostra como essa relação se expressa através de esculturas de madeira, desde o momento em que vai se extrair a madeira da árvore – considerada sagrada – até o processo de esculpir os *irans* (espírito) com a preocupação de se ensinar às gerações seguintes.

A habilidade do cineasta em transitar por diferentes abordagens cinematográficas, entre ficção e documentário, pode ser compreendida, por meio de depoimentos em que Sana Na N'Hada expõe suas motivações em fazer cinema. Em entrevista recente concedida à pesquisadora brasileira Cristina Beskow (2024) por ocasião da 20ª edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2017), o cineasta afirma:

Tudo aquilo que eu faço tem a ver com a história da luta. Nesse momento, estou a preparar um filme, espero que ainda possa filmar para o ano, que é parte da história da luta da Guiné-Bissau e como o guineense vive a independência, a independência de hoje, a Guiné-Bissau de hoje, como o guineense de hoje vive a luta, aquele que participou na luta e agora o balanço do que a independência trouxe para ele. E depois como é que a jovem geração vive o seu país atual. O país agora pertence a nós todos, só que estamos a envelhecer, estamos a morrer todos, o que vamos deixar à nova geração? Esse é o filme que estou a preparar neste momento. (Beskow, 2024, p. 169)

Na época, o cineasta faz referência ao seu filme mais recente, *Nome* (2023), exibido no Festival Internacional de Cinema de Roterdão (2024) e que consegue sintetizar bem sua trajetória do realizador, ao apresentar uma abordagem histórica das lutas de independência em Guiné-Bissau e seus desdobramentos posteriores, se utilizando de elementos figurativos relacionados à construção de suas personagens e, ao mesmo tempo, de imagens de arquivo com registros reais dos conflitos. Com isso, fica evidente a preocupação do cineasta em fazer filmes como forma de transmitir a história de luta dos guineenses para as próximas gerações e “fazer um cinema que vai ajudar o homem a expandir-se, a abrir a visão do mundo do guineense” (Beskow, 2024, p. 170).

Retórica do mito, memórias vivas

Kadjike foi filmado, em sua maior parte, no arquipélago dos Bijagós, região costeira de Guiné-Bissau e a narrativa tem como foco central o confronto entre a cultura tradicional bijagó e a ameaça iminente de agentes envolvidos com a rede global de tráfico de drogas. Apesar disso, como já foi demonstrado, o filme inicia com um conto mítico do deus Nindo cuja história se desenvolve em um lugar atemporal em que o ser humano vive em harmonia com o ambiente. Para Arenas (2017, p. 82), o arquipélago dos Bijagós representado no filme funciona como uma espécie de “microcosmo” do que a nação (Guiné-Bissau) deveria ser: uma sociedade em harmonia com o meio ambiente que preserva seus costumes e tradições e onde o poder entre homem e mulher é compartilhado.

A referência à tradição oral que o filme faz também remete ao passado pré-colonial de Guiné-Bissau. Antes do país africano se tornar colônia de Portugal, o seu pertencimento à região Manden, referente ao antigo Império do Mali, faz com que ele tenha um forte vínculo com as tradições orais, logo a construção da memória e identidade de Guiné-Bissau deve muito às narrativas que foram difundidas oralmente mesmo antes da colonização, sobretudo na medida em que elas permitiram a perpetuação de línguas e sotaques nem sempre registradas no curso da história.

Uma demonstração dessa herança antiga, é a presença de traços relacionados às tradições em outras obras cinematográficas produzidas no contexto de Guiné-Bissau, a exemplo do filme *Po di sangui* (1996), de Flora Gomes. Com título em crioulo que traduzido significa “Árvore de sangue”, o filme apresenta uma narrativa que se passa na aldeia fictícia *Amanhã Lundju* (Amanhã distante) onde se passa a história de dois irmãos gêmeos (Hami e Dou) que nascem no contexto de uma tradição em que o nascimento de cada pessoa é representado pelo plantio de uma nova uma árvore, criando um vínculo direto entre o homem e a natureza. Um vínculo que oferece uma nova visão sobre o desmatamento, ação que deixa de ter um significado relacionado apenas à preservação do meio ambiente, mas que pode ser associada ao apagamento da própria existência simbólica das pessoas daquela aldeia. No filme, tal ligação é encenada quando um dos personagens ao conversar com a árvore de uma pessoa falecida, olha em direção à copa e, em resposta à sua pergunta, é atingido por uma gota de sangue que cai da árvore. É nesse sentido que Hampaté Bâ argumenta que todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa do mundo, na medida em que concebe o universo visível como o rótulo de um universo invisível (Bâ, 2010, p. 173).

A questão é que, quando filmes realizados por cineastas africanos partem de uma representação pautada em elementos tradicionais da cultura local, mais do que uma inspiração simbólica, tais referências podem servir de parâmetro para promover a leitura e interpretação crítica de acontecimentos factuais do presente (Lima, 2020). Como atesta a pesquisadora Mônica Pessoa (2019), as tradições orais ao serem consideradas como fonte histórica das populações de cultura oral têm a capacidade de acionar tempos e contextos que ultrapassam o tempo vivido no passado e buscam dar sentido a situações do presente (Pessoa, 2019, p. 63). Dessa forma, as tradições orais são mecanismos utilizados pelas sociedades de cultura oral para interpretar e representar seu passado no presente. Uma característica que leva adiante o principal legado das tradições orais para a história: ser uma “memória viva” (Bâ, 2010), a “memória coletiva de uma sociedade que explica a si

mesma” (Vansina, 2010, p. 140). Eis o aspecto retórico em se utilizar o legado dessa tradição como inspiração da narrativa fílmica.

A respeito da retórica no cinema, Jacques Aumont e Michel Marie (2003) argumentam que embora não exista uma retórica propriamente dita “o cinema é um dos lugares onde se exerce o retórico, concebido como formatação ativa e surgimento de significação” (2003, 257). É possível encontrar uma proposta de análise retórica no cinema no livro *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision* (2011), de Guillaume Soulez. O autor defende que todo filme é um discurso sobre o mundo, pois é somente a história que está em causa no seu processo de interpretação, mas também os dispositivos formais que ele utiliza para contá-la, logo é preciso compreender o sentido social e político das “formas” escolhidas pelo realizador.

Nesse contexto, consideramos que *Kadjike*, ao se apropriar de elementos tradicionais da cultura local (apresentação de símbolos, organização em aldeias, indefinição da temporalidade da história contada, etc.), para provocar discussões contemporâneas ao período em que o filme foi realizado, não só atualiza o legado narrativo das tradições orais de Guiné-Bissau, mas permite a apresentação de um modo de narrar próprio dos cinemas africanos em que diferentes dimensões históricas são articuladas através da narrativa fílmica.

Considerações Finais

A relação entre cinema e tradições orais a que nos referimos aqui, não está necessariamente relacionada ao som das palavras faladas no filme, mas sim às imagens que tais palavras podem evocar no espectador. É aquilo que denominamos de “Cinema de Ouvido”⁵ – expressão que faz referência a um trabalho apresentado juntamente com o pesquisador Paulo Cunha – e que adotamos aqui como uma referência ao modo como as histórias transmitidas oralmente de uma geração a outra se tornaram fontes de inspiração

5. Expressão que faz referência à comunicação oral *Cine del oído: oralidad, memoria e identidad en el cine de Guinea-Bissau*, apresentada no dia 24 de abril de 2024 no seminário *Labrado en imágenes: formas de la oralidad en el cine* (Universidad de Salamanca, Espanha), em coautoria com Paulo Cunha.

para narrativas cinematográficas, especialmente entre cineastas de África e suas diásporas.

Ressaltamos que essa é uma inspiração que não se restringe apenas à adaptação de contos e lendas para o cinema ou pela reprodução de cânticos tradicionais, mas que se expressa cada vez que a narrativa fílmica sugere uma sobreposição entre a história contada e memórias antigas – uma discussão que já vem sendo realizada nos estudos de “literatura oral” ou oralitura⁶. É nesse sentido que acreditamos que a incorporação do legado das tradições orais pelo cinema, permite que os cineastas africanos falem do presente, mas sempre provocando o seu espectador a se lembrar do passado.

Diante disso pode-se notar que *Kadjike* se vale de uma história mitológica do passado que, ao mesmo tempo, é viva no cotidiano dos bijagós. Logo, é uma narrativa ficcional que retoma elementos “reais”, como o arquipélago e sua cultura baseada em princípios matriarcais, para daí construir uma história ficcional, baseada em memórias ancestrais e que, independentemente da sua “veracidade” ou reconhecimento por dispositivos da “história oficial”, apresenta valores culturais que se voltam para a geração do presente.

No esforço de pensar como se dá a transferência das tradições orais para o cinema, acreditamos que essa apropriação permite que cineastas africanos, como o Sana Na N’Hada, possam retomar o passado, utilizando o seu significado como intérprete de acontecimentos do presente. O problema com o tráfico de drogas, por exemplo, é uma questão real que afeta o arquipélago e cuja solução é encenada no filme a partir da recuperação de rituais dos antepassados. Vale lembrar que nos anos 2000, o arquipélago de Bijagós foi a principal conexão da rede internacional de tráfico de drogas entre a América Latina e a Europa, em função de sua localização remota e a vulnerabilidade do seu território insular com pouco controle nas fronteiras (Arenas, 2017).

Para Arenas (2017), o filme *Kadjike*, de Sana Na N’Hada, não só implementa uma “pedagogia de advertência” para o povo da Guiné-Bissau, mas também

6. Para uma compreensão mais ampla do termo, conferir o artigo Literatura e oralidades africanas: mediações (Fonseca, 2016).

envia um “sinal de alarme” ao mundo, oferecendo uma história ficcional baseada em contos para tratar sobre o aumento no consumo de drogas entre os jovens e envolvimento no tráfico.

Nós aqui, arriscamos afirmar que Sana Na N’Hada, ao retomar a história da criação a partir de um mito bijagós, vai além de uma questão temática, mas busca compartilhar com os espectadores os valores daquela sociedade, a sua forma de relacionar com a natureza, em um mundo pressionado pelas demandas capitalistas, e a necessidade de retornar para um pensamento de coletividade em que as escolhas individuais, quando ajustadas para o bem coletivo, se tornam em força e resistência contra as influências externas.

Referências

- Aguessy, H. (1980). “Visões e percepções tradicionais”. In *Introdução à Cultura Africana*, ed. Alpha I Sow et al.. Lisboa: Edições 70, pp. 95-136.
- Arenas, F. (2017). “The Filmography of Guinea-Bissau’s Sana Na N’Hada: From the Return of Amílcar Cabral to the Threat of Global Drug Trafficking”. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, v. 30-31, pp. 68-94.
- Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus.
- Bâ, A. H. (2010). “A tradição viva”. In *História Geral da África vol. 1*, ed. Joseph Ki-Zerbo et al.. Brasília: Unesco, pp. 167-211.
- Beskow, C. A. (2024). “‘Eu sou parte do processo da luta. Sem a luta, eu não existiria como cineasta’ – Entrevista com Sana Na N’Hada”. *A Barca*, v. 1, n. 2, jan. 2024. DOI:10.22409/abarca.v1i2.61474.
- Canto, R. A. (2020). *Os bijagós da Guiné-Bissau: ancestralidade, cultura marítima e resistência histórico cultural*. Tese (Doutoramento). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Fonseca, M. N. S. (2016). “Literatura e oralidade africanas: mediações”. *Revista Mulemba*, v. 14, n. 2, jul-dez, pp. 12-34.

- Lima, M. G. (2020). *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos*. Tese (Doutoramento). Salvador, Universidade Federal da Bahia.
- Passos, M. (2019). “Coisas antigas continuam no ouvido’: a tradição oral africana como fonte histórica”. *Faces da história*, Assis-SP, v. 6, n. 1, jan.-jun., pp. 62-85.
- Oliveira, J. C. A. (2018). “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos – O caso Flora Gomes. Tese (Doutoramento). Faro, Universidade do Algarve.
- Vansina, J. (2010). “A tradição oral e sua metodologia”. In *História Geral da África*, v. 1, ed. Joseph Ki-Zerbo et al.. Brasília: Unesco, pp. 139-166.

A CRIOLIZAÇÃO DA MÚSICA E DANÇA AFRICANA NO DOCUMENTÁRIO *A DANÇA DAS MÁSCARAS* (2018)

Jusciele C A de Oliveira¹

Resumo: O documentário *A dança das máscaras* (*The sound of masks*, 2018) narra parte da vida do dançarino moçambicano Atanásio Nyusi e suas relações com sua arte (a dança Mapiko) e a história de Moçambique e Portugal, mas especialmente destaca seu corpo e, como este, pode ser intérprete de suas próprias memórias, criolizando relações com suas (e outras) identidades culturais individuais e coletivas. Impregnado pela relação da história do passado colonial português e pós-independência moçambicano e do presente pós-colonial, o filme de Sara Gouveia ressalta também a história do povo Maconde e da dança Mapiko, por isso o presente texto, a partir da trajetória de vida e arte de Atanásio Nyusi, propõe discutir e destacar a relação histórica e identitária moçambicana com a dança Mapiko, bem como a importância dos filmes em contar as histórias correntes dos novos sujeitos, por meio da crioulização contemporânea, como prática multifacetada e não hierarquizante, que corresponda a diversidade cultural, estética e artística de Moçambique.

Palavras-chave: Crioulização; A dança das máscaras; Moçambique; Portugal.

1. Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (CIAC/UAlg-PT, 2018), especialista em cinemas africanos, notadamente na obra do cineasta Flora Gomes. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral como pesquisadora do Programa Comunicação e Cultura Contemporâneas (Facom/Ufba - bolsa CAPES PIPD-1/2024).

No continente africano, a arte é funcional, útil, faz parte do cotidiano, tem papel cultural determinante e sua existência pode proporcionar a compreensão das sociedades africanas e afrodiáspóricas. Neste sentido, cabe relacionar com o conceito de criouliização – pensado a partir do termo crioulo (a) e da realidade das línguas crioulas² – defendido por Édouard Glissant que inicia-se na América, todavia o antropólogo, filósofo, poeta e romancista martiniquense defende a tese de que “o mundo se criouliiza” (Glissant, 2005, p. 18), uma vez que “as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança (...)” (Glissant, 2005, p. 19).

Em certo sentido utópico, a criouliização é um processo imprevisível que requer que “não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura” (2005, p. 22), criando línguas ou formas de artes inéditas. No fenômeno fulminante do processo de criouliização contemporânea acontece a consciência do artista, que “não é monoglota, mesmo se conhece apenas uma língua, porque escreve em presença de todas as línguas do mundo” (Glissant, 2005, p. 33). Assim, sons, sussurros, vozes, palavras, letras, silêncios, músicas, danças, corpos, coreografias, ritmos, melodias, imagens, *close ups*, enquadramentos, memórias, histórias e identidades culturais são acionados para narrar a trajetória da vida e da arte (talvez arte e vida) do dançarino moçambicano Atanásio Cosme Nyusi³ (*The sound of masks/A dança das máscaras*, 2018), que se criouliiza com a história e a memória da cineasta portuguesa Sara Gouveia.

2. Glissant define uma língua crioula como: “uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros. (...) As línguas crioulas provêm do choque, da consunção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível. Uma língua crioula não é portanto nem o resultado dessa extraordinária operação que os poetas jamaicanos praticam voluntariamente e de maneira decidida na língua inglesa, nem um pidgin, nem um dialeto. É algo novo, de que tomamos consciência, mas algo que não podemos dizer tratar-se de uma operação original, porque quando estudamos as origens de toda e qualquer língua, inclusive da língua francesa, percebemos que quase toda língua nas suas origens é uma língua crioula” (2005, pp. 24-26).

3. Morreu em 20 de junho de 2025, na África do Sul.

O documentário conta parte da vida do artista e suas relações com suas artes – dança e a música – Mapiko, suas histórias e seu local de nascimento – Moçambique, presenciamos a relação histórica e documental de Sara (portuguesa, que vive na África do Sul) e Atanásio (moçambicano que fala vários idiomas). Ela em busca de saber mais sobre a história política colonial de seu país e Atanásio disposto a dialogar e conversar sobre os apagamentos (neo)coloniais, mas especialmente destaca seu corpo e, como este, pode ser intérprete de suas próprias memórias, traçando relações com suas identidades culturais individuais e coletivas, por meio de narrativas memorialistas, que destacam espaços, histórias, acontecimentos, estereótipos, diásporas e culturas locais e globais, nacionais, transnacionais e transcontinentais. O documentário evidencia como o cinema pode (e deve) confrontar, deslocar e crioulizar a questão das artes, identidades e histórias nos momentos em que são indispensáveis para a comunidade. Como destaca a cineasta: “Eu sentia que em Portugal contaram para gente uma história que não refletia a realidade da África Meridional ou como os moçambicanos enxergavam os portugueses.” (*Catálogo Mostra de Cinemas Africanos*, 2019, p. 59).

Portanto, impregnado pela história do passado e do presente, esse corpo Mapiko, moçambicano, negro e africano surge na tela e se constitui como um dos “lugares de memória”⁴ (Nora, 1993). Locais materiais e imateriais, e culturais e afetivos, nos quais se edificaram e edificam as memórias e as identidades de uma nação, de um espaço, de uma sociedade. Corpos, nos/pelos quais grupos ou povos e sujeitos se identificam ou se reconhecem, que possibilitam a criação, invenção ou existência de um sentimento de formação e crioulização das identidades e de pertencimentos. E, através das suas lembranças artísticas, ressaltam igualmente a importância dos filmes documentais em contar as histórias correntes dos novos sujeitos (mulheres, migrantes, excluídos, esquecidos, marginalizados, subalternizados) que por muito tempo a história oficial e linear deixou à margem ou tentou ocultar a sua atuação na construção dos relatos dos acontecimentos, uma vez que o

4. Conceito cunhado por Pierre Nora, em 1984.

historiador criou uma relação de empatia com os vencedores, no desenvolvimento e narração do fazer histórico (Benjamin, 1994).

Neste documentário, a realizadora Sara Gouveia, através da performance narrativa de Atanásio Cosme Nyusi, — “Filho do meu pai ‘Curandeiro sem dono’, nascido no Planalto dos Macondes, onde há pontes sem rio e o povo acredita na vida depois da morte.” —, escolhe retratar realidades possíveis de Moçambique (que vivencia momentos históricos, necessidades e sentimentos diferentes dos da cineasta) na esteira prevalente de construções narrativas que enfocam elementos da cultura, patrimônio e história local e que também podem apresentar elementos globais, como a dança e a música, histórias sobre os (neo)(pós)colonialismos, no continente africano e sua afrodíaspóra, inclusive europeia e portuguesa. Conforme destaca Bill Nichols (2016), o documentário deve promover debates entre instituições, cineastas, públicos e pelos próprios filmes, quiçá a crioulização entre ficção e não ficção (Glissant, 2005; 2021), confundindo os limites, as expectativas e ampliando os horizontes de possibilidades de interpretações e diálogos.

Uma atitude extremamente positiva, uma vez que a cineasta não exhibe uma protagonista como passiva das suas culturas e histórias, demonstrando um esforço para alterar as realidades descritas; desviando-se, assim, de críticas pessoais, dicotômicas, antropológicas e afropessimistas dos documentários etnográficos, tão comuns nos anos de 1960-1970, pautados em impressões individuais, por vezes, exotizantes e ficcionalizadas, que utilizavam os corpos negros do continente e sua afrodíaspóra como meros coadjuvantes, temática e/ou cenários, e ainda não deixavam claro os critérios teóricos, críticos e estéticos dos filmes.

Com uma montagem expressiva, que provoca reflexões, Sara Gouveia explora imagem, música e dança, na justaposição de planos e enquadramentos, cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens, ritmos e danças. Como por exemplo, quando a cineasta usa a valsa, música clássica europeia, como trilha para mostra imagens, cores, movimentos, instrumentos, vestimentas, espaços e corpos de Moçambique

(ou da dança Mapiko), que destoam das ideias preconcebidas do espectador sobre o ritmo da valsa. Este tipo de montagem busca mostrar por si mesma um sentimento ou uma ideia que provoca constantemente efeitos de ruptura no pensamento do(a) espectador(a).

Cabe destacar ainda, que a valsa no filme aparece no ambiente escolar. O professor de valsa, que marca o ritmo e ensina as crianças na escola, é também um dançarino e professor de Mapiko. Pela montagem alternada, pois apresenta uma série de ações simultâneas que acontecem em dois ou mais locais diferentes e que são cortadas bruscamente, Sara mostra estes dois ritmos e danças, com seus espaços diferentes ao mesmo tempo equivalentes, em um processo cultural e artístico igualitário, como propõe Édouard Gissant (2005) em sua crioulização.

As representações separadas se transformam em uma imagem. A força da montagem reside no fato de incluir no processo criativo documental a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem (Eisenstein, 2002). Logo, é também na montagem que a cineasta proporciona a sua visão pessoal e histórica do mundo, dando movimento às suas interpretações reais ou imaginadas, às ideias, às imagens, às suas demandas através da junção e arranjo de planos que se metamorfoseiam nas emoções e nas percepções concebidas sobre imagens, música, ritmo, dança, cenas, sequências dispersas e/ou aparentemente desconexas entre si, para, depois transformarem-se em metáforas visuais, características da montagem ideológica, como por exemplo os momentos históricos de Moçambique e Portugal; e a valsa e o Mapiko.

Por esta perspectiva, Sara Gouveia parece documentar que vivemos um momento onde todos crioulizam (artes, línguas, identidades), se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura (Bhabha, 1998) e ainda como lugares de memórias (Nora, 1994), reflexões e refrações das diferenças pós-coloniais ou neocoloniais, reunindo as

várias possibilidades para se descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental eurocêntrica e pelo padrão hollywoodiano.

Nesta narrativa imagética, a música e a dança fazem parte do espiritual, do ancestral, do público e do privado, dos rituais de nascimento, vida e morte, como destaca o narrador Atanásio, em conversa com o filho que pergunta sobre a importância da dança: “Dança é movimento. Só o fato da minha mãe dormir com meu pai, houve um movimento. Lá dentro havia um ritmo. As nossas mães, quando choramos nos embalava com uma música. Você nas costas dela também está a dançar”.

Nesse sentido, a música e a dança são de fundamentais importância na cultura africana, porque são formas de celebrar, festejar, comemorar que fazem parte da realidade diária temporal (passado, presente e futuro) e espiritual (mortos, vivos e por nascer), demonstrando a arte como indissociável e inseparável do cotidiano, a qual faz parte da vida social, política e cultural dos sujeitos representados: nascimento, iniciação, casamento, trabalho, lazer, relação com deus, mundo dos espíritos, morte, pedidos, agradecimentos...

E como, mais uma vez, destaca Atanásio: “Para meu povo Maconde, a dança é o instrumento que faz com que as pessoas se conheçam melhor. Dança significa unidade”. Por esta razão, a música, o ritmo, o som, o silêncio, a dança, a cultura têm papel central no enredo das trajetórias de vida de Atanásio, seu pai, seu irmão Casemiro, seu filho e sua comunidade Maconde e Moçambicana não somente como forma de trabalho e prazer, mas também como protagonista cultural, tradicional, patrimonial, crítica e rítmica, o que permite pluralidade nas abordagens de análise e realidades, inclusive desempenham também um papel essencial na compreensão do significado do processo de direção e montagem dos filmes, notadamente, relacionados com a trilha sonora.

Neste filme, a protagonista entra em cena representando seus próprios valores culturais individuais e coletivos, narrando a diversidade de tendências

culturais, estéticas e sociais e as tradições orais de seus países (Moçambique e Portugal) e seus desdobramentos em trânsito pelo mundo, apresentando os elementos artísticos, culturais, sociais, históricos e políticos em seus próprios contextos, em realidades visíveis e palpáveis, ressaltando a beleza e o poder cultural dos moçambicanos, principalmente, no que concerne ao ato de narrar as suas próprias histórias, que destacam suas complexidades distintas, encantos singulares e necessidades particulares e representativas.

Assim, a relação entre músicas, danças e histórias narrada é inerente, pois a música e a dança fazem parte da vida das personagens, e por vezes, levam-nos a pensar se não seria a arte a vida desses sujeitos, já que as artes direcionaram os seus papéis profissionais, sociais e culturais, por mais que essa realidade destoe da vida dos espectadores de outras localidades. Por isso, mesmo que um filme seja voltado ao entretenimento, suas manifestações trazem em si a força das características culturais e intelectuais de seus intérpretes sociais, com manifestações artísticas e estéticas de seu país, associadas à visão de mundo deles, como para Atanásio, que a dança faz parte das suas representações históricas e identificações culturais, quando dançam com os pés descalços, em espaços abertos, no chão, nas ruas, nas estradas, com som de tambor, palmas ou sem música, ou ainda quando interagem com o público, por vezes, com roupa do dia a dia, já que na África, como destaca Atanásio: “não se dança com altura, não se dança com o corpo, assim, assim..., basta ter dom, lá dentro... da dança”.

Cabe salientar também, a presença e relevância da herança dos ancestrais na vida das protagonistas, quando Atanásio destaca a importância na sua arte e vida à memória do seu pai “Curandeiro sem dono” da etnia Maconde, herói anônimo, que acreditava na vida após a morte, que, como “Nantova”, andava a enterrar os outros, e que lhe ensinou a dança Mapiko, a qual o faz sentir diferente, promovendo uma entrega tão sobrenatural, que no dia da morte de seu pai dançou 3 dias sem parar, ou até mesmo quando no ato de dançar a devoção e o deleite são tão grandes, que fazem com que Atanásio já não se sinta ele mesmo.

Por este ângulo, esta narrativa cinematográfica valoriza a união entre o homem e a palavra, pois, nas sociedades africanas e afrodiáspóricas, esses dois elementos são intrínsecos, como se homem fosse a palavra e esta o testemunho daquilo que o homem pode ser. No filme *A dança das máscaras*, o colonialismo português se faz presente pelas histórias de Anastácio, quando cita o “Massacre de Mueda”, que ocorreu em 16 de junho de 1960; ou na ocasião em que informa que o Mapiko foi proibido pelo sistema colonial português, por ser entendido como um instrumento de contestação colonial, mas não acabou porque “a tradição nunca tem fim”; ou ainda no momento em que relaciona a migração de sua mãe para a Tanzânia, quando, em 1965, eclode a Luta de Libertação dos moçambicanos contra o regime colonial português.

Desse modo, é viável relacionar o testemunho de Atanásio com uma figura comum da tradição oral da África Ocidental o Griot/Griô, que possui papel fundamental nas sociedades africanas e afrodiáspóricas como guardião da memória individual e coletiva de um povo, local ou região. Uma figura que possui a dupla função de assegurar a veracidade e a legitimidade do texto e, ao mesmo tempo, prestar contas da tradição, servindo como suporte para um discurso de reabilitação da tradição e da história oral. O que se identifica quando a personagem frisa a presença do colonialismo em suas vidas. Ressaltando como para o grande contador de história, funcionário público e dançarino, suas mãos, seus pés, seu corpo produzem sua dança, sua cultura, suas identidades, suas memórias, que unem-se para forjar a sua vida e sua arte ou/e sua arte e sua vida, como se uma não sobrevivesse ou não existisse sem a outra, o que se intensifica pelos enquadramentos próximos que evidenciam partes do corpo (mãos, pés, olhos, rostos), mostrando como esse corpo-memória transita, luta, critica, movimenta-se e transforma-se nos espaços.

E, acima de tudo, Atanásio ensina. Seja para os(as) dançarinos(as), seja para seu filho. Destaco aqui uma conversa entre pai e filho, quando o pai transmite suas memórias de vida, luta e dança... E o filho pergunta: “Por que o

pai não pode me ensinar a dançar?”. Sabiamente o pai responde: “Você pode sentir e dançar. Eu seria uma pessoa para lapidar. Primeiro precisa mostrar o seu dom. Na arte precisa de dom. Tudo precisa de dom, se você quisesse dançar Mapiko seria um orgulho para mim. Um dia qualquer você irá descobrir o que gosta de fazer”.

Em alguns momentos da narrativa, a realizadora se projeta com sua história, como ela mesma destaca: “Meus filmes revelam minha obsessão com o passado, a memória e o inconsciente, misturando o documentário com o sonho” (*Catálogo Mostra de Cinemas Africanos*, 2019, p. 59), e insere trechos de arquivos com a fala do presidente de Portugal Marcelo Caetano (governou de 1968-1974); e também ao fazer referência ao momento da independência (Samora Machel e FRELIMO) e a guerra no pós-independência, promovendo assim a relação dos momentos da história política de Moçambique com os acontecimentos, movimentos, trânsitos, memórias afetivas e pessoais, que forjaram as trajetórias de vida e de arte de Sara e Atanásio.

Em *A dança das máscaras*, as histórias dramatizadas, biográficas e visuais, narradas pela voz, corpo, movimento, sentimento e memória das trajetórias de sujeitos africanos e afrodiaspóricos reafirmam seu compromisso com a diversidade, sem censura de temas (inclusive criticando visualmente a presença da Igreja Universal em Moçambique), sem escolha de uns em detrimento de outros, confrontando modelos canônicos artísticos (dança, música e ritmo), aproveitando-se das vidas de protagonistas contemporâneos para repensar padrões estéticos, fomentando multiplicidades de possibilidade de contatos culturais e visões de mundo.

É o momento oportuno para a emersão de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, que contam trajetórias contemporâneas, relacionando suas vidas, seus dilemas, suas dinâmicas com a história política, social e cultural dos seus locais de nascimento no continente africano e europeu, demonstrando mudanças de olhares sobre os africanos, africanas, afrodescendentes, colonialismos, continentes e suas diásporas.

Assim, Atánasio, por meio da dança, da música, da sua ancestralidade, suas memórias, suas trajetórias, e especialmente de seu corpo, que transita por diversos espaços, propõe desestabilizar, subverter e crioulizar a cultura da racionalização científica dos homens da modernidade e de uma estética canônica, que mais exclui do que inclui as minorias, além de várias novas possibilidades críticas que Sara Gouveia propõe sobre assuntos antes proibidos. É como se «O objetivo deste pequeno esboço incompreensível é o de propulsar o sonho. Sonhar, verdadeiramente [...]» (Glissant, 2005, p. 113). E seria somente através da crioulização, desta nova maneira de conceber as artes, que poderemos escapar das antigas fixações, clausuras, de tudo aquilo que nos formou e que nos impuseram, sem que nunca tenhamos criticado. É preciso sonhar ao mesmo tempo que se luta, como deseja o filósofo e poeta martiniquense, “Pôr em xeque os princípios, talvez signifique lutar e sonhar. Não penso que a luta e o sonho sejam contraditórios” (Glissant, 2005, p. 113).

Estas narrativas de vida-arte e arte-vida que desagregam e crioulizam fronteiras históricas, econômicas, culturais e estéticas no mundo e constituem novos cânones locais e globais, propondo articular cultura com arte e política com história, que se tornam vitais e necessárias para transformação do espaço e para a emergência de novas estéticas, pensamentos e discursos. Propondo que dancemos e cantemos os nossos próprios caminhos, destinos e vidas, caminhando sempre com os nossos próprios pés.

Referências

- Aumont, J. & Marie, M. (2011). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica.
- Bamba, M. (2014). “A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos”. In *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*, org. Marinyze Prates de Oliveira, Maurício dos Santos Pereira e Denise Carrascosa. Salvador: EDUFBA, pp. 77-97.

- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Catálogo da Mostra de Cinemas Africanos* (2019). São Paulo: Sesc SP.
- Damato, D. B. (1995). *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Annablume FFLCH.
- Diawara, M. & Diakhaté, L. (orgs.) (2011). *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora.
- Eisenstein, S. (2002). *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Esteves, A. C. & Oliveira, J. (orgs.) (2020). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc.
- Glissant, É. (2005). *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- Glissant, É. (2021). *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas, SP: Papirus.
- Nora, P. (1993). “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. n° 10.

O USO DE MÚSICA ERUDITA DO SÉCULO XX E AS DEFASAGENS DA VOZ EM *CARTAS DA GUERRA* (2016), DE IVO M. FERREIRA

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim¹

Resumo: O filme português *Cartas da guerra* (2016), de Ivo M. Ferreira, tem duas características sonoras singulares: um uso expressivo de música erudita, principalmente de compositores portugueses do século XX, além do compositor húngaro Ligeti, e, sendo um filme com leitura de cartas em voz *over*, um frequente descolamento entre o visível e o audível, seja por uma falta de representação imagética daquilo que a voz diz, seja por uma defasagem temporal entre o que é dito e o que é mostrado na imagem. No tocante à música, os aspectos elencados são bastante distintos dos encontrados em outros filmes autorais de diversas nacionalidades da década de 2010.

Palavras-chave: Cinema Contemporâneo; Cinema Português; Música; Voz *Over*.

Introdução: *Cartas da guerra* e singularidades dentro do *corpus total* da pesquisa

O filme português *Cartas da guerra* (2016), de Ivo M. Ferreira, é baseado no livro de António Lobo Antunes, *D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da guerra* (2005), que reúne cartas enviadas pelo escritor à esposa de 1971 a 1973², quando ele servia o exército como médico durante a Guerra de Angola.

1. Universidade de São Paulo, Bolsa CNPq.

2. No filme, a última carta lida data de 5 de abril de 1972.

No filme, embora haja alguns diálogos, a leitura de cartas em voz *over* é um elemento estruturante fundamental e esta leitura é feita, na grande maioria das vezes, pela voz da receptora das cartas, ou seja, a voz da esposa que ficou em Portugal. Há apenas algumas poucas exceções em que a leitura é pelo emissor masculino, a dizer, no começo, no meio e no final do filme.

Além da voz, o filme se caracteriza por um uso frequente de música erudita, especialmente de compositores do século XX, com destaque especial para dois compositores portugueses, Luís de Freitas Branco (1890-1955) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994), além do húngaro György Ligeti (1923-2006).

Foi esta característica da música que nos levou a este filme, sendo ele parte de uma pesquisa de pós-doutorado sobre o uso da música erudita preexistente em filmes autorais da década de 2010. Como metodologia, fizemos inicialmente o mapeamento das obras musicais nos filmes participantes das mostras principais dos festivais de Cannes, Veneza e Berlim de 2011 a 2020 por meio do sítio IMDB, de modo a encontrar aqueles com uso de repertório erudito. A seguir, partimos para a análise fílmica do uso da música nos filmes encontrados. Por ser música preexistente, buscamos entrevistas com os diretores dos filmes, de modo a entender possíveis razões para as escolhas musicais.

O número total de filmes portugueses participantes foi, no total, de apenas sete, e *Cartas da guerra* foi o único deles com música erudita. Algumas ausências de filmes importantes da década com esse tipo de repertório são explicadas pelas restrições da metodologia adotada. Por exemplo, o último filme de Manoel de Oliveira, *O gebo e a sombra* (2012), com obras de Sibelius, Busoni e Schostakovich, foi apresentado fora de competição no Festival de Veneza de 2012, não tendo sido adicionado ao mapeamento. Os filmes de Pedro Costa *Cavalo dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), em que há emprego de uma obra do compositor contemporâneo húngaro György Kurtág (1926), estiveram no festival de Locarno – um festival também importante, mas que não incluímos na constituição do *corpus*.

Embora único representante português no *corpus* total da pesquisa, o fato de que *Cartas da guerra* tenha principalmente música erudita do século XX com predominância de Ligeti e de compositores portugueses o torna bastante particular, como veremos adiante.

Outra característica singular do filme é o que chamamos de “defasagens” entre o audível e o visível (Alvim, 2023), pois as imagens não buscam ilustrar exatamente o que diz a voz *over* leitora das cartas, cujo texto centra-se mais nos sentimentos do protagonista do que nas imagens do cotidiano dele em Angola. Quando há uma descrição das ações, a defasagem também se dá no sentido de que a voz, por vezes, anuncia o que será mostrado pelas imagens a seguir. Estudamos essas defasagens da voz *over* com as imagens em outros filmes contemporâneos da década de 2010 (Alvim, 2023)³, assim como a estratégia do uso da voz de narração diegética sem imagens ilustrativas nos filmes *Vitalina Varela* e *Cavalo dinheiro*, de Pedro Costa (Alvim & Klemz, 2023). Podemos também perceber algumas defasagens da voz *over* com as imagens em filmes de Miguel Gomes, tal qual em *As mil e uma noites, Episódio 1* (2015). A presença de narrativas epistolares no cinema contemporâneo português, assim como o diálogo entre o pessoal e o histórico foram estudadas por Nuno Barradas Jorge (2019), tendo ele também feito aproximações entre o filme de Ivo M. Ferreira e filmes de Pedro Costa e Miguel Gomes,⁴

Para efeito didático, separaremos nos próximos itens o estudo de cada uma das características sonoras de *Cartas da guerra*: a música erudita e as defasagens da voz *over*.

3. Os filmes incluídos nesse estudo já publicado foram: *Na ventania* (Martti Helde, Estônia, 2014), filme também baseado na leitura de cartas em voz *over*, *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, Brasil, 2017) e *Em trânsito* (Christian Petzold, Alemanha/França, 2018).

4. A aproximação feita por Jorge (2019) é com o curta-metragem *Redenção* (2013), de Miguel Gomes, considerado por ele como um preâmbulo às *Mil e uma noites*. Em relação a Pedro Costa, o autor evoca os filmes *Casa da lava* (1994), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo dinheiro* (2014), mencionando também *Vitalina Varela* (2019).

O uso de música erudita do século XX em *Cartas da guerra*

Como já mencionado, o uso predominante de música de compositores portugueses do século XX e do húngaro Ligeti torna *Cartas da guerra* um filme bem singular dentro do *corpus* geral de nossa pesquisa de pós-doutorado. O que predomina nesse *corpus* são músicas do período Barroco (com destaque para Antonio Vivaldi e J.S. Bach), de Mozart e de Chopin. Quando há uso de música contemporânea, ela é muitas vezes oriunda do acervo da gravadora Edition of Contemporary Music (ECM)⁵. Há uma especial preferência por obras minimalistas de Philip Glass e, particularmente, pelas do compositor estoniano Arvo Pärt. Michel Chion (2019) chegou a observar um “efeito Arvo Pärt” no cinema contemporâneo, tal a sua prevalência em filmes de diversas nacionalidades. Outro aspecto é que, na maioria dos casos, não há um caráter nacional na escolha da música para o filme – exemplo, em filmes franceses não há predominância de repertório francês.

Tudo isso é bem diferente em *Cartas da guerra*. Em primeiro lugar, a predominância de música dos compositores portugueses Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça, encontrados unicamente neste filme em todo o *corpus*, leva-nos a pensar numa escolha deliberada de destacar o caráter nacional pelo diretor. Além disso, a música de Ligeti é bastante distinta do estilo minimalista e de compositores do acervo da ECM, sendo muito mais reconhecível como “música de vanguarda”⁶, embora a obra que ouvimos mais tempo no filme, *Metamorfoses noturnas*, ainda seja de uma fase, digamos, menos atonal do compositor. O único repertório mais tradicional no filme, a dizer, as duas vezes em que ouvimos trechos do balé *Lago dos cisnes* de Tchaikovsky (compositor russo do século XIX), é diegético (diferentemente das outras obras evocadas, extradiegéticas) e oriundo de um rádio-gravador.

5. O catálogo da ECM tem principalmente músicas “neotonais”, minimalistas e uma grande quantidade de jazz, com ausência de músicas atonais e serialistas. Seus detratores consideram o repertório da gravadora pejorativamente como um *New Age* do mundo clássico.

6. Estamos usando esse conceito guarda-chuva de “música de vanguarda” para músicas que soam mais “experimentais”, em geral tendendo ao atonalismo.

Em relação às escolhas musicais do diretor Ivo M. Ferreira, encontramos esta afirmação em entrevista concedida a Lemercier (2016): “Quanto à música, que escolhi bem intuitivamente, queria que ela fosse muito simples e, acima de tudo, não queria cair na música folclórica africana” (tradução nossa). Fica difícil saber o que seria intuitivo para ele e se as músicas de Freitas Branco e Lopes-Graça, por exemplo, fariam parte de sua educação musical. Há, sim, “música africana” em sequências de festas do povo local, mas são músicas diegéticas, assim como a quase totalidade das músicas populares presentes no filme, ou seja, são indicativas de situações e do momento do mundo diegético do filme.

Para termos uma visão geral do repertório erudito utilizado no filme, colocamos as obras musicais numa tabela, com resumo do momento do filme em que se encontram (Tab. 1).

| | Tempo | Música | No filme |
|---|-----------------|---|---|
| 1 | 4'18'' - 8'27'' | <i>A Morte de Manfredo</i> , Luís de Freitas Branco | Leitura da carta. Ida para a África, chegada. Atividades. Mulher em apartamento. |
| 2 | 13'10''-16'45'' | <i>Canto de amor e de morte</i> , Fernando Lopes-Graça | Leitura da carta. Protagonista atende ferido. Cartas chegam |
| 3 | 25'18'' | <i>Un bel dì vedremo</i> , Madame Butterfly, Puccini | Soldado cantarola ária de ópera |
| 4 | 26'45''-28'48'' | Concerto para flauta e oboe, II, Ligeti | Alojamento, rádio (notícias). Saída dos soldados |
| 5 | 29'40''-34'22'' | <i>Solemnia Verba</i> , Luis de Freitas Branco | Acham soldados feridos. Leitura de carta. |
| 6 | 43'23''-47'07'' | <i>Os paraísos artificiais</i> , Luís de Freitas Branco | Carta fala de amor. A mulher do protagonista se masturba. Ele dorme |
| 7 | 50'43''-51'10'' | <i>Cello concert</i> , I, Ligeti | Soldados à noite. |

| | | | |
|----|----------------|---|--|
| 8 | 52'22"-54'05" | <i>Metamorfoses noturnas</i> , Ligeti | Noite. Dia seguinte: soldado nu corre pela floresta. Leitura pelo protagonista |
| 9 | 56'55"-57'20" | <i>Lago dos cisnes</i> , I, Tchaikovsky | Ele na cozinha e à mesa. Morcego entra. |
| 10 | 63'42"-67'20" | <i>Os paraísos artificiais</i> , Luís de Freitas Branco | Chamam protagonista. Na carta lida , o nascimento da filha. Soldados vêem filme. |
| 11 | 70'29"-71'48" | <i>Os paraísos artificiais</i> , Luís de Freitas Branco | Leitura de carta. Helicópteros. |
| 12 | 78'10"-79'32" | <i>Lago dos cisnes</i> , IV, Tchaikovsky | Liga o gravador, com a menina. Chega o "avô" para buscá-la. |
| 13 | 95'54"-96'55" | <i>Suíte rústica</i> 1, III Fernando Lopes-Graça | Homens estendendo roupas, fumando. Rádio. |
| 14 | 97'59"-101'05" | <i>Suíte rústica</i> 1, V Fernando Lopes-Graça | Leitura de carta. Atravessam rio, pôr do sol. |

Tabela 1 – Uso de música erudita em *Cartas da guerra*. Em negrito, destaque para as leituras de cartas em voz *over*. Fonte: elaboração própria

A partir da tabela, alguns elementos chamam a atenção. Em primeiro lugar, a maioria dos trechos de música tem também como elemento sonoro a leitura de cartas em voz *over* feminina. O único momento em que essa leitura é feita na voz masculina do protagonista escritor está no trecho 8, ao som do *Quarteto de cordas n.1, Metamorfoses noturnas* (1953-1954)⁷, de Ligeti, e é um momento mais poético do filme, em que vemos um soldado nu correndo pela floresta e imagens de árvores, sobre as quais a voz do protagonista versa sobre sentimentos de saudade da esposa. Apesar da designação “noturnas” no título da música, no filme, é uma sequência diurna, logo após uma sequência noturna.

Nos trechos sem leitura de cartas – 3, 4, 7, 9, 12 e 13 – temos, por vezes, as notícias do rádio como elemento vocal que acompanha a música no lugar

7. Esta obra ainda é de uma fase em que Ligeti estava muito ligado à tradição das pesquisas folclóricas de Bartok e não completamente atonal.

da voz *over*. Isso acontece, por exemplo, no trecho 4, em que ouvimos *Duplo Concerto para Flauta e Oboé* de Ligeti, obra composta em 1972, no ano seguinte do momento diegético em que ela é ouvida no filme. É também uma obra assentada no atonalismo e técnicas composicionais de vanguarda.

Três desses extratos sem leituras de cartas correspondem a músicas diegéticas, mesmo estatuto da maioria das canções populares do filme. Dois deles (9 e 12) correspondem a trechos do balé *O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky e vêm do rádio-gravador do protagonista. O terceiro é uma ária famosa da ópera *Madame Butterfly* de Puccini, cantada por um dos soldados, expressando a sua saudade de Portugal e a esperança de terminar o seu tempo de serviço em Angola – o próprio título da ária, *Un bel di vedremmo*, indica essa nostalgia esperançosa. As obras de Tchaikovsky e de Puccini estão mais relacionadas aos gostos musicais dos personagens, bastante diferentes do gosto do diretor Ivo M. Ferreira, ou, pelo menos, das suas escolhas de música erudita do século XX. Embora *Madame Butterfly* seja de 1904, portanto, também do século XX, a ária cantada poderia ser praticamente considerada um “clássico popular”, assim como *O Lago dos Cisnes* é um dos balés mais famosos de Tchaikovsky.

Há três obras do compositor português Luís de Freitas Branco: *A morte de Manfredo* (obra para cordas, de 1906) e os poemas sinfônicos *Solemnia Verba* (1950-1951) e *Os paraísos artificiais* (1910), sendo que esta última é ouvida três vezes. Conforme analisou Moreira (2014), a obra *Os paraísos artificiais* é de uma fase modernista do compositor, com características do Impressionismo⁸; porém, está ainda longe de correntes mais vanguardistas da época. Obras anteriores do compositor, como *A morte de Manfredo*, estão dentro de uma escrita tonal tradicional e obras posteriores, mais relacionadas a uma escrita neoclássica, embora ainda impregnadas por características do período modernista (Moreira, 2014, p. 19).⁹

8. Segundo o compositor, a obra representou a introdução do Impressionismo em Portugal e sua estreia no país foi um grande escândalo (Moreira, 2014, pp. 10-11).

9. O neoclassicismo é a denominação dada à volta a uma estética do passado, mesmo que revisitada.

Dois dos momentos em que ouvimos o mesmo extrato de *Os paraísos artificiais* no filme estão em sequências diretamente relacionadas a duas pessoas de extrema importância para o protagonista: a esposa e a filha. Na primeira (trecho 6 da tabela 1), há uma longa declaração de amor à mulher na carta lida pela voz *over* feminina, enquanto vemos, em montagem paralela, a imagem da esposa em Portugal se masturbando e o protagonista dormindo agitado, uma união erótica promovida pela montagem cinematográfica entre os dois personagens que sofrem pela distância um do outro. Por sua vez, a segunda ocorrência da música (trecho 10 da tabela 1) é marcada pela notícia do nascimento da filha do casal, recebida pelo protagonista no acampamento em Angola e narrada em júbilo pela leitura da carta em voz *over*. A terceira vez é pouco depois (trecho 11 da tabela 1), sendo este um outro trecho da música, com o tema desenvolvido por cordas graves. Aí, a carta aborda sentimentos do protagonista perante a guerra: o medo de morrer, como lidar com os horrores presenciados e a dificuldade de escrever.

A morte de Manfredo tem um caráter musical mais dramático e a tonalidade menor acentua a tristeza do momento da separação do casal. É a primeira incursão erudita do filme e marca o que dá início às cartas, ou seja, a partida do protagonista para Angola e sua chegada em terras africanas. Também as cordas graves de *Solemnia Verba* acentuam o momento dramático do encontro de soldados feridos.

Já o compositor Fernando Lopes-Graça tinha muita preocupação com a “música nacional” portuguesa e com a pesquisa etnográfica de material folclórico, tendo se inspirado no húngaro Béla Bartok (Moreira, 2014, p. 33). Porém, o *Canto de amor e de morte* (1961) é voltado para o atonalismo da Escola de Viena (Moreira, 2014, p. 36), dentro do que temos aqui designado como “música de vanguarda”. No filme, a obra está num momento em que vemos o protagonista médico inicialmente atendendo feridos e depois a câmera focaliza seu rosto fumando, enquanto a voz relata a sua tomada de consciência política do que está a viver em Angola.

De uma forma geral, embora com características composicionais diferentes, as obras eruditas extradiegéticas no filme têm sonoridade predominante de cordas e enfatizam, em sua maior parte, com exceção da *Suíte Rústica* 1 de Fernando Lopes-Graça, sentimentos de apreensão, tristeza e nostalgia, que, por convenções consolidadas do uso de música no audiovisual, são normalmente associados a atonalismos, modos menores e, de certo modo também, às flutuações e faltas de resolução do Impressionismo.

A *Suíte Rústica* n. 1 de Lopes-Graça corresponde aos dois últimos trechos da tabela, ao final do filme, quando o pelotão está se deslocando para um lugar com mais recursos e o protagonista vislumbra a possibilidade de vinda da mulher e da filha. No primeiro momento (13, na tabela 1), ouvimos o tema de melodia simples do terceiro movimento da suíte, “Andante”, assim como as notícias vindas do rádio. Os soldados estão em atividades também simples no descanso durante o deslocamento: estender roupas, fazer a barba, jogar. Aí, como há o elemento vocal do rádio, não ouvimos a leitura de carta, à semelhança do que acontece no trecho 4. No último trecho (14), ouvimos o quinto movimento inteiro da suíte, “Lento non troppo”. A melodia de tom menor das madeiras com modalismos está ainda em imagens do deslocamento do pelotão, em que vemos o atravessamento de um rio e ouvimos a voz *over* se referindo ao mar e com conteúdo muito poético. Os modalismos e o término da música junto a uma bela imagem de pôr do sol dão um tom épico a este final de filme.¹⁰

Defasagens da voz *over* com as imagens em *Cartas da guerra*

Em entrevista, o diretor Ivo M. Ferreira relata que, antes de pensar num ator para interpretar o escritor-protagonista António Lobo Antunes, pensou numa voz. As histórias pessoais do escritor e do cineasta se conectam, já que Ivo Ferreira teve a ideia do filme e sua estrutura ao ouvir sua esposa e atriz Margarida Vila Nova, grávida, lendo o livro para o bebê na barriga. É ela quem lê as cartas no filme e que faz o papel da esposa do protagonista.

10. A imagem do pôr do sol é a última do filme. Sobre ela, ouvimos ainda a voz *over*, agora do protagonista e não acompanhada por música, na última leitura do filme, pedindo que a esposa venha até ele.

Quanto ao resultado da voz no filme, Ferreira afirma, em entrevista ao jornal *Público* (Câmara & Lucas, 2024): “Às vezes para mim a voz feminina é dele. É quase como uma personagem intermédia. Isto é como vejo a voz.”

Em *Cartas da guerra*, podemos dizer que as defasagens entre o audível e o visível são tanto da ordem de conteúdo quanto de tempo. No primeiro caso, elas se referem ao fato de que o teor das cartas é mais poético, mais relacionado aos sentimentos e angústias do protagonista, e menos referente aos fatos e ações do quotidiano em Angola, embora estes também sejam evocados. Estes estão, algumas vezes – sendo o segundo caso –, em defasagens de tempo: o que é lido é uma antecipação do que é posteriormente mostrado nas imagens. Por exemplo, no trecho 3 da tabela 1, quando a voz diz que as cartas chegaram e, pouco depois, vemos isso acontecer.

No entanto, mais do que essas defasagens temporais, destacam-se as primeiras, de conteúdo. Como observam Navas e Valim (2019), contribui “para a construção do efeito poético do filme, o fato de as palavras das cartas – líricas ou mesmo eróticas – lidas de modo terno pela voz feminina – serem acompanhadas por imagens de desolação e violência, provocando o efeito de estranhamento” (Navas & Valim, 2019, p. 57).

Embora aparecendo efetivamente em algumas sequências, a guerra não é enfatizada no filme, estando principalmente presente por meio dos feridos em decorrência de emboscadas que não são mostradas. Como observam Navas e Valim (2019) quanto ao livro, mas sendo extensível ao filme, são cartas “da Guerra’ e não ‘de Guerra’”. As imagens que predominam no filme são as do quotidiano monótono dos soldados, em meio ao qual eles se enchem de saudade de sua vida em Portugal, além de alguns contatos com a população local. Já o conteúdo das cartas é principalmente poético, erótico, crítico e reflexivo quanto aos fatos vividos pelo escritor.

Um exemplo dessa defasagem de conteúdo causando estranhamento está no trecho 8 da tabela 1, em que o escritor (lido pela voz feminina) se pergunta se a esposa ainda se lembraria dele, seguindo com uma série de reflexões filosóficas, enquanto vemos imagens das copas das árvores (Fig. 1).



Fig. 1. Fotograma do filme *Cartas da guerra* com a voz *over* em legenda em espanhol. Copas das árvores.

Outro exemplo dessa defasagem está no último trecho de música da tabela 1 (14), com o quinto movimento da *Suíte Rústica* de Fernando Lopes Graça. Como mencionado anteriormente, a voz *over* se refere ao mar – talvez o mar que o protagonista teve que percorrer de navio para chegar a Angola, mas também uma referência à própria esposa, havendo no texto várias metáforas do corpo dela associado à natureza –, enquanto vemos imagens de um rio que os soldados atravessam. A voz segue com um solilóquio poético, em que diz, por exemplo, “Sou um sussurro, um ceceio” (Fig. 2). A voz esclarece, aí, o seu caráter muitas vezes sussurrante ao longo de todo o filme, aspecto que pode ser relacionado ao tom confessional e íntimo dos escritos.¹¹

11. Estudamos a voz sussurrante feminina em *Vitalina Varela*, de Pedro Costa (Alvim & Klemz, 2023). Mas, no caso deste filme, há outros fatores levados em conta para essa escolha estética.



Fig. 2. Fotograma do filme *Cartas da guerra* com a voz *over* em legenda em espanhol. Soldados à beira do rio.

Vemos também algumas imagens da esposa do escritor em Portugal. Ou seja, embora as cartas partam de um único emissor, as imagens vão para além da situação dele e isso é algo próprio da forma fílmica, passível de colocar em imagens a imaginação do escritor, toda voltada para a sua esposa.

À guisa de conclusão: uma tendência do cinema português contemporâneo?

Nuno Barradas Jorge (2019) já observara a tendência epistolar e de relação entre o pessoal e o histórico, principalmente no tocante à temática das guerras coloniais, em filmes de diretores portugueses contemporâneos. Além da estrutura epistolar, *Cartas da guerra* pode ser considerado como um exemplo de defasagens entre o visível e o audível, junto com os três filmes de diversas nacionalidades elencados em texto nosso anterior (Alvim, 2023), mas pode também ser aproximado a estratégias narrativas de outros realizadores portugueses, como Pedro Costa (Alvim & Klemz, 2023) e Miguel Gomes. Se todas essas características constituem tendências específicas do cinema português contemporâneo, temos que observar por mais tempo e com um *corpus* específico.

Quanto ao uso de música do século XX no cinema português, há alguns outros exemplos. Manoel de Oliveira foi em geral mais tradicional em suas escolhas de repertório, embora tenha usado trechos de Schostakovich e Busoni em *O gebo e a sombra*. Pedro Costa usou uma obra de Kurtág em seus filmes, mas seria também necessário um mapeamento específico de cinema português e mais amplo que o nosso em relação ao modo de coleta dos filmes.

De todo modo, chama a atenção o uso de repertório português, algo muito específico de *Cartas da guerra* dentre todos os outros filmes de nossa pesquisa, e que ajuda na construção poética do filme de Ivo M. Ferreira. É um olhar português sobre a guerra, mas um olhar principalmente de um escritor português em formação e sua saudade da esposa, que a música portuguesa do século XX ajuda a expressar.

Referências

- Alvim, L. (2023). “Defasagens entre o audível e o visível no cinema contemporâneo: disjunções em filmes com voz over.” *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n.º 50, pp. 1-21.
- Alvim, L. & Klemz, M. (2023). “Narrações e disjunções nos filmes Cavalo Dinheiro e Vitalina Varela, de Pedro Costa”. *Anais do 32º Encontro Anual da Compós*, São Paulo, julho.
- Câmara, V. & Lucas, I. (2016). “A minha guerra” (entrevista concedida por Ivo M. Ferreira). *Público* 26 de agosto.
- Chion, M. (2019). *La musique au cinéma: les chemins de la musique*. 2. ed. aum. e rev. Paris: Fayard.
- Jorge, N. B. (2019). “Adaptation, Allegory and the Archive: Contextualising Epistolary Narratives in Contemporary Portuguese Cinema.” *Área Abierta* 19.3, pp. 419-438.
- Lemercier, F. (2016). “A story of love and survival” (entrevista concedida por Ivo M. Ferreira). *Cineuropa*, 17 de maio. <<https://cineuropa.org/en/interview/305404/>>

- Moreira, V. F. T. (2014). “De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal.” Dissertação (Mestrado). Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- Navas, D. & Valim. G. (2019). “Do Papel Escrito Ao Ecrã: Uma Leitura das Cartas Da Guerra, de António Lobo Antunes e Ivo M. Ferreira.” *Todas as Musas* 10.2, pp. 49-59.

NOTÍCIAS PROIBIDAS. A CENSURA ÀS ATUALIDADES FILMADAS ENTRE 1957 E 1974

Cristina Batista Lopes¹

Resumo: O presente texto versa sobre a censura exercida aos filmes de atualidades exibidos em Portugal, entre 1957 e 1974. Estes filmes eram boletins informativos de curta-metragem, nacionais ou estrangeiros, mostrados nas salas de cinema antes da longa-metragem de ficção. Grosso modo, as atualidades filmadas noticiavam os eventos da época e podem ser entendidas como sendo os primórdios dos telejornais. Efetuou-se um levantamento das classificações atribuídas a estes jornais que constam nas atas das reuniões da Comissão de Censura preservadas no ANTT, e foram analisados os conteúdos dos seguintes cine-jornais portugueses: *Atualidades Portuguesas*, *Foco*, *Vip 87 Magazine da Mulher*, *Objetiva* e *Visor*. Embora o trabalho incida sobretudo nas atualidades nacionais, também se tenciona identificar alguns cortes efetuados nos jornais de atualidades espanhóis, franceses, brasileiros e ainda na *Pathè Magazine*. O estudo pretende divulgar as temáticas omitidas à população, analisando os cortes mencionados nos relatórios de censura produzidos pela Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, o último organismo nomeado pelo Estado Novo para vigiar os conteúdos dos espetáculos públicos em Portugal e que exerceu funções durante o período cronológico que delimita esta investigação (1957-1974). Este trabalho está alinhado com a investigação atualmente em curso para o projeto *Resgates da Sétima Memória* no

1. Doutoranda em Estudos Contemporâneos na Universidade de Coimbra.

âmbito do Doutoramento em Estudos Contemporâneos na Universidade de Coimbra e que tem como tema central a Censura ao Cinema em Portugal durante o Estado Novo.

Palavras-chave: Censura; Atualidades Filmadas; Estado Novo; Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.

A origem dos jornais de atualidades

As notícias filmadas nasceram do desejo de mostrar a realidade colocando-a à disposição do espectador comum. Foi criação da câmara de filmar que, através da reprodução mecânica da imagem, possibilitou captar o mundo no seu movimento natural, originando as primeiras obras de documentação da realidade como *La sortie de Usines* (1895) ou *Entrée d'un train en Gare de la Ciotat* (1896). Em janeiro de 1896, os Lumière decidiram contratar Félix Mesguish, um repórter de atualidades, “que percorreu o mundo para registar os acontecimentos mais vibrantes da atualidade, [...] o exemplo [...] foi rapidamente seguido pelos Pathé e os Gaumont, em França; por Oskar Messter, na Alemanha e Thomas Edison [...] nos E.U.A.” (Piçarra, 2006, p. 26). O cinema possibilitou, pela primeira vez, registar o encontro com culturas distantes dando a conhecer novas realidades.

Até se fixar, a exploração cinematográfica era sobretudo ambulante, “cada sala concebia um programa com curtas-metragens – que podiam ser comédias, dramas ou atualidades” (Piçarra, 2006, p. 26), para projetar antes da exibição da película principal de ficção “os filmes não eram alugados, mas vendidos aos exploradores que os compravam e exibiam enquanto o estado da película o [permitisse]” (Piçarra, 2006, p. 26). Inicialmente, as atualidades não eram organizadas e exibidas sob a forma de jornais como aconteceu posteriormente. Foi na França, em 1908, que os

“Pathé [decidiram] agrupar as notícias atuais (sobre deslocações e viagens oficiais do Presidente da República, visitas de soberanos estrangeiros, cerimónias públicas, grandes exposições, catástrofes naturais,

desfiles militares ou navais e provas desportivas) num jornal periódico e criam o ‘Pathé Fait-Divers’, considerado o primeiro jornal de atualidades do mundo” (Piçarra, 2006, p. 26).

Seguidamente, os Pathé conceberam uma sala de cinema especializada na exibição de atualidades que se revelou um caso sucesso, imitado por Léon Gaumont em 1910 com a fundação da *Gaumont Actualités*, seguindo-se o *Eclair Journal* e o *Eclipse Journal*.

A partir de então, a produção de atualidades cinematográficas consolidou-se e simultaneamente foram introduzidas mudanças significativas na indústria, “por um lado o cinema fixa-se, o que implica mudanças na programação; por outro, o aluguer dos filmes substitui a venda dos mesmos” (Piçarra, 2006, p. 27). É de notar que “só em 1928 foi estreada uma produção contínua de atualidades sonoras da Movietone no Roxy Theater de Nova Iorque” (Piçarra, 2006, p. 43). A banda sonora permitiu introduzir locução e música na transição de imagens, o som era manipulado pelos técnicos e, progressivamente, a banda sonora original foi substituída por material gravado em estúdio, o que afetava a autenticidade das atualidades.

Os jornais cinematográficos eram “curtas-metragens de informação que mostravam acontecimentos recentes em domínios como a política, o desporto, a cultura, a economia, etc.” Esses acontecimentos eram filmados “separadamente, mas posteriormente agrupados sob um género que lhes dava uma ordem aparente [...] sendo exibidas ao público antes da projeção das longas-metragens de ficção” (Piçarra, 2006, p. 27). Tinham, geralmente, uma periodicidade que podia ser mensal, bimensal, semanal ou bissemanal, características que permitem diferenciar as atualidades de outros géneros cinematográficos.

Os jornais de atualidades em Portugal

Nas primeiras duas décadas do século XX, o *Prontuário do Cinema Português* regista uma produção de atualidades sem carácter frequente. Em 1910, Júlio Costa realizou *Atualidades Várias* para a Empresa Cinematográfica

Ideal e, em 1917, o mesmo título surge sem informação do produtor, e com realização de Ernesto de Albuquerque. Em 1912, foram produzidos três números do *Jornal do Norte* sem informação dos responsáveis pela produção ou realização.

A produção regular de atualidades filmadas em Portugal, considerando os dados do *Prontuário*, iniciou em 1918 com as edições periódicas do *Jornal do Condes* produzidas pela Castello Lopes, que apresentou um total de 291 edições até 1925. Em 1926, o jornal foi substituído pela *Revista Mundial* com uma produção bastante significativa, acima das 50 edições anuais até 1929. A partir de 1928, além da Castello Lopes, participaram na produção da *Revista Mundial*, a Lisboa Filme, o produtor Agesilau Araújo, com a realização de Silvino Santos. Em 1929, a produção do nº 542 da Revista ficou a cargo de Artur Costa Macedo, e o nº550 dos Serviços Cinematográficos do Exército.

Em 1918, o *Prontuário do Cinema Português* regista três edições de *Atualidades* pela Lusitania Film, existindo uma referência a dois números com o mesmo nome em 1913, e um em 1916, mas são da autoria da *Gaumont*. Com a mesma denominação de *Atualidades* existe uma produção da Mello, Castelo Branco, em 1930. Carneiro Mendes foi responsável pela produção de jornais de atualidades com este título, entre 1932 e 1938, e Aquilino Mendes nomeou da mesma forma uma edição isolada produzida em 1936. Aquilino Mendes foi ainda produtor de dois números das *Atualidades Desportivas*, um em 1936 e outro em 1938.

O *Diário de Notícias* foi responsável pelas *Atualidades Cinematográficas*, com duas séries produzidas entre 1919 e 1920. Em 1919, surgiu o primeiro número das *Atualidades Portuguesas* pela Secção Cinematográfica do Exército, em 1921 a responsabilidade passou para Raul Lopes Freire com a produção de três números nesse ano, e um número por ano até 1932, sendo que, em 1923 e entre 1927 e em 1931 não houve nenhuma produção com este título. Em 1932, a produção das *Atualidades Portuguesas* passou para a empresa Castello Lopes, realizando um número nesse ano e três no ano seguinte. A

partir de 1934, registam-se entre 6 e 15 edições anuais até 1938, seguindo-se uma paragem na sua produção. As *Atualidades Portuguesas* regressam com 15 edições em 1962, os primeiros oito números ficaram a cargo da Tobis Portuguesa e Felipe Solms, este último vai assumir sozinho a produção de quatro edições e Manuel Queiroz ficou responsável por três, seguindo-se nova paragem. O jornal retoma atividade em 1967 sem interrupções até 1975 e com uma produção sistemática sob a responsabilidade de Francisco de Castro.

Recuando até 1923, encontramos o *Jornal Central* com uma atividade regular de largas dezenas de produções anuais registando-se 231 números até 1928, ano da sua extinção. Nesse ano, foi produzido um número de *Atualidades Portuenses* sobre os funerais das vítimas do desastre com autobombas dos Bombeiros Municipais. Em 1925, o *Prontuário* identifica um número isolado de *Atualidades do Porto* e em 1928, uma série documental denominada de *Atualidades Portuenses* relata acontecimentos como, a comemoração do 31 de janeiro no Porto, a parada militar do 5 de outubro ou Armistício no Porto, entre outros. Destaque ainda para os três números das *Atualidades de Sintra* realizadas por Artur Costa de Macedo em 1926, iniciativa sem continuidade da Sociedade de Turismo de Sintra.

Em 1927, a Secção Cinematográfica do Exército divulgou um número de *Atualidades Militares* e em 1943, os Serviços Cinematográfico do Exército produziram mais um número isolado. A atividade foi reiniciada em 1951, e teve uma edição anual regular até 1969 produzida pelos Serviços Cartográfico do Exército. Ainda em 1927, surgiram novos jornais: O *Cine-Magazine* e o *Jornal Olympia* com produção regular até 1928, e *Filmogramas* que irá manter-se até 1929.

A *Revista Lisboa Filme* foi uma aposta da Lisboa Filme, estreou em 1928, manteve produção regular até 1932 e teve um total de 20 edições. Em 1930, Adolfo Coelho realizou uma edição única da revista *Atualidade Agrícolas* para a Campanha da Produção Agrícola, no ano seguinte a Castello Lopes produziu uma edição de *Atualidades Tauromáquicas*. A Sociedade Nacional

de Tipografia investiu em 11 números das atualidades intituladas *O século cinematográfico*, tendo Aníbal Contreiras e Eduardo Brazão assegurado a sua realização em 1932, mas a experiência não se repetiu. Em 1934, um número isolado da *Revista de Atualidades Portuguesas* foi produzido pela empresa do Teatro Rivoli, em 1937, a Sociedade Importadora de Filmes produziu o primeiro número da *Revista Portuguesa* e no ano seguinte seis edições sem continuidade.

O *Jornal Português* surgiu em 1938, foi uma produção da Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC) para o Secretariado da Propaganda Nacional com um total de 91 edições até 1951. O ano de 1951 foi considerado por Maria do Carmo Piçarra como

“o ano estertor da produção independente nacional de atualidades. A partir daí o público acederá à realidade nacional que lhe é proposta quase exclusivamente pelo jornal da SPAC. O contacto com o exterior será feito através das atualidades das grandes produtoras internacionais, que incluem notícias nacionais abordadas ao gosto do regime, e pontualmente, e até 1946 pelo Cine – Jornal Brasileiro, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda local” (Piçarra, 2006, p. 40).

Extinto o *Jornal Português*, a SPAC lançou, em 1953, uma nova série de atualidade para o Secretariado Nacional da Informação, *Imagens de Portugal* com uma produção regular até 1970 registando-se um total de 449 edições.

Em 1955, Mello Pereira produziu três números das *Atualidades de Moçambique* e a partir de 1956 foram produzidas dezenas de edições anuais regulares até 1969, num total de 165 números distribuídos pela Doperfilme.

António Sousa e João Silva realizaram e produziram em 1957 as *Atualidades de Angola*. No primeiro ano produziram-se 7 edições, no ano seguinte, o valor dobrou para 14, aumentando novamente, em 1959, para 19 edições. Em 1960, verificou-se uma quebra na produção e o número de edições baixou para 5, e no ano seguinte, realizaram-se 10 números das *Atualidades de Angola*. O jornal teve uma paragem entre 1962 e 1966, regressando em 1967,

com mudanças na responsabilidade da produção que ficou a cargo do Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA) até 1975. Em 1967 produziram-se 14 números, o primeiro realizado por Ricardo Mesquita, mas nos 13 números seguintes, o *Prontuário do Cinema Português* não refere realização e atribui unicamente a produção ao CITA. A partir de 1968, realizaram-se anualmente entre 20 e 26 edições, mas em 1973 e 1975 a produção total foi de 15 edições por ano, mais uma edição especial em 1973.

Em 1960, Perdígão Queiroga produziu um número do *Visor em Tavira*, no ano seguinte a Doperfilme produziu um número isolado do *Visor do Desporto* e nasceu o *Visor Noticiário Nacional de Cinema*, uma produção regular e ininterrupta. O *Visor Noticiário Nacional de Cinema* iniciou em 1961 com 18 edições, no ano seguinte, aumentou a produção para 30, em 1963 registaram-se 26 números. No ano de 1964 produziram-se 20 edições, aumentando para 28 edições em 1965 e depois uma ligeira descida para 25 edições em 1966. Entre 1967 e 1973 o *Visor* produziu anualmente 26 números. Finalmente, em 1974 foram 25 e em 1975, ano da sua extinção, realizaram-se 8 números, no total, este jornal de atualidades filmadas teve 362 edições.

Foi também no ano de 1961 que a Somar Filmes desenvolveu o *Visor Moçambicano* e produziu 146 edições até 1973. A Revista de *Atualidades Filmadas – Foco* começou a ser produzida em 1966 pela Junta de Ação Social com 7 edições no primeiro ano, 17 em 1967 e 14 em 1968, ano da sua extinção. Em 1967, Mário Pires iniciou a produção do *Cine-Jornal de Atualidades – Objetiva*, com edições regulares que ultrapassaram as duas dezenas por ano com a exceção de 1975, último ano de existência do jornal com 12 edições. No ano de 1969, apareceu a *VIP 87 Magazine da Mulher* uma produção da Cinegra com 93 edições até 1973.

Também em 1969, o Serviço de Informação Pública das Forças Armadas SIPFA iniciou a produção do *Jornal Militar de Atualidades* com 5 edições no primeiro ano, 14 em 1970, em 1971 produziu 7 números e em 1972, último ano de existência deste jornal, foram produzidas 10 edições. Em 1970,

Francisco de Castro e César Guerra Leal produziram dois números isolados de *Atualidades Ultramarinas* e os Serviços Cartográficos do Exército produziram 12 edições da *Revista de Acontecimentos Militares*.

Este levantamento fundamenta-se nos dados publicados no *Prontuário do Cinema Português* e apresenta apenas alguns dos principais jornais de atualidades filmadas produzidos em Portugal até ao seu desaparecimento na década de 80.

As classificações atribuídas, os conteúdos e as notícias proibidas

Os dados apresentados fundamentam-se nos vídeos dos jornais de atualidades disponibilizados pela Cinemateca Portuguesa, que se encontram no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), nas atas das reuniões da Comissão de Censura e nos processos de censura preservados o Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT).

O estudo ficou condicionado ao material disponível, foi possível visualizar a quase totalidade das edições do jornal *Visor* e da *Revista Foco*, mas não aconteceu o mesmo com as *Atualidades Portuguesas*, *Vip 87 Magazine da Mulher* e *Objetiva* e apenas um número muito reduzido de edições foram disponibilizadas pela cinemateca por razões patrimoniais e de preservação.

Quanto aos processos de censura consultados na Torre do Tombo, o material está disperso em centenas de caixa, e foi possível encontrar alguns processos com referência a cortes o que possibilita conhecer certos assuntos que os produtores ousaram não autocensurar, mas que a censura não deixou escapar.

São situações raras e breves, pequenos cortes fáceis de apontar e executar, as empresas tinham perfeita consciência do que seria cortado e não arriscavam desafiar a censura.

Começando pelas *Atualidades Portuguesas*, como referido anteriormente, o primeiro número é de 1919 e foi uma produção isolada da Secção Cinematográfica do Exército. Em 1921, Raul Lopes Freire assumiu a

produção do jornal e em 1932, a responsabilidade passou para a Castello Lopes, seguindo-se uma paragem na produção. Em 1962, a Tobis Portuguesa, Felipe Solms e Manuel Queirós assumiram uma produção partilhada do jornal e foram realizadas 15 edições. Embora em 1963, o *Prontuário do Cinema Português não refira* nenhuma produção do jornal, foram encontrados 10 processos de censura deste jornal com a data de 1963 e a cinemateca disponibilizou um excerto produzido por Manuel Queirós com indicação de produção também nesse ano. Finalmente, após nova paragem, Francisco de Castro assumiu a produção das *Atualidades Portuguesas* em 1967 até 1975.

Num universo de 230 edições deste jornal, apenas foram encontradas 37 (Tabela 1). Relativamente às classificações, 30 (81%) foram aprovadas para todos sem cortes e 3 (8,1%) foram aprovados para todos com cortes. Identificou-se um número aprovado para maiores de 12 anos sem cortes, e outro com a mesma classificação, mas com cortes, e foram localizados 2 números sem classificação atribuída.

| Ano | Total de edições | Vídeo, processo ou ata | M/12 | P/todos | P/todos cortes | M/12 cortes | Sem classificação |
|------|------------------|------------------------|------|---------|----------------|-------------|-------------------|
| 1962 | 15 | 9 | | 7 | 1 | | 1 |
| 1963 | ? | 12 | 1 | 8 | 2 | | 1 |
| 1967 | 12 | 5 | | 4 | | 1 | |
| 1968 | 27 | 1 | | 1 | | | |
| 1969 | 25 | 5 | | 5 | | | |
| 1970 | 27 | 0 | | | | | |
| 1971 | 23 | 4 | | 4 | | | |

| | | | | | | | |
|-------|------------|-----------|------|-----|------|------|------|
| 1972 | 30 | 1 | | 1 | | | |
| 1973 | 27 | 0 | | | | | |
| 1974 | 26 | 0 | | | | | |
| 1975 | 18 | | | | | | |
| Total | 230 | 37 | 1 | 30 | 3 | 1 | 2 |
| % | | | 2,7% | 81% | 8,1% | 2,7% | 5,4% |

Tabela 1. *Atualidades Portuguesas* (1962-1975). Total de edições referidas no *Prontuário do Cinema Português*, total de vídeos e classificações atribuídas.

Quanto aos cortes, o primeiro identificado ocorreu na edição nº 15 de 1962, o processo de censura determinou que na rubrica: Exposição de pintura se deveria cortar “logo entre as primeiras imagens da exposição de quadros, um que representa dois nus femininos já deformados” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 211). Em 1963, o processo do nº 25 do jornal refere que a rubrica *Box* deve ser cortada (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 216), contudo falta o argumento do jornal e não foi possível averiguar qual o conteúdo cortado.

Ainda em 1963, no nº32, foi eliminada toda a notícia que fazia referência à distribuição de alimentos a 3356 pobres no Porto. (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 380).

Em 1967, o nº 14 foi aprovado para maiores de 12 anos com dois cortes. Os censores mandaram suprimir uma notícia sobre a guerra do Vietnam onde se podia ler o seguinte texto:

“O Sueste Asiático em chamas ameaça o mundo. A guerra do Vietnam domina os acontecimentos de 1967. Estatística: mais de 30.000 americanos mortos, centenas de milhares de vietnamianos, militares e civis, mortos. Os bombardeamentos dos B-12 arrasam tudo indiscriminadamente- Hanói é uma nova cidade mártir. Pergunta: Não terá o povo vietnamiano, depois de 20 anos de guerra ininterrupta, direito à Paz?

Porquê tanto sofrimento, tanta destruição, tantas vidas perdidas em vão? Porquê? A guerra do Vietnam – Os EUA vivem a hora mais grave da sua história e o mundo, suspenso aguarda” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 300).

No mesmo jornal, foi eliminada a referência ao cinquentenário da revolução russa onde se afirmava que: “Entretanto a Rússia celebra os cinquenta anos da sua revolução. E preferem fixar uma juventude que quer trabalhar e viver o seu tempo alheada de preconceitos. É uma Rússia nova que nos surge” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 300). Estes cortes são elucidativos, não surpreendem e sintetizam os assuntos interditos. O nu era uma das interdições do decreto de lei que regulava a censura ao cinema, a pobreza em Portugal era um problema para camuflar e podia não podia ser notícia, o comunismo e a Rússia eram matérias a evitar, principalmente se os conteúdos apresentassem uma visão positiva. Numa altura em que o Estado Novo promovia a Guerra no Ultramar era extremamente inconveniente transmitir notícias onde se contabilizassem as mortes provocadas pelos conflitos armados.

Quanto aos temas abordados nas *Atualidade Portuguesas*, as escassas edições acessíveis não permitem conhecer de modo consistente os conteúdos deste jornal, mas há certos temas que parecem destacar-se como assuntos culturais e desportivos. As notícias internacionais são praticamente inexistentes, mas há exceções. O nº 14 de 1967 recebeu dois cortes sobre acontecimentos no estrangeiro, mas transmitiu 3 notícias acerca de acontecimentos internacionais, uma sobre conflitos raciais na América, outra sobre o Médio Oriente e finalmente uma última sobre um encontro entre o primeiro-ministro russo e o presidente dos EUA.

Relativamente ao *Visor Noticiário Nacional de Cinema*, este era um jornal de atualidades quinzenal produzido pela Doperfilme e realizado por Perdighão Queiroga, ex-colaborador do *Jornal Português de Atualidades*. O *Visor* foi patrocinado pela TAP, o jornal colaborou com o *Diário de Notícias* até 1967 e depois com *Diário Popular* e considerando os dados publicados no *Prontuário do Cinema Português* teve um total de 362 edições.

| Ano | Total de edições | Vídeo, processo ou ata | M/12 | M/6 Sem cortes | M/6 Com cortes | Sem classificação atribuída |
|--------------|------------------|------------------------|----------|----------------|----------------|-----------------------------|
| 1961 | 18 (1-18) | 16 | | 16 | | |
| 1962 | 30 | 25 | | 24 | 1 | |
| 1963 | 26 | 24 | 1 | 22 | 1 | |
| 1964 | 20 | 10 | 1 | 6 | 2 | 1 |
| 1965 | 28 | 2 | | 2 | | |
| 1966 | 25 | 1 | | 1 | | |
| 1967 | 26 | 8 | | 8 | | |
| 1968 | 26 | 4 | | 2 | 1 | 1 |
| 1969 | 26 | 10 | | 9 | 1 | |
| 1970 | 26 | 19 | | 13 | | 6 |
| 1971 | 26 | 19 | | 16 | | 3 |
| 1972 | 26 | 26 | | 22 | | 4 |
| 1973 | 26 | 20 | | 17 | | 3 |
| 1974 | 25 | 17 | | 3 | | 14 |
| 1975 | 8 | | | | | |
| Total | 362 | 201 | 2 | 161 | 6 | 32 |
| % | | | 1% | 80% | 3% | 16% |

Tabela 2. *Visor Noticiário Nacional de Cinema (1961-1975)*. Total de edições referidas no *Prontuário do Cinema Português*, total de vídeos e classificações atribuídas.

Foram encontradas 201 referências em ata, processos de censura e vídeos do *Visor* e entre 1965 e 1969 foi identificado um número escasso de edições. Neste universo de 201 edições localizadas, 161 (80%) foram aprovadas para maiores de 6 anos sem cortes, 32 (16%) não referem classificação, 6 (3%) foram aprovados para todos com cortes e duas edições (1%) receberam a classificação maiores de 12 anos (Tabela 2).

Em relação aos cortes, foram encontradas 6 edições com mutilações. O processo de censura do *Visor* nº 43 de 1962 refere a eliminação da “imagem de [um] beijo descontraído” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 211). Em 1963, no nº 65 foi eliminada numa rubrica dedicada ao um espetáculo realizado pelo pessoal da RTP a referência ao número de Mr. Ed, uma série americana sobre um cavalo que fala (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 222). O terceiro corte identificado foi no nº 87 do *Visor* de 1964 e diz respeito à eliminação da banda sonora da notícia do funeral de Craveiro Lopes, a música não foi identificada, (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 236). No mesmo ano, no nº 92 os censores determinaram a “supressão das imagens de revistas em que se mostram coristas em bikini e em que o ator Camilo de Oliveira abraça uma atriz” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 238). Em 1968, no *Visor* nº190, foi eliminada uma “sequência referente ao fabrico de vinho de abacaxi no Lobito” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 313). Finalmente, em 1969, o nº 222, foi aprovado com a supressão da cena de um almoço e dos “beijos na parte do documentário em que se faz a publicidade do filme português realizado por Augusto Fraga” (ANTT SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 343). Embora a lei não proibisse os beijos, estas imagens podiam ser entendidas como atentatórias da moral, especialmente porque os jornais eram aprovados para todos e podiam ser vistos por crianças. Relativamente aos outros cortes, como a referência ao número de Mr. Ed, o fabrico do vinho de Abacaxi no Lobito, e a música no funeral, as razões são ambíguas, seriam necessárias mais informações, justificações nos processos ou imagens para entender as motivações destes cortes.

O *Visor* foi um noticiário regular cujos conteúdos abordavam as mais diversas matérias. Os temas culturais destacam-se juntamente com os assuntos de política nacional, importa salientar que as notícias culturais incidiam principalmente sobre os prémios cinematográficos atribuídos pelo SNI, folclore e touradas. Relativamente à política nacional as notícias mostravam as visitas oficiais dos órgãos do poder com receções calorosas e apoteóticas, inaugurações de bairros acompanhados de um discurso elogioso e de valorização do trabalho desenvolvido pelo Estado. As rubricas sobre futebol eram

muito regulares e o jornal normalmente encerrava com o resumo de um jogo de futebol. As colónias foram uma matéria de eleição evidente na década de 1960 com a exibição de visitas oficiais às colónias, homenagens a soldados e promoções turísticas no ultramar. A partir da década de 1970, as notícias sobre as colónias perderam destaque, certamente porque o tema tinha na época um impacto muito negativo junto da opinião pública devido à guerra. O progresso industrial foi também uma matéria de destaque no jornal. Além destes temas regulares houve outras matérias que surgiam no jornal de forma pontual como agricultura, pescas, desastres, funerais, educação, moda, política internacional, saúde, transportes ou notícias generalistas.

Entre 1966 e 1968, surgiu um novo jornal intitulado *Foco- Revista de Atualidades Sociais*, com 38 edições, produzido pela Junta de Ação Social, organismo instituído em 1956 e presidido pelo Ministro das Corporações e Previdência Social. Os vídeos desta revista estão preservados na sua totalidade na cinemateca portuguesa, mas só se localizaram 4 processos de censura e apenas um menciona cortes. No nº 11 de 1967 da revista *Foco* foi eliminada a frase “isto num país em que o teatro agoniza de ano para ano” (ANTT SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 289) numa notícia que relatava um incêndio que ocorreu no Teatro D. Maria II. Este corte testemunha, novamente, o afincamento da censura em esconder e não divulgar os problemas do país, todas as notícias tinham de transmitir uma imagem positiva e de progresso.

Nas atas não há referência às classificações atribuídas a este jornal as classificações foram calculadas a partir do selo exibido no início do jornal, contudo 20 (53%) edições não exibem esse selo, 16 (42%) foram aprovados para todos (maiores de 6 anos) e apenas uma edição tinha o selo de aprovado para maiores de 12 anos.

Contudo, a escassez de documentação não permite entender a real expressividade dos cortes, para isso seria imprescindível aceder aos processos e apenas se localizaram 4, mas sabe-se que era um jornal produzido por uma instituição do Estado o que aumenta a probabilidade de aprovações sem cortes.

| Ano | Total de edições | Vídeos | M/12 | M/6 Sem cortes | M/6 Com cortes | sem classificação |
|--------------|------------------|-----------|------|----------------|----------------|-------------------|
| 1966 | 7 | 7 | | 7 | | |
| 1967 | 17 | 17 | | 7 | 1 | 9 |
| 1968 | 14 | 14 | 1 | 2 | | 11 |
| Total | 38 | 38 | 1 | 16 | 1 | 20 |
| % | | | 2,6% | 42% | 2,6% | 53% |

Tabela 3. *FOCO Revista de atualidades sociais* (1966-1968). Total de edições referidas no *Prontuário do Cinema Português*, total de vídeos e classificações atribuídas.

No que concerne aos temas, à semelhança do que se verificou no *Visor* predominam as reportagens culturais sobre as exposições e prémios artísticos e literários do SNI, ou a assistência do Ministro das corporações e do Presidente da República a espetáculos culturais. A indústria foi um assunto bastante recorrente no jornal, as reportagens faziam a cobertura de visitas a complexos industriais, sempre acompanhado de uma locução elogiosa, a destacar os avanços e os investimentos industriais realizados em Portugal e as medidas legislativas de apoio ao setor. Destacam-se igualmente as notícias sobre turismo e férias em território nacional, com a exceção de uma notícia sobre Roma onde se destaca a coluna de Trajano. As reportagens transmitiam a imagem de um país potencialmente turístico, com o crescimento da quantidade e da qualidade de hotéis com destaque para as zonas de Aveiro, Algarve e Costa da Caparica. Enfatizava-se, o turismo nas colónias, o turismo social e as férias, promovidas pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT). Quanto ao desporto as atividades divulgadas são iniciativas da FNAT, campeonatos de tiro, xadrez, hipismo e apenas foi noticiado um jogo de futebol. Importa ainda salientar as frequentes notícias a valorizar a política nacional e as iniciativas desenvolvidas no Ultramar.

No final da década de 1960, surgiu o *Cine-Jornal de Atualidades – Objetiva* (1967-1975), patrocinado pela TAP, produzida por Mário Pires, com

locação de Gomes Ferreira e periodicidade quinzenal, contabilizando-se um total de 210 edições.

Foram localizados 7 processos de censura e 4 excertos de vídeo, sendo que a edição mais completa é sobre a libertação dos presos políticos depois do 25 de abril de 1974, já sem censura. Os temas abordados nas 12 edições localizadas foram variados, havia, por exemplo, notícias sobre as obras no jardim zoológico de Lisboa, concursos de escultura na areia, feiras de artesanato, inaugurações de piscinas, desfiles de fato de banho e exposições caninas.

Relativamente às classificações, 6 dos 12 jornais identificados foram aprovados para maiores de 6 anos com cortes, 4 não referem classificação e foram identificados dois cortes.

| Ano | Total de edições | Vídeo\ processo | M/6 S\ cortes | M/6 C\cortes | Sem Classificação |
|--------------|------------------|-----------------|---------------|--------------|-------------------|
| 1967 | 26 | 7 | 2 | 2 | 3 |
| 1968 | 25 | | | | |
| 1969 | 26 | 4 | 4 | | |
| 1970 | 27 | | | | |
| 1971 | 23 | | | | |
| 1972 | 29 | | | | |
| 1973 | 26 | | | | |
| 1974 | 25 | 1 | | | 1 |
| 1975 | 12 | | | | |
| Total | 210 | 12 | 6 | 2 | 4 |

Tabela 4. *Cine-Jornal de Atualidades – Objetiva* (1967-1975). Total de edições referidas no *Prontuário do Cinema Português*, total de vídeos e classificações atribuídas.

O primeiro corte identificado, foi a apresentação de um espetáculo de revista, e ocorreu na edição 18 do *Cine-jornal Objectiva de 1967*, a notícia dizia: “Aida Batista vem no estilo, de Sandy Shaw, dá-nos uma Ção Deixou, de rir às bandeiras despregadas”; os censores mandaram eliminar a seguinte frase: “Nem imaginam o que a Ção- paródia cheia de humor à cançonetista inglesa – deixou que lhe fizessem lá no bairro dela!” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 295). O nº 19 desse ano também foi cortado, a reportagem descrevia uma peça de teatro da companhia Princesa Isabel que conta a história de um homem adúltero e falhado que se casou por interesse. O texto cortado dizia:

“A companhia de teatro Princesa Isabel, do Rio de Janeiro, está em Lisboa, onde veio, pela mão de Solnado, para dar, no Teatro Villaret, uma série de espetáculos com a peça ‘Os pais abstratos de Pedro Bloch’. Em pais abstratos intervêm Glauce Rocha, a mãe e Jorge Dória, o pai abstrato, distante dos filhos como se este fossem marcianos. Um inútil, um falhado que se alcandorou, na vida, graças a casamentos vantajoso.... Sabem-no todos no lar, perante os olhos da amante- Ana Maria Nabuco – passa, porém, por génio, sem o qual a fábrica da família seria uma catástrofe económica. Desta situação nasce o conflito ... um sonho estranho em que ambas as mulheres passam a viver juntas, na mais cardeal das camaradagens, na mais idílica das pazes ... Até que... a verdade é que a mulher e amante juntas e amigas é possível apenas no teatro e em sonho. Mas o pai gosta, francamente, de os Pais abstratos e aplaude o talento dos artistas brasileiros e a subtileza de Pedro Bloch” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 295).

A necessidade de cortar uma frase que procura sobretudo o riso e o entretenimento como “Nem imaginam o que a Ção [...] deixou que lhe fizessem lá no bairro dela” ou a recusa de aprovar um texto que retrata um homem falhado, adúltero e inútil remetem para uma mentalidade conservadora e patriarcal. Além da necessidade de controlo político a censura era também um meio de promover o desenvolvimento de uma mentalidade conservadora baseada nos princípios morais da religião católica e do homem enquanto pilar e chefe imaculado da família.

Finalmente, o último jornal português estudado foi o *VIP 87 Magazine da Mulher*, (1969-1973), uma produção da Cinegra com periodicidade quinzenal e um total de 93 edições. Este jornal distingue-se dos anteriores e afasta-se do paradigma de jornais com notícias para agradar o Estado. O *Prontuário do Cinema Português* menciona 93 edições entre 1969 e 1973 e não refere 1974 ano em que o jornal continuou a ser produzido com o nome *Vip 87 Magazine Cinematográfico* e teve 6 edições.

Até ao momento apenas foram localizadas 27 edições, 13 sem referência a classificações, 6 aprovadas para maiores de 6 anos e 4 aprovadas para maiores de 12 anos. No que concerne aos cortes foram identificadas 4 edições com mutilações.

| Ano | Total de edições | Vídeo processo ou ata | M/12 | M/6 Sem cortes | M/6 Com cortes | sem classificação |
|-------|------------------|--------------------------|------|-------------------|-------------------|----------------------|
| 1969 | 17 | 7 | 4 | 2 | 1 | |
| 1970 | 23 | | | | | |
| 1971 | 20 | 4 | | 1 | 3 | |
| 1972 | 21 | 1 | | | | 1 |
| 1973 | 12 | 9 | | 2 | | 7 |
| 1974 | ? | 6 | | 1 | | 5 |
| Total | 93+? | 27 | 4 | 6 | 4 | 13 |

Tabela 5. *Magazine da Mulher* (1969-1973). Total de edições referidas no *Prontuário do Cinema Português*, total de vídeos e classificações atribuídas.

O processo de censura do nº 12 da revista *VIP 87* de 1969 aprova o jornal para todos “devendo ser retirada a imagem de um aleijado rastejando, na rubrica *Sinfonia*” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 342). No número 44 de 1971, a rubrica intitulada “carimbo da moda” divulgava o seguinte plano alimentar para emagrecer: “De manhã um galão e um crepe, ao almoço um cachucho,

um prego e salada, ao jantar bacalhau, ao deitar um garoto claro”. A censura determinou “eliminar a frase e a imagem do garoto”. (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 380). No mesmo número também se cortou a imagem de um padre na rubrica “Carnaval”.

Normalmente, as atas referem apenas as classificações atribuídas e não mencionam os cortes efetuados, mas excepcionalmente foram encontradas referências a cortes. Em 1971, na ata nº17 o jornal foi denominado de *VIP Telex*, mas este é o nome de uma rubrica regular do *VIP 87 Magazine da Mulher*, por isso podemos considerar que se trata do *VIP 87* e que ocorreu um lapso na transcrição do nome do jornal. A passagem das atas diz o seguinte:

“Em satisfação da sugestão do respetivo grupo censor foi projetado o jornal de atualidades *Vip Telex* e, após troca das convenientes impressões, a Comissão decidiu aprová-lo, com o corte de toda a segunda notícia na qual são apresentadas várias imagens de um bairro de barracas da periferia de Lisboa” (ANTT, CECE, ata nº 17, 27 abril, 1971).

Na ata 21 mencionou-se o corte de uma referência ao trabalho infantil:

“O grupo que examinou o jornal de atualidades *Vip 87 Magazine da Mulher*, submeteu à consideração da Comissão as dúvidas que se lhe suscitaram a propósito de uma das reportagens no mesmo incluída, versando o trabalho de menores no nosso país. A comissão, que sobre o assunto trocou impressões decidiu manter o corte da referida reportagem nos termos em que havia sido deliberado pelo grupo censor” (ANTT, CECE, ata nº21, 25 de maio, 1971).

Os cortes evidenciam reiteradamente o *modus operandi* do Estado Novo que consistia em camuflar os problemas do país para transmitir a ideia de que a governação estava a ser bem-sucedida. Embora Portugal fosse um país com inúmeros problemas sociais essas dificuldades não podiam ser notícia.

Este jornal utilizava uma linguagem abstrata e poética, as imagens eram muitas vezes acompanhadas por música ou poesia. A não descrição das

imagens, o recurso à linguagem abstrata e à música eram provavelmente formas de contornar a censura. Muitas imagens apresentavam, por exemplo, o dia a dia dos pescadores, e o facto de não haver um texto objetivo a denunciar a dureza da vida daqueles homens podia de certa forma facilitar a aprovação do jornal. Algumas edições exibiam uma espécie de videoclipe de bandas da época e *sketch* cinematográficos com uma pequena narrativa.

Em 1973, o nº 82 da *VIP 87* tinha um *sketch* que satirizava a censura. A cena mostra cinco pessoas que esperam por um elevador, mas só há lugar para quatro e um rapaz fica de fora. O elevador parte, surge um homem com uma tesoura gigante e pergunta ao rapaz que não teve lugar no elevador se perdeu alguma coisa, ao que ele responde: “sim, perdi o ascensor”. O homem diz que talvez possa ajudar, carrega o rapaz nas costas, sobe as escadas e chegam ao mesmo tempo que o elevador. Ao sair do elevador o colega pergunta: “Então não esperaste pelo ascensor?” E ele responde: “Não, fui subindo de ex censor”. Os atores não falam, o texto está inscrito em balões junto às personagens e não foi encontrado o processo deste vídeo que ajudaria a perceber como foi contornado o corte, ou se houve corte. Muito dificilmente a censura deixaria passar esta cena e provavelmente os diálogos não foram enviados para a censura.

As escassas edições localizadas não permitem fazer uma leitura abrangente dos conteúdos, contudo os assuntos culturais parecem destacar-se, mas ao contrário dos jornais anteriores, não há espaço para os prémios do SNI, ou para o acompanhamento de figuras do Estado a espetáculos.

As classificações atribuídas, os conteúdos e as notícias proibidas nos jornais estrangeiros

Quanto aos cinejornais estrangeiros existem diversos processos dispersos por centenas de caixas. Um dos mais divulgados em Portugal foi o *NO-DO*, noticiário oficial do franquismo, existem centenas de referências a este jornal nas atas. O *NO-DO* teve 4016 edições, produzidas entre 1943 e 1981. Este noticiário tinha o monopólio da informação nas salas de cinema em

Espanha e a sua exibição foi obrigatória até 1976 (Sánchez-Biosca & Tranche, 1997, p. 115). Em Portugal, o seu distribuidor foi a Doperfilme e, entre 1949 e 1977, foram produzidos 1500 episódios para Portugal (Olchówka, 2006, p. 23). Foram encontradas 295 referências a este jornal, 37 dos quais são processos de censura.

| Ano | Total | P/todos | Para M/12 | P/todos com cortes |
|--------------|--------------|----------------|------------------|---------------------------|
| 1957 | 2 | 2 | | |
| 1958 | 20 | 20 | | |
| 1959 | 48 | 44 | | 4 |
| 1960 | 50 | 48 | | 2 |
| 1961 | 42 | 40 | | 2 |
| 1962 | 44 | 43 | | 1 |
| 1963 | 28 | 23 | | 5 |
| 1964 | 11 | 10 | | 1 |
| 1965 | 24 | 22 | | 2 |
| 1966 | 2 | 1 | | 1 |
| 1967 | 10 | 8 | 2 | |
| 1969 | 11 | 11 | | |
| 1971 | 3 | 3 | | |
| Total | 295 | 275 | 2 | 18 |
| % | | 93,2% | 0,7% | 6,1% |

Tabela 6. *NO-DO* (1957-1971). Total de edições referidas no *Prontuário do Cinema Português*, total de vídeos e classificações atribuídas.

A esmagadora maioria dos jornais *NO-DO* localizados e citados nas atas foram aprovados para todos sem cortes, 2 jornais foram aprovados para maiores de 12, 18 (6,1%) foram aprovados com cortes (Tabela 6), contudo apenas um processo fez referência a cortes. Em 1964 no nº 822 foi cortada a seguinte notícia sobre os Beatles:

“Madrid Exibição dos american Beatles. Esta é a praça de touros de Madrid; mas hoje não há corrida- é uma festa diferente na qual não se cortam orelhas, mas talvez deversem ser cortadas as cabeleiras. Apagam-se as luzes e iluminam-se o palco. Os guitarristas são cavaleiros, apesar das cabeleiras. Exibem-se escaravelhos na sua versão americana. Cantam e dança, e o público também baila ao mesmo ritmo. Uma forma de jubileu com tendência a transformar-se em energia. Tudo termina numa feira, numa algaravia coletiva, como repercussão de outros histerismos que andam soltos pelo mundo fora” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 238).

As atualidades francesas também foram amplamente citadas nas atas entre 1957 e 1974.

| Ano | Total | P\todos | P\todos c\ cortes | M/12 | M/12 Com cortes | Adultos Com cortes | Sem classificação |
|------|-------|---------|----------------------|------|--------------------|-----------------------|----------------------|
| 1957 | 30 | 22 | 6 | | 2 | | |
| 1958 | 38 | 34 | 4 | | | | |
| 1959 | 46 | 40 | 6 | | | | |
| 1960 | 51 | 39 | 11 | | | 1 | |
| 1961 | 50 | 41 | 9 | | | | |
| 1962 | 45 | 36 | 8 | | | | 1 |
| 1963 | 26 | 18 | 8 | | | | |
| 1964 | 8 | 5 | 2 | | 1 | | |
| 1965 | 1 | | 1 | | | | |
| 1969 | 13 | 11 | 1 | 1 | | | |
| 1971 | 5 | 3 | | 1 | 1 | | |
| 1972 | 6 | 2 | 4 | | | | |

| | | | | | | | |
|--------------|-----|-----|-----|------|-------|------|------|
| 1974 | 1 | | 1 | | | | |
| Total | 320 | 251 | 61 | 2 | 4 | 1 | 1 |
| % | | 78% | 19% | 0,6% | 1,25% | 0,3% | 0,3% |

Tabela 7. *Les actualités Françaises* (1957-1974). Total de edições referidas no *Prontuário do Cinema Português*, total de vídeos e classificações atribuídas.

O jornal produzido pela *France Actualité* com o título *Les actualités Françaises* foi distribuído pela Filme Castello Lopes em Portugal. Foram encontradas 320 referências a este jornal, 251 (78%) foram aprovados para todos sem cortes, 61 (19%) igualmente aprovados para todos, mas com cortes, 4 jornais foram aprovados para maiores de 12 anos com cortes, 2 receberam a mesma classificação sem cortes e uma edição foi classificada para adultos com cortes (Tabela 7). De todos os jornais analisados este foi o que recebeu mais cortes, contudo só se localizaram 8 processos que referem mutilações.

O primeiro corte encontrado ocorreu na edição nº928 de 1963, os censores determinaram a eliminação das referências aos aplausos dos belgas em Liège à sentença no processo de talidomida. (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 212). A talidomida é um medicamento tranquilizante que foi amplamente receitado a grávidas durante a década de 1950 e milhares de bebés nasceram deformados depois das mães usarem este comprimido. No ano de 1962, em Liège, o médico Jacques Casters foi acusado do homicídio de um bebé que nasceu com graves deficiências devido ao consumo de talidomida (Lopes & Santos, 2021, p. 27).

Na edição nº 931 de 1963, foram eliminadas duas notícias intituladas *Berlin Est* e *De Gaule Parle*, a primeira é sobre um congresso do partido comunista e segunda aborda uma conferência de imprensa do General de Gaulle onde falou sobre a entrada da Inglaterra no mercado livre e da independência do fabrico e uso de armas nucleares. Passo a citar as reportagens cortadas:

Berlin Est “Aguardava-se com interesse a abertura do congresso do Partido Comunista da Alemanha Oriental, em Berlim Leste. Vedeta da reunião Kruchtchov severo para os Albaneses, observou em

contrapartida uma grande moderação relativamente aos ocidentais. Só os delegados chineses é que não participaram no entusiasmo geral... 'A paz acima de tudo' - tal foi o tema do discurso de Kruchchov. O futuro na existência pacífica permanece no bom caminho”

De Gaule Parle “(...) conferência de imprensa do General de Gaulle na qual o chefe de estado francês evocou as condições de entrada da Inglaterra no mercado comum ... ‘é possível que um dia a Inglaterra consiga transformar-se suficientemente para fazer parte da comunidade europeia, sem restrições, sem reservas nem preferências do que quer que seja. E nesse caso os seis abrir-se-lhe a porta... Respondendo ao presidente Kennedy e à sua proposta de participação numa força atômica multinacional, o General de Gaulle recordou que França tenciona possuir a sua própria defesa nacional...’ ninguém no mundo inteiro pode dizer e, em particular na América, se, onde quando em que medida, os armamentos nucleares americanos seriam utilizados para defesa da Europa. Nos cingimos á decisão que tomamos: construir em caso necessário, empregar a nossa força atômica” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 212).

No nº 933 de 1963 foi cortada uma reportagem que descrevia uma cena de luta e comédia intitulada *Catch*:

“O catch é, por assim dizer um cocktail de luta e de comédia, continua a preencher as noites de muitos parisienses. Em particular dos que gostam de emoções fortes. (...) Não nos impressionemos ... Calma, muita calma.. e assim aprende a andar num ring. E com muita satisfação Hunter Martiriza o adversário. Na sala, os espectadores regalam-se Lasertesse toma-se por Tarzan. E como tudo isto tem de terminar Lasertesse ganha o combate” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 212).

Ainda em 1963, no nº 946 foi cortada uma notícia sobre o fim da guerra da Argélia e a visita do presidente Nasser ao país:

“O presidente Gamal Abdel Nasser chegou de visita a Argel a bordo do antigo iate do rei Artur, que tem hoje o nome de Liberdade. Um ano depois do fim da guerra da Argélia, a população (...), reservou-lhe o mais caloroso acolhimento... Acolhimento tão caloroso que os dois homens tiveram de abandonar o automóvel por uma viatura dos bombeiros para poderem atravessar a cidade. A bandeira da Rau contara em breves 5 estrelas, sendo a quinta a da Argélia. Conferencia inter – africana da Adis –Abeba; problemas dos reagrupamentos e curso no próximo oriente tais foram os principais temas das conversações políticas dos dois estadistas” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 216).

Em 1964, localizaram-se três processos com cortes, o primeiro foi o nº 1016 que censurou uma notícia sobre o uso de biquínis nas praias:

“Como todos os anos o porto de Saint Tropez é invadido pelos pintores. E enquanto se preparam as grandes exposições de Outono, os veraneantes conscientes e organizados concorrem duas vezes ao dia aos lugares sagrados das tradicionais peregrinações na praia o fato de banho de duas peças resiste à ofensiva do monokini. O que não quer dizer que não haja certas inconformistas para desafiar o artigo 330 do código penal francês que estipula 3 meses e a dois anos de xelindró para quem fizer economias de tecido. E entre duas patrulhas elas fazem aparições discretas... Na esteira desta vaidade surge então uma fauna de estranho comportamento aspeto e comportamento bizarro. Qualquer corpo mergulhado num líquido suscita de baixo para cima um interesse inversamente proporcional ao tamanho do fato de banho. Parece que nunca se nadou tanto de costas” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 236).

Os biquínis foram também o motivo dos cortes efetuados no nº1019, os censores determinaram o corte “dos planos do 1º biquini na praia e dança com o rapaz espanhol” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 238). O nº 1017 foi aprovado para maiores de 12 anos com o corte de uma publicidade a collants: “é o pavor do frio que inspira este collant de renda Maxandre assim como o a

combinação de meias a condizer, de Dorothée. Este conjunto (...) suscitara algumas reações” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 236).

Em 1969, foi eliminada uma reportagem sobre um encontro de testemunhas de Jeová no nº 1273, intitulada *L'assemblee Internatinal des Temoins de Jehovah*:

“Não se trata de uma imagem fixa.... E estas personagens não foram transformadas em estátuas de sal ... trata-se de apenas alguns minutos de oração e recolhimento, antes do recomeço do trabalho desta colmeia culinária. O anjo passou e a colmeia agitou-se de novo. Não há mais minutos a perder: uma grande massa de homens e mulheres espera dela a subsistência. Estamos nos arredores do país, em torno do estádio de Colombo onde uma imensa aldeia de tela surgiu ao sol de agosto. Mais de 30. 000 pessoas acamparam assim durante 6 dias. Vindos da Europa e da África, constituíam a Assembleia internacional das testemunhas de Jeová. Enquanto os pais, no estádio, escutam a mensagem de Deus, as crianças guardadas numa vasta ‘nusery’, repousam tranquilas enquanto se manifesta o espírito. São mais de um milhão do mundo a testemunhar assim a chegada do reino de Jeová. E como não aplaudir a chegada dessa Paz dos mil anos que se aproxima?” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 340).

Algumas atas também referem cortes neste jornal, em 1960 na ata nº 129 os censores consideraram que devido à

“recente campanha, de inspiração manifestamente comunista com que se pretende perturbar as boas relações atuais entre os países do ocidente, a pretexto de um pretenso renascimento de ódio de raças e de perseguições aos judeus. Torna-se necessário não autorizar filmes ou documentários que possam servir esta mais que suspeita campanha. A este propósito Simão Gonçalves comunicou à Comissão que tendo recentemente procedido ao exame o Jornal Francês efetuara um extenso

corde de cerca de 200m de filme, por conter imagens arrepiantes relativas aos fornos crematórios da última Guerra” (ANTT, CECE, ata nº 129, 19 janeiro, 1960).

Em 1972, na ata nº 39 de 24 de outubro, foi cortada uma notícia sobre a União Indiana. Na ata nº 11 de 26 de março 1974 refere-se o corte da sequência intitulada “O Camboja”. Foi ainda identificado um corte sobre os festejos do centenário da Revolução Russa no jornal *Pathé Magazine* nº48/67 e eliminou-se o seguinte texto:

“Foi em Moscovo, depois de um ano de festejos e comemorações, que o povo russo terminou, em apoteose as festas do cinquentenário. E a discordância dos calendários transportou para novembro, as recordações de outubro. A grande parada da Praça Vermelha começou por uma reconstituição histórica. Miraculosamente rejuvenescidos, desfilaram os Guardas Vermelhos que assaltaram o palácio de Inverno, os Comissários do povo e os Marinheiros de Cronstadt. Vieram em seguida os TATCHANNIS, as famosas carroças atreladas em quadrigas e equipadas de metralhadoras, que triunfaram os Brancos no tempo da guerra Civil. Finalmente os Moscovitas aplaudiram, os célebres auto-blindados de 1917. A este desfile folclórico sucedeu a impressionante panóplia moderna das armas de dissuasão: misseis de todos os tamanhos, engenhos balísticos intercontinentais que deram uma impressionante ilustração da potência soviética. Uma grande manifestação popular ia dar seguimento a esta parada militar. A URSS mostrou então, com a sua mocidade em festa, o atraente rosto da Paz. E para julgarmos os resultados, da Revolução quinquagenária, solenemente comemorada talvez seja este o espetáculo que se afirma como o mais convincente e o mais exemplar. É por isso que as luzes de Moscovo e os foguetes alegres do fogo de artifício do 7 de novembro parecem ser mais eloquentes, no fim de contas, que os logos monstros reluzentes da Praça Vermelha” (ANTT, SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 300).

Este foram alguns dos cortes localizados nos processos de censura consultados, ainda existe um vasto espólio sobre atualidades filmadas por descobrir nos arquivos, no entanto, essa consulta exige muito tempo e não seria possível realizar uma investigação mais exaustiva para apresentar nesta comunicação, porém é um trabalho que falta realizar e que merece atenção.

Algumas conclusões

A censura estava institucionalizada, a lei proibia determinados assuntos, os produtores e os distribuidores sabiam quais os temas que não podiam abordar. A autocensura, tinha um papel fundamental que não ficou documentado, mas que se pode inferir do número reduzido de cortes efetuados. Mesmo jornais com uma produção independente, como o *Visor*, revelam uma nítida submissão à ordem instituída e as edições elogiam sistematicamente as obras do Estado Novo. O único jornal nacional a quebrar este paradigma foi o *VIP 87 Magazine da Mulher*, que surgiu numa época em que a contestação ao governo aumentava, contudo, recorria uma linguagem poética e abstrata para transmitir os conteúdos.

Os conteúdos do *Vip 87* permitem constatar que a partir de 1970 a censura começou a perder o controlo e foi possível conceber pelo menos uma edição que criticava abertamente os censores.

Quanto aos jornais estrangeiros, é clara a distinção de tratamento de um jornal como o *NO-DO* produzido pela ditadura franquista, cujos conteúdos eram previamente escrutinado pela censura espanhola e as atualidades franceses. A França era um país democrático com maior liberdade de imprensa, as edições deste cine jornal foram regularmente cortadas para que não se transmitissem conteúdos inconvenientes para o Estado Novo.

| Temas | Nacionais | Estrangeiros |
|------------------------------|------------------|---------------------|
| Nus\Bikinis\ Beijo | 4 | 3 |
| Desigualdade Social | 4 | |
| Guerra\Paz\Armas Nucleares | 1 | 4 |
| Rússia Partido Comunista | 1 | 2 |
| Conteúdos de Espetáculo | 2 | 1 |
| Violência\ desportos de Luta | | 1 |
| Religião | | 1 |
| Outros | 5 | 1 |
| Não identificado | 1 | |

Tabela 8. Cortes identificados nos jornais de atualidades.

Observando a Tabela 8, constata-se que nos jornais analisados o nu e o beijo foram as imagens mais censuradas, tanto nas edições nacionais, como nas estrangeiras, a par das desigualdades sociais que foi um dos temas mais cortados nos jornais nacionais, enquanto a Guerra e a Paz foram matérias eliminadas dos jornais estrangeiros. Estas temáticas eram incontornáveis e faziam parte da atualidade, daí a tentativa de os divulgar, mas quando a narrativa não acompanhava o pensamento que o Estado Novo queria impor à população, cortava-se a notícia e transmitia-se apenas a informação aprovada pela censura.

O comunismo e a religião eram assuntos muito sensíveis e as empresas de distribuição e produção sabiam disso, verifica-se uma menor incidência de cortes nestes temas porque provavelmente havia menos jornais enviados para a censura que os abordassem, contudo, nos jornais estrangeiros não havia tanto esse controlo, pelo menos na fase de produção e parece existir uma maior tendência para abordar a guerra ou o comunismo, mas não escapavam à mutilação.

Não obstante, a escassez de material e a incompletude de muitos jornais, o material existente demonstra que a censura era vigilante e não permitia que se falasse em pobreza, dificuldades económicas ou fome. O comunismo era tabu, imagens de beijos, personagens nuas ou em bikini eram proibidas e a única religião que se podia abordar era a católica. Tudo o que contrariasse a narrativa e a ideologia do Governo era banido, mas foi sobretudo a autocensura que garantiu o funcionamento ideal do sistema, sendo apenas necessário cortar ocasionalmente uma ou outra notícia em determinados jornais.

Referências

- Matos-Cruz, José de. *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca portuguesa.
- Lopes, B. A. & Santos, F. L. (2021). “O julgamento da Família Vandeput: Uma análise da abordagem da mídia, impressa brasileira sobre o infanticídio de Corinne (1962)”, *História em Revista, revista do núcleo de documentação histórica*, 26 (2). DOI: <https://doi.org/10.15210/hr.v26i2.21573>.
- Olchówka, A. (2018). “Cinema e poder: a representação das relações-luso espanholas em periódicos cinematográficos de atualidade- Jornal Português e Noticiário Español”. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares). Lisboa, Universidade Aberta.
- Piçarra, M. C. (2006). *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de atualidades filmadas*. Coimbra: Edições Minerva.
- Sánchez-Biosca, V. & Tranche, R. (1997). “Los años 50 en NO-DO: de la autarquía al desarrollismo”. In *Historia Contemporánea de España y Cine*, coord. Aitor Yraola. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

SOLIDÃO EM PORTUGUÊS

Cybelle Mendes¹

Resumo: Este estudo examina a representação da solidão em cinco filmes, através da análise das narrativas, aspetos técnicos e estéticos dos filmes *25* (1977), *Mueda, memória e massacre* (1980), *Actos dos feitos da Guiné* (1980), *Em nome da razão* (1979) e *Adeus, até ao meu regresso* (1974); realizados em língua portuguesa durante os anos de 1970 a 1980. A metodologia utilizada baseia-se na Teoria dos Cineastas (Graça, Baggio & Penafria, 2015) em paralelo às séries conexas (Neiva, 1993). As cinco obras, de realizadores portugueses e brasileiros, às voltas com a guerra, o exílio e a ausência refletem a solidão, como elemento relevante e dimensionável, através de descrições e perceções que remetem ao campo físico, transpostas em imagens, ritmos e tempo. Investigo a solidão e busco comparar as obras e relacionar a insegurança do exílio, da ausência, da guerra, do retorno e das diferenças que se descortinam em uma mesma língua onde a palavra solidão tem vários signos.

Palavras-chave: Solidão; Guerra; Exílio; Ausência.

Introdução

Nesta comunicação, abordo a solidão em cinco filmes que possuem características em comum, como obras, entre os seus realizadores e na temporalidade em que foram imaginados e concebidos. São também dispares, no falar de si, ao narrar o outro. São eles: *Adeus, até ao meu regresso* (1974) de António-Pedro Vasconcelos; *25* (1977) de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas;

1. Doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior.

Em nome da razão (1978) de Helvécio Ratton; *Acto dos feitos da Guiné* (1980) de Fernando Matos Silva; e *Mueda, memória e massacre* (1980) de Ruy Guerra. Abordo rapidamente a história de vida dos realizadores, no que considero como o momento ideológico que envolve os filmes, o que pensavam e faziam no antes e no durante a produção, realização e montagem das obras.

Como o cinema retrata a solidão e quais são as nuances que cada filme apresenta sobre essa condição emocional e social? A partir de um primeiro visionamento dos filmes, seguido de revisão de literatura e documental de entrevistas e depoimento dos realizadores, a respeito das suas obras e das suas aspirações, considerando a passagem do tempo e a releitura das próprias obras, analiso os filmes a questionar a solidão das obras, da época de conflitos e dos próprios realizadores. Valendo-me da discussão a respeito do exílio brasileiro, decorrido no “Seminário Internacional — O Golpe de 64 e a ditadura militar”², abordo a solidão em quatro atos, onde os filmes analisados se encontram, compartilham, ilustram e ressignificam esta solidão. A análise pelas séries conexas procura a similaridade entre significantes contidos nos filmes e que convergem para a mesma linguagem cinematográfica característica dos documentários, a temática das guerras coloniais, da ausência, da preservação de factos históricos através do cinema, da configuração da identidade nacional, do registo e da denúncia. O compartilhamento da percepção e interpretação dos filmes nos permite perceber e formar estas séries conectadas de imagens. Existem semelhanças familiares, unidades e conexões, que se manifestam em diferentes significantes e significados. A analogia guia essas conexões, que surgem tendo duas formas de tempo em jogo: o presente, que representa as possibilidades materiais da imagem, e o desdobramento das séries conexas, que gradualmente cria ideias de histórias e passados.

Essas analogias são detetáveis com a ajuda do nosso pré-reconhecimento ou o reconhecimento adquirido das histórias e do processo cultural que

2. Realizado pelo CEDHAL da Universidade de São Paulo. O Seminário Internacional “O Golpe de 64 e a ditadura militar” foi realizado online no dia 17 de abril de 2024. Contou com a participação de Leda Gitahy, Nadejda Marques, Marly Vianna e a mediação de Cecília Brancher.

as gerou. Além disso, de forma mais subtil, são percebidas devido à nossa própria participação nesse processo de interpretação e produção de significados. A interpretação envolve, dessa forma, a mediação dos significados presentes numa obra, mais do que simplesmente, a criação de significados. A criação de significados tem a função de estabelecer conexões (Ortigues, 1987, pp. 218-233).

Utilizo a metodologia Teoria dos Cineastas (Graça, Baggio & Penafria, 2015) como chave para a revisão de literatura e material documental, comparativamente, juntamente a prática do ensaio audiovisual, como método aplicado de análise dos filmes, onde exponho os enxertos das obras, relacionadas através das analogias que as unem, e imagens que ilustram a minha hipótese de conexão entre a solidão dos autores e a solidão das histórias.

Ao analisar assumimos uma voz e uma intenção, não existe imparcialidade, as análises são únicas, fruto de momentos e do momento. Sendo parciais, revelam sobre os autores das obras e sobre o observador, tanto quanto, ou mais, do que revelam sobre a coisa observada.

Espero demonstrar que as convergências entre estes filmes, que relatam e denunciam acontecimentos históricos e situações de sujeição social, são intensas. Das cinco obras escolhidas para esta comunicação, três são realizadas por exilados ou ausentes da sua terra de origem, e a respeito de terras que não lhes pertencem; as exceções são *Adeus, até ao meu regresso*, de António-Pedro Vasconcelos, que, em Portugal filma um documentário televisivo para a RTP, e *Em nome da razão*, de Helvécio Ratton, o único curta-metragem, com duração de 25 minutos, que documenta e denuncia as condições precárias dos doentes internos de um hospício. Está conectado a esta série de filmes, através da solidão do humano, solitário de si, ausente da própria dignidade. Os três filmes restantes são: *25* (1977), de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, ambos exilados brasileiros que acorrendo a chamada do recém-instituído governo moçambicano para filmar a libertação e a revolução em curso no país, transportam para o filme a saudade e o desejo de que a revolução não tardasse também em todo o mundo. Em *Acto*

dos feitos da Guiné (1980), o realizador português Fernando Matos Silva, regista por meio de uma narrativa híbrida entre a ficção e o documentário, o momento histórico que decorre na Guiné-Bissau, em parte apresentada pelos próprios guineenses e ilustrada por registos documentais de Matos Silva, entrelaçados por personagens ficcionais (Silva, 2019). Por fim, *Mueda, memória e massacre* (1980) de Ruy Guerra, retrata a história do massacre de Mueda, Moçambique, através da gravação da encenação dos acontecimentos que culminariam no massacre ocorrido nesta cidade, em 16 de julho de 1960, dando início à luta armada do povo moçambicano contra o colonialismo português.

Para criar a narrativa para a apresentação das análises desses filmes, considere a conexão principal da solidão e dividi-a em quatro atos.

Primeiro Ato. A solidão do regresso

Adeus, até ao meu regresso. (Filme), (1974), António-Pedro Vasconcelos (1934-2024).

O realizador de *Adeus, até ao meu regresso* (1974), António-Pedro Vasconcelos, enxergava-se como único realizador português de cinema político. Engajado num cinema que, apesar de ficcional, ou talvez por isso mesmo, refletia, de acordo ao próprio autor, a sociedade e o real (Moreira & Oliveira, 2018).

Autor de 11 filmes de ficção e cerca de 6 filmes documentais para televisão, *Adeus, até ao meu regresso* é seu segundo filme de longa-metragem, realizado para a RTP. Nele regista o regresso e ausência dos soldados portugueses que retornam da Guiné-Bissau, findo as guerras coloniais. Apresento como conexão aos outros filmes, os aspetos da esperança dos que estão vivos confrontada com a desilusão do tempo perdido, o regresso a uma situação diferente — como pessoa transformada e a ilegalidade da guerra. A frase que intitula a obra, é uma das expressões utilizadas pelos soldados portugueses ao embarcar para a guerra colonial. Coincidindo com o período natalino, essas mensagens chegavam as famílias portuguesas, numa dicotomia de

esperança do retorno e saudade da presença. Com o fim da guerra, e o regresso dos portugueses sobreviventes, a alegria comedida é registada por Vasconcelos.

Algumas opções sonoras, logo ao início do filme, são mais reveladoras do que as palavras ditas pelos entrevistados. Por exemplo, quando o realizador não interrompe a fala de Alberto da Costa Maia e o som produzido pela aterragem dos aviões sobrepõem o áudio captado, transparece a percepção de que não é uma atuação. O depoimento soa natural. Talvez um reflexo, já do 25 de abril. Após a revolução dos cravos a emissora televisiva RTP, produtora do filme, assume uma postura oposta a adotada durante o regime de Salazar (Reis, 2008). Parece natural que o filme apresente uma montagem linear, direta, íntima, remetendo a uma Portugal onde não cabia mais censura.

Em entrevista a Nunes (2014), Vasconcelos refere-se ao início da carreira, quando “No cinema era mais importante a sinceridade do que a técnica.”. Vemos essa intencionalidade refletida no filme *Adeus*, até ao meu Regresso. Antes dos primeiros 10 minutos de filme, já percebe-se as intenções de Vasconcelos, que narra em off as premissas do filme que irá realizar. O próprio contraditório dos depoimentos, caracteriza a sinceridade manifesta pelas opiniões destoantes de um dos depoentes.(aprox. 34min.).

Segundo o realizador, “os portugueses têm uma má relação com a memória, ainda que isso esteja relativamente a mudar” (Carneiro, 2019). O filme *Adeus...* é realizado a partir dos depoimentos e histórias que escapam aos depoentes, felizes por voltarem e magoados por não encontrarem o retorno glorioso. Criticam duramente a situação da guerra, questionando a sua validade, importância e em autorreflexão, questionam-se se, que experienciaram durante a guerra, valera alguma coisa. No filme:

“(...) o nosso futuro acabou, desde o momento em que saímos de Lisboa para esta sangrenta terra, onde existe toda a infelicidade e ainda mesmo se enganamos a nós próprios, quando voltar para Lisboa, mas, no fundo,

pensamos — Quem será o próximo a tombar? Na unidade está silêncio, (...) da guerra ninguém fala. (...) valerá a pena os sacrifícios imensos que aqui fazemos?”³

Adeus... é um filme que evidencia o momento do cinema de abril (1974-1976): intenso, humano, simples e com a sinceridade do cotidiano, que transparece sem ensaio. Muito do que se encontra no filme é solidão e ausência, a falta humana dos que não regressaram e a falta de sentido por participar de uma guerra injusta. Vasconcelos afirmaria em entrevista: “São situações traumáticas em que as pessoas são confrontadas com situações limites e em que, inclusive, são confrontadas com lados da sua própria personalidade que ignoravam, para o melhor e para o pior. É uma experiência na qual se convive com a morte e da qual é difícil falar na primeira pessoa” (Vasconcelos cit. in Carneiro, 2019)

Segundo Lemière (2008), a época marca o início de uma nova escola no cinema em Portugal, cujo objetivo dos cineastas era analisar a identidade portuguesa e a dicotomia entre amar um país em reconstrução sem se identificar plenamente com a ausência propositada da memória da guerra.

Segundo Ato - A solidão do exílio

25. (Filme). (1977). José Celso Martinez Corrêa (1937-2003) e Celso Lucas (1951-).

José Celso Martinez Corrêa, ou “Zé Celso”, foi um dos principais representantes do teatro brasileiro contemporâneo. Fundador do Teatro Oficina no final da década de 1950. Diretor, ator e encenador, Zé Celso era profundamente influenciado pela realidade política e cultural de seu país, Brasil. Sua obra transmitia simultaneamente, irreverência e crítica a sociedade. Em 1974 é preso e torturado pelos órgãos de repressão do Estado brasileiro, em São Paulo. Após a sua liberação, ainda perseguido, busca exílio na Europa, posteriormente fixando residência em Portugal (Azevedo, 2018).

3. Aproximadamente aos 41min. Correspondência enviada pelo depoente Fernando de Oliveira Amoro, e lida pela esposa.

Celso Luccas é realizador brasileiro, e integrante do grupo Teatro Oficina junto com Zé Celso. Também é perseguido pela ditadura civil-militar brasileira e busca exílio em França. Lá recebe mensagem de Zé Celso que o procurava em Lisboa. Juntos realizam o média-metragem *O Parto* (1974-1975). Juntos, auxiliam parte dos integrantes do Teatro Oficina a estabelecerem-se em Lisboa, nomeando a nova companhia “Grupo Oficina Samba”. São convidados pela RTP e pelo Instituto Nacional de Cinema de Moçambique para filmar a libertação do país e aterram na cidade de Lourenço-Marques, em plena transição para Maputo (Gallo, 2019).

25 foi coproduzido pelo Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, RTP e Oficina Samba. Teve a sua estreia em Maputo no dia 15 de fevereiro de 1977, sendo exibido no Festival de Cannes durante a *Quinzaine des Réalitateurs*, em 1978. Apesar de considerado uma obra documental de relevância, o filme não foi exatamente o que o governo de Moçambique, a época, esperava. Foi percebido como uma “festa brasileira” e não um registo histórico da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e da descolonização moçambicana (Silva, 2006, p. 61). O filme acaba por ser excluído do circuito de exibições no país, ganhando mais repercussão no exterior, onde foi bem-aceite e exibido subversivamente pelo realizador Celso Luccas que, literalmente, o levava debaixo do braço e exibia-o clandestinamente (Monteiro, 2018).

25 é um filme de realizadores exilados. A ideia de saudade da terra natal vem logo de início na trilha sonora, na primeira música brasileira. Em Moçambique, a revolução já havia tido lugar e o povo “libertado” do regime de Portugal, comemorava com esperança.

Os dois realizadores brasileiros, Celso Luccas e Zé Celso, documentam uma realidade imediata, mas utilizam como base para a leitura política e ética do momento, vigorosa montagem de materiais oriundos dos arquivos da RTP, da Cinemateca Portuguesa e do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique. Através das escolhas e *timings*, das cenas incluídas na montagem é possível, desde logo, entrever ambiguidades quanto aos múltiplos

sentidos que o filme ganha quando da revelação do material, desde o reconhecimento coletivo à atualização das suas atribuições. Entrecorta a ação de memória do filme, imagens e depoimentos de membros da FRELIMO e imagens filmadas pelos próprios realizadores. A montagem, equilibra as diversas fontes, com arquivos da RTP, da Cinemateca Portuguesa, do Arquivo Moçambicano, jornais de atualidades, documentários e filmes ficcionais, na intenção de transmitir uma mensagem de esperança, a favor do povo moçambicano em processo de libertação do colonialismo e do capitalismo. Constrói-se as duas imagens, do povo buscando a liberdade e do opressor português fascista a tentar manter a dominação. A montagem traz referências do cinema soviético, com a narração cadenciada que contribui para criar o ritmo. Nas palavras de Luccas:

“Nós estávamos fazendo o filme sobre uma revolução e partimos do princípio que a linguagem e a forma do filme tinham que ser também novas, revolucionárias, fora do esquema do documentário tradicional, então procuramos fazer uma montagem bem diferente, bem original. É uma revolução em português, falada na nossa língua.” (Abramovictz, 2021).

Anunciada a revolução ao início do filme, o narrador e as imagens de arquivo conduzem-nos por uma história de Moçambique em busca da liberdade, após 400 anos de resistência. Em contraponto, os realizadores exilados, alimentando os seus sonhos e esperanças. O exílio, devido à violência do Estado natal, conduz os refugiados ao exílio, separando famílias e companheiros, desmobilizando uma luta social. Se não partir, morrer, e a morte é o fim da luta.

A banda sonora do filme é uma montagem de áudios dos discursos de Samora Machel, líder da FRELIMO, com uma narração que intercala voz em off que ressalta as posições políticas e a história de Moçambique. O filme retrata a luta contra a opressão colonial portuguesa, a unidade dos grupos sociais na formação da FRELIMO, a conquista da independência através da luta armada, o derrube dos símbolos coloniais e a celebração da independência.

Destacando figuras como Eduardo Mondlane e, sobretudo, Samora Machel. 25 Documenta a independência de Moçambique, mas também propõe uma visão para um futuro pós-colonial global.

Segundo o realizador Celso Luccas, o roteiro e o argumento do filme foram desenvolvidos durante a edição. A abordagem estética dos realizadores visava destacar o internacionalismo dos moçambicanos e a sua visão de revolução global. Apesar de criticada, na época, por não seguir o programa educacional da FRELIMO, a abordagem não linear e a desconstrução das imagens coloniais foram intencionais (Gallo, 2019).

Para Silva (2006), o filme era mais uma expressão da perspectiva brasileira sobre Moçambique do que um documentário sobre a independência do país africano. Luccas relata em entrevista, que o seu interesse ao fazer o filme era demonstrar a viabilidade de uma produção cinematográfica baseada em ideias descolonizadoras, especialmente num contexto em que o Brasil era dominado por um governo ditatorial. O Objetivo era apresentar a Revolução Moçambicana ao público brasileiro, destacando sua importância num momento de repressão política (Gallo, 2019).

Mueda, memória e massacre. (Filme). (1980). Ruy Guerra (1931-).

Ruy Guerra é cineasta, montador, diretor de fotografia, professor, poeta, entre outras profissões que o tornam um multiartista. A sua ligação com o cinema inicia-se ainda na adolescência, e na juventude envolve-se com os movimentos de independência de Moçambique, deixando o país em 1950. Em França, estuda cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), trabalhando como assistente de câmara e de direção. Radicado no Brasil desde 1958, continua a sua produção artística em várias frentes, música, teatro, cinema e literatura. Retorna ao seu país de natal em 1975, após a independência de Moçambique.

Ruy Guerra chega a Mueda, com o apoio da FRELIMO e do Instituto Nacional de Cinema (INC) de Portugal, na antevéspera das encenações do Massacre, sem saber o que aconteceria na cidade. Em entrevista para evento *online* da

Bienal of Contemporary Arts, em 2021, Guerra relata o processo inicial do filme “O que vão apresentar? Ninguém sabia.” (*Bienal of Contemporary Arts*, 2021). O filme foi criado enquanto os acontecimentos se revelam. A câmara regista, não como um atirador que mira o alvo a ser captado, mas como um olhar de deleite. Guerra rememora que “o brilho dos olhos, do povo em Moçambique, festejando a independência, não se encontra com facilidade” (*Bienal of Contemporary Arts*, 2021).

No registo de Guerra, e em depoimentos posteriores sobre o processo da filmagem, transparece uma satisfação por presenciar a encenação. Natural, há uma satisfação em ali estar. Natural de Moçambique e radicado no Brasil, tendo se auto-exilado de Moçambique aos 19 anos por divergências políticas com o regime que governava a colónia, volta a seu país num momento de comemorações. Segundo o realizador, as filmagens da festa popular e das encenações do massacre ocorreram em apenas dois dias, seria necessário mais tempo para realizar as entrevistas (*Bienal of Contemporary Arts*, 2021).

O filme, exibido e premiado no festival Tashkent em 1980, não é o mesmo que o realizador finalizara. Guerra não considerou as complexidades políticas envolvidas, relacionadas a abordagem dos factos com um viés não documental. As autoridades moçambicanas entenderam equivocadamente o filme, como sendo apenas histórico, o que resultaria em diferentes interpretações sobre a mensagem revolucionária de Mueda. Alguns depoimentos pareciam apoiar uma versão que o governo ainda não considerava como final. Dentre as alterações aplicadas ao filme original, um ator é utilizado para substituir o depoente original. Guerra afasta-se da produção desta segunda versão do filme, que não refletia a sua visão e, ao seu entender, prejudicava a obra.

Mueda, memória e massacre garante o registo da encenação realizada pela população da cidade. Os primeiros minutos se destinam a filmar o espetáculo teatral, com a plateia e atores representando os acontecimentos que resultaram no histórico massacre de Mueda. Sem narração, até os oito minutos, quando é iniciada o primeiro depoimento de Faustino Vanomba

(Guerra, 1980), a explicar quais foram os acontecimentos que culminaram no massacre de Mueda, e qual a importância para a revolução moçambicana.

Ao censurar o filme de Guerra, a FRELIMO opta por instrumentalizar a população moçambicana com memórias e registos através do cinema. Criam uma identidade moçambicana que emana das lutas de uma Moçambique vitoriosa, mas censura e limita o que a produção cultural realiza, definindo o que pode ou não ser considerado “moçambicano” (Schefer, 2015). O realizado, entretanto, executa a tarefa de registar também o seu próprio olhar moçambicano, de memória e solidão.

Terceiro Ato - A solidão da memória do outro

Acto dos feitos da Guiné. (Filme). (1980). Fernando Matos Silva (1940-).

Fernando Matos Silva é realizador português de aclamada produção. Realiza o filme *Acto dos feitos da Guiné*, em 1980, com o apoio do Partido para a Independência da Guiné e de Cabo Verde (PAIGC), com produção da Cinequipa e participação financeira, à época, do Instituto Português de Cinema (IPC). Matos Silva incorpora ao filme as imagens que produziu quando funcionário cartográfico do Exército na Guiné-Bissau, entre 1969 e 1970, e imagens produzidas pelos cineastas suecos Lennart Malmer e Ingela Romare.

Entre a junção de imagens documentais e encenações, o filme transfere parte da sua importância histórica – da libertação da Guiné-Bissau e dos propósitos da PAIGC de descolonizar e atribuir mérito à história guineense – para a revolução portuguesa do 25 de abril. A história do outro fica à margem dos feitos dos colonizadores, sujeita a produto do fim das guerras coloniais e não protagonista. É a memória do outro, utilizada pelo realizador, destacando o protagonismo do algoz e não a luta e rebeldia do oprimido (Bernardo & Laranjeiro, 2018).

Matos Silva incorpora a narrativa documental, entrevistas com Amílcar Cabral, os feitos do PAIGC e a luta para a libertação do povo guineense.

As personagens criadas por Matos Silva, entre o real e o imaginário dos portugueses, reforçam a ideia de que a guerra é parte das suas próprias lembranças de soldado. Um não-documentário, uma não-ficção, do filme se extrai a tragédia da guerra e a ideologia que marcaria o novo governo da Guiné-Bissau. Retrata os feitos dos heróis da Guiné, conspurcando o o Império Português, ao sair das portas da história – criadas por Matos Silva, o Descobridor, o Explorador, o Administrador Colonial, o Militar, o Colono, o Caçador e o Guerrilheiro – que transforma-se em político, no decorrer do filme. Este personagem, inspirado na figura de Amílcar Cabral, líder da luta pela independência de Cabo Verde e da Guiné-Bissau, supera no filme a missão do revolucionário, a luta armada se transforma em luta da palavra (Bernardo & Laranjeiro, 2018).

Dividido entre as imagens dos feitos do PAIGC, da resistência da Guiné, a oposição aterradora do governo fascista português e do terror causado aos soldados enviados para a guerra, Matos Silva recorre à encenação como condução dramática do filme, atribuindo arquétipos encenados, personificações da história da guerra. Enxerga na câmara a mesma similiaridade da arma que Sontag (2004), que, utilizada pelo homem, aponta e dispara. Em *Diante da dor dos outros*, Sontag cita Jünger (1930), ao comparar o ato de disparar a câmara, com o ato de disparar a arma “É a mesma inteligência, cujas armas de aniquilação são capazes de localizar o inimigo com exatidão de metros e segundos”.

A forma com que o realizador aborda o soldado, a serviço do estado fascista, como mais uma vítima deslocada do seu país, alvo da retaliação de uma população guerrilheira que possui a “razão legítima” da guerra, iguala os dois sujeitos antagonistas, o vilão é o governo português e não o seu povo (Bernardo & Laranjeiro, 2018). Perder a guerra da Guiné é vencer a guerra contra o fascismo. O filme é a memória e as sensações daquele momento de libertação do outro, visto pelo olhar do antagonista soldado, registado na sua solidão de não pertencimento, não é o elemento principal da história, nem o assunto que merece ser abordado, mas, escamoteado pelo próprio realizador, fica vazio, sem sujeito. É o soldado português perdido em terra estrangeira, desnorteado pela guerra, que não lhe parece fazer sentido algum.

Quarto Ato - A solidão de si

Em nome da razão. (Filme). (1979). Helvécio Ratton (1949-).

O cinema não muda o mundo, mas pode fazer pensar.⁴

Em 1979, Helvécio Ratton é um jovem entusiasta do cinema, estudante de psicologia, ex-exilado da ditadura civil-militar brasileira, acompanhado de uma equipa comprometida a adentrar corajosamente um hospício, durante a ditadura civil-militar brasileira. O realizador havia visitado o local enquanto estudante e, horrorizado com o que viu, motivou-se a procurar meios de registar o que ocorria no Hospital Colônia, instituição estatal situada na cidade de Barbacena, interior do Estado de Minas Gerais, Brasil. Em entrevista, Ratton menciona “Então, fui com esse grupo a Barbacena e fiquei chocado com o que vimos lá. O filme, *Em Nome da Razão*, nasceu dessa minha indignação”. Com a alcunha de Holocausto brasileiro (Arbex, 2014), o Hospital Colônia foi protagonista de um extermínio em massa de pessoas “indesejadas”, párias, pobres e desajustados, provenientes de todo o Brasil. O resultado das filmagens é o curta-metragem *Em nome da razão* (1979), o primeiro filme de Ratton como realizador.

Nas primeiras imagens revelam-se as paredes desenhadas de um dos pátios do Hospital Colônia. Em *off*, escutamos a história de vida de um dos internados. Filmado em 16 mm, com uma câmara dinâmica, o filme é construído com planos curtos e uma abundância de panorâmicas, que marcam todas as passagens de cena da obra.

A locução em *off*, ao estilo dos documentários desta época (1970-1980), transparece a desnecessária identificação do sujeito depoente, no entanto, a narração e a imagem dos depoentes correspondem em momentos chaves.

Câmara na mão, em movimento, em um registo rápido que não seria possível se os órgãos públicos responsáveis pelas instalações soubessem da intenção de denúncia do realizador.

4. Helvécio Ratton em sessão comentada do documentário, realizada pela Faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/Minas em 28 de novembro de 2023.

Aos pacientes internados, não há escolha, sobrevivem no limite da razão, medicados, drogados, num conjunto solitário, onde cada pessoa caminha separada, sem direção. Presos e institucionalizados, sem sentença, sem prognóstico. Sobre as filmagens no Hospital Colônia, Ratton rememora, “Até hoje, sinto os cheiros de lá [do manicômio de Barbacena]. Cheiros de suor, de sofrimento, de sujeira... Algo que nunca mais saiu de mim. São lembranças muito fortes. Como se [aquele lugar] estivesse materializando um campo de concentração, algo que a gente conhecia de relatos de campos nazistas, e de repente você tinha aquilo ali aos seus olhos, ao vivo.” (Avellar, 2021).

Os cortes, secos, brutos e sem respiro da banda sonora, mergulham o espectador nas realidades apresentadas pelos utentes, pelo médico, pelo locutor. A imagem sem tratamento e sem timidez, choca. O áudio e a imagem complementam-se, sem se sobrepor, a montagem cria o equilíbrio.

Em entrevista a *Revista E*, Ratton afirma que

“(...) Sempre quis fazer filmes que tivessem, de alguma forma, uma repercussão social. Sempre pensei no cinema não como se ele fosse capaz de mudar o mundo, pois ele não é capaz. Quem muda o mundo são as pessoas, e o cinema é uma arte capaz de fazer as pessoas se emocionarem e refletirem.” (Avellar, 2021).

Conclusões

Durante os anos de 1970 a 1980, os filmes deste corpus registaram a dolidão no contexto do cinema em português. Incluo o filme *Em nome da razão* (1978), de Helvécio Ratton, pois em conjunto retratam as experiências de indivíduos em meio à guerra, ao exílio e a ausência, que vivenciam a sensação solidão. Existem conexões entre as obras, relativas à insegurança do exílio, à ausência de lugar e de identidade, para além das conexões relativas a montagem, temporalidade e estilo. Os filmes abordam a solidão do retorno, do exílio, do eu e da memória do outro, proporcionando uma interpretação acerca da condição humana nos contextos históricos e sociais da época.

Os temas abordados pelos cinco filmes relacionam a realidade das colônias, a ausência, o regresso, a história e/ou tentativa de se fazer história, a busca pela verdade e a urgência do registro do momento. As obras capturam a solidão dos personagens e dos próprios realizadores. Quanto a técnica e linguagem, os filmes apresentam características comuns, como a presença de narrador em off, entrevistas, centralidade da ação, montagem, utilização de arquivos, história em primeira pessoa e a representação de terras em processo de libertação. Todos esses elementos contribuem para a construção de uma linguagem cinematográfica que possibilita estabelecer conexões entre os filmes e a solidão em português.

Estes filmes revelam as experiências dos realizadores e a profunda conexão entre a solidão individual e as narrativas históricas de sujeição social. Através das imagens e reflexões nelas contidas, podemos questionar a realidade retrada e enxergar a nossa própria relação com a solidão, a guerra e a busca por identidade e justiça. Estas obras dialogam sobre eventos e situações passadas, mas também nos desafiam a refletir sobre a natureza humana e a possibilidade de mudança. Assim, ao encerrar esta análise, chamo a atenção para o poder do cinema em provocar emoções, despertar reflexões e, quem sabe, inspirar ações que moldem o mundo ao nosso redor.

Referências

- Abramovitz, F. (2021). “Celso Luccas, um cineasta de três continentes: invenção, política e resistência”. *Insólita. Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*, 1 (1).
- Arbex, D. (2014). *Holocausto brasileiro*. Editora Guerra & Paz.
- Avellar, E. (2021). “Depoimento | Helvécio Ratton”. *Lente para mudanças. Revista E*. SESC São Paulo. https://issuu.com/sescsp/docs/revista-e_de_outubro_2021_atual/s/13554924
- Azevedo, E. (2018). Magnetismo da revolução no exílio português: José Celso Martinez Corrêa e a criação do espetáculo *Gracias, Señor*. *Sala Preta*, 18(2), 90–108. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i2p90-108>

- Baptista, M. (2024). “De Losey a Matos Silva: as feridas da guerra e a coragem do desertor”. *A Voz do Operário*. <https://vozoperario.pt/jornal/2024/02/07/de-losey-a-matos-silva-as-feridas-da-guerra-e-a-coragem-do-desertor/>
- Bernardo, L., & Laranjeiro, C. (2018). “Acto dos Feitos da Guiné: o início e o fim da história”. In *A Coleção Colonial da Cinemateca*, ed. Maria do Carmo Piçarra, pp. 88-103. Viseu: Cine Clube de Viseu.
- Bienal of Contemporary Arts. (2021, outubro 4). *BoCA 2021 | ‘Memórias de um massacre e do cinema’ com Ruy Guerra, Zia Soares e Felipe Bragança* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XmoC_71KrCk&ab_channel=BoCABienal
- Cabaço, J. L. (2017). “Notas para uma contextualização do Cinema Moçambicano”. *Mulembra*, 9 (17).
- Carneiro, M. (2019). “Esta é uma guerra que, entre nós, nunca existiu”. *Esquerda*. <https://www.esquerda.net/en/dossier/esta-e-uma-guerra-que-entre-nos-nunca-existiu/63762>
- Gallo, F. B. G. (2019). “A revolução moçambicana pelas lentes do filme 25 (1976–77): Entrevista com o diretor Celso Luccas”. *AbeÁfrica – Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, 3(3), 302–314.
- Graça, A., Baggio, E. T., & Penafria, M. (2015). “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. *Revista Científica/FAP*, 12(1). DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2015.12.1.1408>
- Guerra, R. (1980). “Entrevista: Mueda é o respeito pela realidade histórica”. *Revista Tempo*, 512, 50.
- Jünger, E. (1993). Total mobilization. In R. Wolin (Ed.) *The Heidegger controversy: A critical reader* (pp. 119-139). Cambridge: MIT Press.
- Lemière, J. (2006). “Um centro na margem: o caso do cinema português”. *Análise Social*, 41(180), 731-765.
- Lipovetsky, G. (2005). *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole.
- Monteiro, L. R. (2018). “Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano”. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*.

- Mourinha, J., & Oliveira, L. M. (2018). “O único cinema político, neste momento, é o meu”. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/06/19/culturaipsilon/noticia/o-cinema-ensinoume-a-viver-e-a-vida-ensinoume-a-fazer-cinema-1835032>
- Neiva, E. (1993). “Imagem, história e semiótica”. *Anais do Museu Paulista*, (Nova série), 1.
- Nunes, R. (2014). “Uma entrevista histórica com António-Pedro Vasconcelos”. *C7nema*. <https://c7nema.net/entrevistas/item/42158-uma-entrevista-historica-com-antonio-pedro-vasconcelos.html>
- Ortigueiras, E. (1987). “Interpretação”. In *Enciclopédia Einaudi*, Vol. II, pp. 218–233. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Pereira, M. S. (2021). “História social de um documento global: Trajetórias do filme 25 e a escrita da história da África pós-colonial (Moçambique, Brasil e Europa, 1974-2019)”. *Esboços: Histórias em Contextos Globais*, 28(48), 447-470. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2021.e78350>
- Reis, M. S. (2008). *A programação televisiva revolucionária: RTP 1974–1975*. Dissertação (Mestrado). Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- Rosas, F., Machaqueiro, M., & Oliveira, P. A. (Orgs.). (2015). *O adeus ao império: 40 anos de descolonização portuguesa*. Lisboa: Nova Vega.
- Schefer, R. (2015). “Mueda, Memória e Massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda”. *Comunicação e Sociedade*, 28, 27-51.
- Schefer, R. (2016). “(R)evoluções e Transições Revisitadas. O Fim do Império Colonial Português em Representações Cinematográficas da Lusofonia (1974–2014)”. *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 3(1), 158-164.
- Silva, I. O. P. (2006). “*Bárbaros tecnizados*”: *Cinema no Teatro Oficina*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2004). *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2002). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus.

ARTIFÍCIOS SANGUINÁRIOS E LACRIMOSOS: UMA PERSPECTIVA EXCESSIVA PELO HORROR E MELODRAMA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Renato Souto Maior¹

Resumo: Este artigo investiga algumas produções do audiovisual contemporâneo brasileiro em torno de noções como a do artifício, dos gêneros cinematográfico e do excesso. Através destas obras, uma abordagem teórica e imagética de situações em que o caráter artificial é fundamental para essas narrativas será colocada em diálogo com uma existência atmosférica nessas tramas, que comungam de um estado de ser excessivos. Por meio desses estilos filmicos distintos, em suas texturas, propostas e visualidades, sendo eles o horror e o melodrama, teceremos um atravessamento comum entre ambos a partir da presença do excesso nesses filmes. Para esta análise, dois longas-metragens serão apreciados e imbricados, sendo eles: *Mate-me Por Favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira, e *Inferninho* (2019), de Pedro Diógenes e Guto Parente.

Palavras-chave: Artifício; Cinema de Gênero; Horror; Melodrama; Excesso.

Introdução

Um dos conceitos estruturantes a respeito do excesso apresenta-se na abordagem de Peter Brooks (1975), quando o autor trabalha, a partir da literatura, a ideia de uma dramatização aumentada. Ele vai atribuir a essa espécie de representação excessiva a questão do melodrama,

1. Doutorando em Multimeios na Unicamp.

mas não, a princípio, como gênero cinematográfico, e sim dentro de uma perspectiva mais ampla, no termo da imaginação melodramática, cunhada em um contexto de consolidação da burguesia e de suas práticas na sociedade moderna da época. “O excesso é um elemento estilístico que se vincula sobretudo a uma matriz cultural ‘fundante’ da subjetividade moderna. Se dá na reiteração de símbolos que presentificam a experiência da realidade e de seus valores morais” (Baltar, 2012, p. 134). Dentro desse período, em meio a essa atmosfera melodramática característica de uma sociedade excitada e imersa em uma pujança tecnológica sem precedentes (Benjamin, 2018), é interessante abarcar a situação e estado do cinema naquele momento, e de seu alcance e diálogo diante dessa sensibilidade excessiva.

No âmbito de um primeiro cinema, o fator da espectralidade é incontornável para se pensar desdobramentos possíveis e cabíveis aos modos de excesso; uma experiência que remete a um tipo de fisicalidade encontrada principalmente nesse panorama do final do século 19 e início do 20. Em tal ambiente, o surgimento das primeiras produções cinematográficas acaba por possuir uma valorização a certa ideia de excesso, principalmente por se constituírem a partir de uma percepção do espetáculo, da atração, e do corpo. “O inicial fenômeno do ‘cinema de atrações’ trazia justamente uma resposta corporificada da audiência, na qual a ilusão que permite a identificação distanciada com a ação na tela dá lugar a uma resposta corporal imediata à tela” (Marks, 1996, p. 170).

É nesse cenário das atrações que o tido “primeiro cinema” – produções realizadas entre 1895 e 1907 – desenvolve-se, com a experimentação de linguagem em voga na feitura dessas obras. Com a maior e sucessiva exploração das técnicas e narrativas desse aparato cinematográfico, os filmes de então passam a se diversificar, e tem-se, logo em seguida, esse movimento ou contraponto ao modo de excesso dessas obras, uma tentativa de atenuá-los ou moldá-los. Kristen Thompson (2004) vai usar a expressão “excesso cinemático” para, justamente, apontar as “sobras”, ou redundâncias, de uma expressão cinematográfica em constante transformação, naquilo que alcançaria uma certa sedimentação, mais padronizável, através dos códigos

e linguagens fílmicos, resultando no que se tomaria como termo guarda-chuva para se caracterizar o cinema clássico-narrativo. A autora, assim, coloca em disputa a presença de um excesso inicial diante de uma pretensa contenção desse segmento que viria a estruturar uma posição mais canônica nas décadas posteriores, em uma abordagem propensa a valorizações menos excessivas.

O estabelecimento de múltiplas vertentes acerca do conceito de artifício é uma situação existente e instigante quando se pensa nesses vários caminhos possíveis para se abordar o tema. “O artifício é uma categoria conceitual, analítica, sociohistórica e estética” (Lopes, 2016, p. 1). Se formos elaborar a partir de um aspecto etimológico e de gênese, segundo o teórico e filósofo Vilém Flusser (1998), chega-se a um significado referente à arte e à técnica e os desdobramentos e imbricações a partir dessa relação entre as duas esferas. Já Walter Benjamin (2018), nos anos 30, faz pensar instâncias do reproduzível e do objeto artístico, pelo atravessamento de conceitos a respeito de aura, singularidade e unicidade, que comunga e dialoga com a questão da proliferação de artefatos, objetos artísticos. Sendo assim, a condição aurática da obra de arte está relacionada ao teor de sua, também, autenticidade. A repetição, a cópia e a referência abundante acabariam por desbotar e diminuir a potência de uma imagem, um discurso, um filme. Jean-Luc Nancy (2005) teoriza sobre o artifício em relação ao conceito grego de Platão, no que diz respeito a uma separação incontornável entre a ideia e a imagem. A primeira remeteria a um estado de ser original, já a segunda abarcaria a problematizada noção de cópia, de simulação. “Tal diagnóstico de época se configura como sentimento de perda em relação a uma política prévia das imagens que operava segundo uma lógica da escassez, em contraponto à “desencarnação” do mundo resultante do excesso de imagens (Ramalho, 2015, p. 77). Assim, a ideia de reprodutibilidade em larga escala, trazida por Benjamin (2018), e calcada pelo excesso melodramático de Brooks (1995), atingiriam um nível tamanho de ápice desse estado de imagens, que a reação a determinado movimento estaria, justamente, na

colocação do “excesso cinematográfico” como resultado; e a resposta natural a sua condição seria a do esvaziamento dessa sobra.

Dentro de um âmbito e discussão ainda mais cinematográficos, é interessante trazer as reflexões, realizadas principalmente ao longo das décadas de 50 e 60, de André Bazin (2016) acerca desse reproduzível, e de como o autor tece, nesse caso, teorias e escritos ao redor de uma égide e valorização do realismo, em uma chave binária entre real e artificial. “Esse ‘realismo’ não significa de maneira nenhuma, bem ao contrário, uma renúncia ao estilo; ele postula somente que a expressão no cinema deve ser dialeticamente conjunta a um suplemento da realidade, e não a um suplemento de artifício” (Bazin, 2016, p. 124). Muito dessa oposição dual entre essas duas vertentes, abordagens e estéticas, para Bazin, tinha a ver com uma valorização do cinema europeu, em específico o italiano, com o movimento do neorealismo (Xavier, 2018). Em contrapartida, o cinema norte-americano, via Hollywood, produziria e celebraria, em grande parte, filmes e obras mais comerciais, e artificiais.

Essa abundância excessiva a partir de uma constante reiteração de objetos, signos e visualidades, que sempre estão a retornar e se multiplicar, de alguma forma, faz pensar a respeito do próprio contexto de surgimento e ascensão do cinema, como fruto e resultado de uma condição moderna daquele momento, e de como, principalmente, a indústria norte-americana hollywoodiana colocaria e fomentaria a criação da ideia e modelo dos gêneros cinematográficos. Nessa lógica da catalogação, agrupamento e organização em torno de uma produção de filmes e de suas particularidades próprias, como linguagem, narrativa e estilo, tem-se a ideia de uma abordagem excedente a partir, principalmente, daquilo que foi colocado por Linda Williams (1991), em vários de seus textos, como um “cinema de excesso”, sobretudo o melodrama e o horror. Sendo assim, os gêneros cinematográficos passam a ser esse lugar, não apenas, mas também, do previsível, do esperado e, conseqüentemente, do clichê. Por isso que o cinema de gêneros acaba por se situar como um ponto de partida interessante para tramas e narrativas do excesso e do artifício, pois muito da construção desses universos e

de seus enredos já parte de um princípio dado, de rótulos (Altman, 2000), continuidades (Schatz, 1981), histórias e signos reconhecíveis e abundantes.

Nesse momento histórico, entre a transição de um século para o outro, e com a rápida proliferação de produtos audiovisuais, tendo nas décadas posteriores, principalmente a partir dos anos 1920 e 1930, já em Hollywood, um espaço de mercado e indústria cinematográficos, a necessidade de se pensar gêneros para o cinema, em uma movimentação comercial e para facilmente vender esses títulos, a princípio, é importada da literatura. No horror, em especial, acontece uma espécie de migração de um formato para o outro, com os produtores e empresários de então aptos a importar dos livros histórias e enredos para os seus filmes (Cánepa, 2008). Junto a tudo isso, a influência do teatro, em especial o melodramático, também vai incidir nessa formação e construção do cinema. Sendo assim, esses dois gêneros, horror e melodrama, participam e pavimentam a estrada e base para a consolidação de outros estilos e formatos surgidos logo em seguida. O alcance e infiltração do produto hollywoodiano vai contaminar, de fato, todo o mundo e influenciar cinematografias nacionais por todos os continentes. Não seria diferente no Brasil, que apesar de constituir um país e mercado instáveis e com fluxos cambaleantes dentro do espectro cinematográfico, vai terminar por receber essa influência e referência externas e retrabalhá-las, ao seu modo e cultura.

A questão dos gêneros cinematográficos no Brasil

Dentro do cenário brasileiro, o horror vai se situar e aparecer, durante o século passado, de forma pontual a escaça, com um grande destaque para o protagonismo e pioneirismo de José Mojica Marins, através de seu personagem mais icônico, Zé do Caixão. Mas, como atesta Cánepa, o Brasil teria uma tradição consistente no gênero, para além do famoso coqueiro, com filmes que vão desde os melodramas góticos, muitas vezes sobrenaturais, por um viés religioso, até as produções com tramas “espíritas” (Cánepa, 2008). Na contemporaneidade, esse gênero tem sido apreciado e enaltecido por uma parcela considerável de realizadores, muitos deles jovens, que

encontram no formato uma maneira de expressarem seus temas favoritos e também de citarem referências e influências de outras cinematografias estrangeiras, em especial a estadunidense, na construção e elaboração dessas narrativas.

Constantemente apontado como um dos principais estilos fílmicos presente na gênese da formação do cinema clássico hollywoodiano, o melodrama – dessa vez enquadrado como gênero cinematográfico, e não da forma e modo de imaginação como Peter Brooks aponta – remete suas origens ao teatro, em específico (Langford, 2005). Ou seja, juntamente com a literatura, é a partir dessa linguagem teatral que surge muito das características, estruturas e elementos desse primeiro cinema. No contexto norte-americano, o melodrama está inserido desde o início dessa formação cinematográfica, ainda no século 19 (Schatz, 1981). Ganha mais tração e energia com as décadas seguintes, atingindo o ápice de popularidade e sucesso entre os anos 30 e 50. Em uma circunstância latino-americana, percebe-se uma intensa proliferação de produtos de entretenimento em torno do melodrama, ao longo de todo o século, com forte adesão e apelo populares, em diferentes formatos, como a literatura, as revistas, o rádio, e, em especial, o cinema. No Brasil, a partir dos anos 50, com o advento da televisão e seu alcance imprescindível, por meio das telenovelas, o melodrama parece encontrar, pelo menos por terras brasileiras, o seu lugar cativo (Hamburger, 2007). Deste então, esse segmento narrativo, tão querido pelos brasileiros e vizinhos sul-americanos, tem sido referenciado por novos cineastas na concepção e feitura de produções do cinema contemporâneo.

Da retomada ao contemporâneo: um cinema brasileiro cada vez mais excessivo

Não se encontra um consenso a respeito de uma data exata para se considerar o início de um cinema contemporâneo brasileiro, mas vários autores, pesquisadores e teóricos acabam delimitando esse começo a partir dos anos 2000, e, definitivamente, após os anos 1990, quando a fase chamada de Retomada – alusão a um novo momento do cinema nacional, após o final dos

anos 80 e início dos 90, com o fechamento da Embrafilme, no governo Collor – acontece e traz alguns filmes de destaque para o cenário cultural e audiovisual do país (Eduardo, 2018). A comédia e espécies de *biopics*, filmes de biografia, como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1995) e *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996) são os dois principais filões identificados nesse ciclo (Ramos, 2018). O período a seguir, pós-2000, acaba por estabelecer um contexto favorável e de ascensão da produção cinematográfica brasileira, por questões como a digitalização do cinema, de certa forma o tornando mais acessível, e, principalmente, o grande crescimento de políticas públicas, na forma de editais e incentivos financeiros, canalizados pela criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema). Essa nova era foi intitulada de várias formas, como cinema de garagem (Ikeda & Lima, 2012), cinema pós-industrial (Migliorin, 2011), Novíssimo Cinema Brasileiro (Lopes, 2016).

Nessa primeira década dos anos 2000 é identificável uma predileção a temas e abordagens, nessas produções, de cunho mais naturalista, onde o filme de denúncia social se tornaria responsável por retratar de forma mais verossímil mazelas da sociedade contemporânea (Ramos, 2018). Observa-se, concomitantemente, um favoritismo a obras mais naturalistas, também na realização independente, com o aumento de festivais de cinema, e de novos cineastas, muitas vezes limitados por questões de orçamento e aparato técnico na elaboração dessas produções. Essa ode ao naturalismo no início dos anos 2000 acabaria por saturar esse tipo de abordagem, culminando, na década posterior, em uma maior presença de obras artificiais (Prysthon, 2015). É como se o período fosse mais contido, ao não elaborar e absorver uma apropriação mais excessiva, como aconteceria a partir dos anos 2010.

O cinema brasileiro contemporâneo acaba por alcançar, então, uma abordagem mais autorreflexiva dos códigos e elementos do excesso, que compõem alguns gêneros cinematográficos, como o horror e o melodrama, apresentando uma visão não-naturalista do mundo, a partir do rompimento de estruturas anteriores demasiadamente engajadas com uma verossimilhança extrema. A crescente presença e exploração de gêneros cinematográficos,

tradicionalmente associados ao cinema hollywoodiano, dentro de outras cinematografias nacionais, como a do Brasil, mostra a longevidade desses tipos imagéticos e sonoros e a capacidade múltipla e diversa de suas manifestações estilísticas na imbricação das mais variadas tramas, narrativas e abordagens temáticas. Ao tratar de artificialidades no cinema contemporâneo brasileiro, através de gêneros como o da ficção científica, do horror e do musical, Angela Prysthon atesta uma potencial condição do artifício como opção em relação ao naturalismo ou realismo buscados de forma obsessiva por alguns diretores ou produções nacionais. “Isso não teria como objetivo final um esvaziamento da potência do realismo no cinema, mas ao contrário, uma exploração mais complexa das suas possibilidades” (Prysthon, 2015, p. 74).

Atmosfera e excesso no horror: Mate-me Por Favor

Nessa recente leva de produções, o horror tem sido um gênero cinematográfico apreciado e enaltecido por uma parcela considerável de realizadores, muitos deles jovens, que encontram no formato uma maneira de expressarem seus temas favoritos; e também de citarem referências e influências de outras cinematografias estrangeiras, em especial a norte-americana, na construção e elaboração dessas narrativas. Anita Rocha da Silveira surge diante dessa paisagem. Em *Mate-me Por Favor*, sua estreia em longas-metragens, ela vai criar uma história repleta de citações a outros subgêneros do horror, em especial o *slasher*.

No filme, a trama segue o cotidiano de quatro amigas de classe média do bairro, muito bem delimitado e explorado, Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Elas são lideradas por Bia (Valentina Herszage), que conduz a narrativa e demonstra ter um interesse pelo mórbido e pelo horror excessivo e destoante se comparado com as outras. Uma série de assassinatos começa a acontecer na região, transformando a rotina de todas elas, que ainda enfrentam questões típicas da adolescência, como busca por pertencimento, despertar da sexualidade e conflitos emotivos sobre o mundo. A abordagem dada aos personagens e seus dramas é atravessada por uma tensão

constante, em um tom ambíguo que retrata situações realistas, mas por um viés imagético e narrativo do fantástico (Barrenha, 2021). Diferentemente de outros subgêneros do horror, como o típico filme de fantasmas ou monstros, onde o sobrenatural é entendido como parte integrante e real dentro da amarração diegética da história, o *slasher* parte de um pressuposto realista, onde a ameaça, quase sempre, está na figura de um assassino, homem, a desmembrar, trucidar e dilacerar corpos de mulheres. Em *Mate-me*, o mote tramático é todo ele constituído dessa ameaça realista, e não sobrenatural, por meio de situações como a da violência nas grandes cidades e o feminicídio.

Nesse caso, Anita Rocha da Silveira vai estabelecer essa paisagem urbana como cenário desse assassino invisível, nunca revelado, surgido sempre de um ponto de vista subjetivo, sem ser encarado; é como se, ao contrário de um tropo clássico do *slasher*, o enfrentamento da heroína com o vilão assassino, aqui tivéssemos outro tipo de embate, entre a própria sociedade machista e patriarcal, ao perseguir essas vítimas, e elas próprias, todas e sempre mulheres. Apesar de constituir seu universo de forma realista, Anita vai usar de uma linguagem cinematográfica extremamente excessiva, seja no encadeamento e montagem de seu filme, e sua progressão rítmica, seja ainda pelo uso da trilha sonora exageradamente colocada; ou ainda quando usa, em grande parte, uma fotografia e construção imagética mais carregadas, tanto na utilização de cores artificiais, como a luz neon ou a presença de um sangue em quantidade e colorações excessivas.

Ou seja, há uma ambientação realista das coisas, mas em um tom não-naturalista, pois esse “mundo real” é enquadrado, impregnado e invadido por vários elementos artificiais, de forma frontal e incisiva, sem preocupações com a amortização de suas manifestações e o impacto, visual e temático, de seus desdobramentos. Há uma profusão de citações e referências ao universo do horror, que não se encerra ou termina com o *slasher*, abarcando uma série de outras influências, como a cena em que os estudantes da escola de Bia parecem se mover como zumbis; ou ainda a leitura de um texto mórbido de Augusto dos Anjos, poeta simbolista brasileiro (Marques, 2022).

A cena de abertura, que compõe um plano aberto e estático, com duração de vários minutos, acompanhado de uma música instrumental excessiva, onde tem-se a presença desse corpo de uma mulher, e de seu rosto, que encara a câmera, o espectador, revela muito dessa textura atmosférica artificial adotada por Anita ao longo de todo o filme.

Ao contrário de *Inferninho*, próximo filme a ser contemplado neste texto, esse sim, de certa forma, mais explicitamente artificioso, *Mate-Me Por Favor* acaba por configurar um exemplo bastante satisfatório e instigante de uma obra audiovisual brasileira e contemporânea capaz de utilizar de códigos e linguagem do gênero cinematográfico para criar uma experiência estética própria e inventiva, sem deixar de abordar temas tidos como sérios e complexos, mostrando que a “realidade” da vida, dos problemas da sociedade, pode ser abordada e explorada de diversas formas; e, talvez, nesse delírio visual e sonoro, artificial, consigam atingir e imprimir, ainda mais, uma força e consciência a partir do seu conteúdo e materiais originais.

Lágrimas e Exagero no Melodrama: Inferninho

Em *Inferninho*, temos na presença da protagonista Deusimar (Yuri Yamamoto) uma típica figura do universo melodramático, nesse caso uma espécie de heroína em sofrimento, como é característico no gênero. Proprietária de um bar ausente de uma especificidade local e temporal, a personagem convive, assim, nesse lugar boêmio, com figuras típicas da noite, como o bêbado regular, a cantora iniciante (Luizianne, interpretada por Samya Delavor), os fregueses costumeiros. O filme, completamente realizado em um aparato e cenário internos, com a ausência total de registros em locações externas, acaba por povoar esse ambiente, a princípio, transitório, de um estabelecimento de lazer, com tipos famosos da cultura pop, principalmente das histórias em quadrinhos, como a Mulher-Maravilha, o Super-Homem, o Wolverine, o Batman. Todos usam adaptações de seus famosos e icônicos figurinos, em uma roupagem e versão mais improvisadas, remendadas. Mas, quem se destaca diante desses “seres” fantásticos é um coelho cor-de-rosa (Rafael Martins), principal ajudante de Deusimar nos afazeres do bar,

e um dos mais preocupados e interessados na vida de sua amiga. O clima pacato e melancólico do espaço acaba por mudar com a chegada de um marinheiro, Jarbas (Demick Lopes), que logo se torna o interesse romântico de Deusimar, preocupada com a oferta de uma construtora para comprar o bar Inferninho e transformá-lo em um estacionamento. Todo o longa é entrecortado por músicas, o tornando uma quase espécie de musical.

Em contraste ao horror (que tem muito de sua tradição literária e cinematográfica, também, estabelecida através do sobrenatural, do monstruoso e irreal) e ao musical (geralmente composto em uma chave mais utópica e deslocada, afastada da realidade), o melodrama se baseia em enredos realistas, com predomínio de personagens mulheres, que protagonizam a trama, e são colocadas diante de conflitos e escolhas difíceis, muitas delas, geralmente, envolvendo a família, ou a comunidade em seu entorno. Apesar de partirem de uma ambientação mais pautada na rotina e cotidiano verossímeis, o excesso dessas produções acontece, principalmente, na forma e estilo com as quais são elaboradas, a partir de uma trilha sonora exuberante e afetada, interpretações enfáticas e superlativas, e dilemas morais e culturais identificáveis e cognoscíveis. Em *Inferninho*, porém, a escolha imagética de composição de seu universo escolhe trilhar um caminho do artificial, a todo momento. O drama de Deusimar é facilmente apresentado, e sua estrutura é simples, mas a maneira e a colocação estética de seus desdobramentos, não. Em uma das cenas mais emblemáticas e emocionantes de todo o filme, quando a sua personagem decide, finalmente, sair do previsível e seguro ambiente no qual habitou a vida toda, o bar Inferninho, caindo em uma espécie de viagem espaço-sentimental, temos uma apresentação desse “mundo real”, do lado de fora, colocada de forma extremamente artificial, a partir do uso da técnica de *chroma-key*, muito encontrada no universo cinematográfico em geral, mas também em produtos midiáticos como um todo, quando se existe a necessidade de projeção de uma imagem, cenário, ou algo no fundo da cena, do quadro. Nesse caso, Deusimar viaja por paisagens artificialmente montadas, em uma profusão de cores, texturas e plasticidade condizentes com o estado de espírito da personagem,

em excessiva situação de emotividades e prazer. “No simulacro é como se houvesse uma transformação das coisas em algo parecido com sua forma original” (Baudrillard, 1992 *apud* Freitas, 2013, p. 335).

Trata-se, assim, de mais uma aproximação excessiva, artificial e não-naturalista do cinema contemporâneo brasileiro. “A imagem não tem relação qualquer com a realidade, pois é o seu simulacro puro, e pertence ao domínio da simulação, abarcando um sistema para além das instituições oficiais da arte” (Freitas, 2013, p. 338). Deusimar, com seu nome sugestivo, o marinheiro Jarbas, os personagens habitantes do bar, fantasiosos, remetem todos a essa ideia de um mundo para se habitar, fora dos limites sufocantes do bar Inferninho; possibilidades de navegação por imagens, viagens, artifícios.

Considerações finais

Abordagens que pensam e perpassam outras estratégias, em um registro, a princípio, não óbvio ou objetivo, talvez gere e crie um efeito na audiência, no público, nos espectadores, até mais impactante e eficaz, por justamente ser capaz de emitir um discurso, uma ideia, por vias aparentemente não convencionais. Pensamos sobre de que maneira um gênero cinematográfico do excesso, do artifício, ou seja, com certa distância e compromisso com o real ou natural (como o horror e o melodrama), podem tratar de temas sociais relevantes, como a segurança pública, o medo do outro, a instabilidade política. Questões do cotidiano e de âmbito e discussões coletivas são geralmente apresentadas de formas “realistas”, documentais, até. É uma abordagem válida; mas não a única.

Pela chave do excesso, do emotivo e do grotesco, nas manifestações de horror e melodrama, acredita-se ser possível levar em consideração todas essas possibilidades audiovisuais. Ou seja, não se trata de uma noção de escapismo, de fantasia ou de algo distante; esses gêneros cinematográficos, por muito tempo associados e restritos apenas a certa esfera do fantástico (principalmente o horror) e superficial (melodrama), muitas vezes considerados, pela crítica e academia, como menores ou sem expressividade e relevância artística,

acabam por demonstrar, na contemporaneidade, por meio desses filmes, vias potencializadoras de transformação, debate, discussão, compreensão e reflexão, acima de tudo. Afetar-se, chocar-se e emocionar-se a respeito de conflitos, acontecimentos e desafios da atualidade é uma estratégia de se encerrar o mundo por um viés emotivo e pensante, artificial e excessivo.

Referências

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidó.
- Baltar, M. (2012). “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão”. *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 39, n. 38, pp. 124-146.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores.
- Bazin, A. (2016). *O realismo impossível*. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica.
- Benjamin, W. (2018). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- Cánepa, L. L. (2008). *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (Doutoramento). Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Eduardo, C. (2018). “Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)”. In *Nova história do cinema brasileiro*, org. Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, v. 2, pp. 566-595.
- Flusser, V. (1998). *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP.
- Freitas, N. K. (2013). “Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea”. *Polêm!ca*, Rio de Janeiro, v. 12, n.2, abr./jun.
- Hamburger, E. I. (2007). “A expansão do ‘feminino’ no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80”. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, pp. 153-175.

- Ikeda, M. & Lima, D. (2012). *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia.
- Langford, B. (2005). *Film genre: Hollywood and beyond*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Lopes, D. (2016). “Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina”. *E-Compós*, Brasília, v.19, n.2, maio/ago.
- Marks, L. (1996). *The skin of the film: experimental cinema and intercultural experience*. Nova Iorque: University of Rochester.
- Migliorin, C. (2011) “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. *Revista Cinética*, 77.
- Prysthon, Â. (2015). “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo”. *Revista Eco-Pós*, v. 18, n. 3, pp. 66-74.
- Pucci Jr, R. L. (2009). *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Ramalho, F. (2015). “O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea”. *Revista Eco-Pós*, v. 18, n. 3, pp. 75-88.
- Ramos, F. P. & Schwarzman, S. (Org.). (2018). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Nova Iorque: Random House.
- Thompson, K. (2004). “The concept of cinematic excess”. In *Film Theory and criticism*, ed. L. Baudry & M. Cohen. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, L. (1991). “Film bodies: Gender, genre, and excess”. *Film quarterly*, v. 44, n. 4, pp. 2-13.
- (1998). “Melodrama Revised”. In *Refiguring American Film Genres*, ed. Nicke Browne. Berkeley: University of California Press, pp. 42–88.
- Xavier, I. (2018). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra.

**A MISE-EN-SCÈNE NO TEATRO-FILME
BRASILEIRO: OS CASOS DE DORA (2021)
E MEDEIA POR CONSUELO DE CASTRO (2021)**

Fábio Raddi Uchôa¹

Resumo: Ao longo da última década e intensificado com a pandemia, as formas híbridas entre cinema e teatro ganharam espaço entre companhias teatrais ou peças autorais brasileiras – casos do *Teatro Oficina*, do *Grupo Galpão*, da *Cia. Br116* ou da *Cia. Os Satyros* –, com obras audiovisuais disponibilizadas via internet. O fenômeno reafirma questões próprias ao cinema expandido, trazendo especialmente encenações corporais e cenográficas teatrais, registradas através de estruturas narrativas que retomam as linguagens dos cinemas clássico e moderno. O objetivo geral é mapear os principais traços assumidos pelo teatro-filme, entre os anos 2020-21, indagando-o enquanto possível gênero audiovisual e teorizando-o a partir de sua mise-en-scène, em diálogo com Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2013), porém em busca da definição de uma mise-en-scène como “referência intermediática” (Irina Rajewski, 2012). Para tanto, serão analisadas duas obras – *Dora* (Sara Antunes, 2021) e *Medeia por Consuelo de Castro* (Cia. Br 116, 2021) – tomadas como paradigmas do período. Em *Dora*, há uma mise-en-scène que tende à performance, desdobrando-se de um processo que une videoarte e pesquisas em arquivos familiares. Já em

1. Docente do PPGCom-UAM e coordenador do grupo de pesquisas *CineArte – Cinema, análise fílmica e experiência intelectual* (UAM).

Medeia por Consuelo de Castro, temos um filme teatralmente encenado, com gestos e cenários de inspiração teatral, que são reprocessados por estratégias como o plano-sequência, o close-up e o campo/contracampo.

Palavras-chave: Teatro-filme; Teatro brasileiro; *Mise-en-scène*; Intermidialidade.

Apresentação

Realizada ao longo das XVI *Jornadas Cinema em Português*, essa intervenção faz parte de uma pesquisa mais ampla, sobre as relações entre cinema e teatro, inicialmente envolvendo as vanguardas europeias dos anos 1950-60² e recentemente voltada às hibridações no audiovisual brasileiro contemporâneo.³ Embora o cinema e o teatro relacionem-se desde o século XIX, o campo artístico atual parece trazer uma nova confluência; algo intensificado durante a pandemia, com uma considerável leva de obras que se aproximariam da ideia, ainda imprecisa, de *teatro-filme*. Trata-se de trabalhos realizados por grupos teatrais, registrando seu processo criativo ou de encenação, que passam por decupagem cinematográfica e são disponibilizados como obra única.

O fenômeno vincula-se ao reprocessamento do audiovisual por companhias teatrais contemporâneas como *Os Satyros*, *Teatro Oficina*, *Cia. Br116* e o *Grupo Galpão*, entre outras. Questionar o *teatro-filme* como possível gênero implica no mapeamento de suas formas internas e externas (Buscombe, 2005, p. 306), relacionadas respectivamente a elementos temáticos e de *mise-en-scène*. Em termos de formulação teórica e de sua circulação, o *teatro-filme* é referido pela *Cia. Br116*, a partir de debates publicados em seus sites, como uma forma que substituí o teatro presencial, durante a pandemia do Covid-19 (2020-2023). As variações narrativas e formais, porém, são muitas, envolvendo aspectos da construção das personagens, da ficção, dos espaços e da *mise-en-scène*.

2. Vanguardas artísticas dos anos 1950/60: conexões entre cinema, teatro e outras artes. (Período: 2020-2022).

3. Conexões entre audiovisual e teatro: vanguardas artísticas e cinema moderno. (Período: 2023-2024).

Entre as variações do *teatro-filme*, podemos destacar um trio tipológico inicial, a ser aprofundado em futuras pesquisas. Primeiramente, a companhia do *Teatro Oficina*, cujos usos do audiovisual extrapolam o *teatro-filme*, incluindo usos internos em encenações presenciais, na qualidade de um recurso cênico e narrativo, que acompanha uma peça em curso. Paralelamente, há a disponibilização, no site do Teatro Oficina, de registros audiovisuais de peças realizadas *in loco*, que podem ser pensados como um *Teatro registrado*. É o caso de *O Bailado do Deus morto* (Teatro Oficina) – peça encenada presencialmente, mas que é filmada, com câmeras estrategicamente pensadas junto com o projeto cenográfico. Já a peça *Medeia por Consuelo de Castro*, da Cia. Br116, é uma obra audiovisual, apropriada pelos espectadores somente por meio do visionamento, tratando-se de um *Filme, teatralmente encenado*. A obra possui uma linguagem cinematográfica, incluindo diálogos em campo/contracampo ou a construção dos espaços por meio da edição. Por outro lado, a atuação e certos cenários são remanescentes de formas teatrais. Numa terceira vertente, pode-se pensar na peça *Dora* (Sara Antunes) como um *Filme performado*, em diálogo com o universo do audiovisual ao vivo, incluindo cenas previamente filmadas, unidas a materiais construídos ao vivo, dentro de cada apresentação do espetáculo.

Dentre as diversas possibilidades, interesse-me pela *mise-en-scène* como foco de abordagem, por envolver elementos relacionados ao espaço, aos corpos e à encenação, em busca de examinar as particularidades e variações, desse gênero em construção. Para tanto, vale trazer um conjunto de definições de *mise-en-scène*, incluindo sintonias com as propostas de André Bazin, em torno do teatro filmado. Para Bordwell e Thompson, numa definição técnica, a *mise-en-scène* corresponderia aos elementos controlados pelo diretor, tais como cenário, iluminação, figurino e atuação (Bordwell & Thompson, 2013, p. 205). Enfatizando a relações com a autoria, em *O autor no cinema* (1994) Jean-Claude Bernardet pensa na *mise-en-scène* como vestígio do diretor-autor nos filmes, elegendo como critérios a repetição, a unidade e a existência de uma matriz recorrente na obra de um cineasta. Por fim, uma boa aproximação teórica para o debate do *teatro-filme* é a noção de teatro

filmado para André Bazin. Levando em conta a obra de Marcel Pagnol, o teatro filmado seria uma apropriação cinematográfica de uma peça de teatro, mantendo a dramaturgia do texto teatral como centro da nova obra. O texto mantém-se como elemento principal, sendo articulado a uma decupagem cinematográfica que intensifica elementos originais; nas palavras de Bazin, no teatro filmado “O cinema age somente como um revelador que acaba de fazer aparecer certos detalhes que o palco deixava em branco.” (Bazin, 1991, p. 135) Não se trata de uma representação em plano geral de uma peça teatral. Ao contrário, está em pauta uma criação a partir de tal peça, com a revelação de algo de novo em cima da transformação dos atores, do espaço do drama e da identificação com os personagens.

Nos próximos dois tópicos, aprofundarei duas obras: *Medeia por Consuelo de Castro* (Cia. Br116) e *Dora* (Sara Antunes). Elas serão repensadas a partir da *mise-en-scène* e, posteriormente, via categorias bazinianas para o debate do teatro filmado, tais como a identificação, a função do cenário e as articulações da *mise-en-scène* com as técnicas de cada período histórico.

***Medeia por Consuelo de Castro* (2021, Cia. Br116)**

A peça montada pela *Cia. Br116* baseia-se na dramaturgia de Consuelo de Castro, para a conhecida tragédia grega de Eurípedes, mantendo o engajamento e o inconformismo próprios aos textos da escritora – representante da geração de dramaturgos da ditadura militar, no Brasil dos anos 1960-70.

O texto de Consuelo de Castro coloca-se como uma dramaturgia de resistência e denúncia social, valendo lembrar que *Medeia* foi também inspiração para a peça *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque de Hollanda. A densidade política é, assim, realimentada, na adaptação de 2021 pela *Cia. Br116*, num período de pandemia e de ataques à democracia no Brasil (Governo Jair Bolsonaro, 2019-2022).

Medeia por Consuelo de Castro, dirigida pelo cineasta Gabriel Fernandes e pela atriz Bete Coelho, é promovida a partir da ideia de *teatro-filme*. Trata-se de uma encenação teatral filmada e remontada em um filme de 60 minutos,

transmitida via internet e atualmente disponibilizada no site da *Cia. Br116*. Para Gabriel Fernandes, o *teatro-filme* atribui maior importância autoral aos atores e atrizes do que ao diretor propriamente dito: “O ator, mais que o diretor, é quem está mais próximo do autor, expõe suas falas, dá vida, corpo, razão e emoção às personagens. Minha função foi, através da câmera e da edição, criar o terreno para florescer o trabalho dos atores e à história da *Consuelo*” (*Cia. Br116*, 2021).

Quanto a sua *mise-en-scène*, *Medeia por Consuelo de Castro* parte de uma encenação teatral tradicional, reprocessada pela filmagem – que recorta, reenquadra e cria novas continuidades espaço-temporais. Ao centrar-se nos corpos, espaços e vozes, aproximando-se do teatro, essa obra recoloca aquilo que Bazin denominava de um teatro filmado (Bazin, 1991). Trata-se uma apropriação cinematográfica, mantendo a dramaturgia do texto teatral como centro da nova obra; mas cuja decupagem audiovisual revela novos elementos. *Medeia por Consuelo de Castro* é marcada pelo fragmento. Entre os principais aspectos de sua *mise-en-scène*, destacam-se: o texto falado, os rostos e a postura corporal, o cenário, o espaço recriado pela montagem, bem como uma decupagem que oscila entre elementos do clássico⁴ e do moderno⁵.

Quanto à intriga, a peça da *Cia. Br116* enfatiza os acontecimentos ocorridos na cidade de Corinto. Isso inclui o envolvimento de Jasão com a filha do Rei (Glauce) evocando a ira de Medeia; os diálogos de Jasão com o rei, tendo em vista o casamento com sua filha e o que seria feito com Medeia; as articulações de Medeia com outras mulheres, tramando resistência ao Rei; a finalização com o grande incêndio e a morte dos filhos de Jasão e Medeia. Tais ações avançam como atos teatrais, definidos pelos personagens presentes e pela sucessão de cenários.

4. O campo/contracampo; as relações de continuidade entre diferentes tipos de planos; as gradações bem definidas, entre planos gerais e planos de detalhe; os personagens como centro das ações.

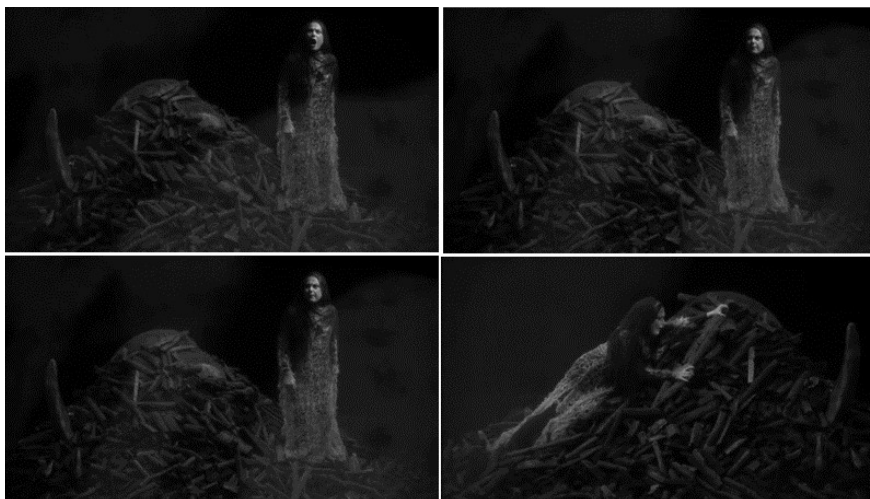
5. O estilo indireto livre; os *faux raccords*; as passagens nas quais elementos do estilo (como espaço, movimentos e texturas) ganham proeminência.

Passo agora ao mapeamento das principais recorrências estilísticas, presentes na *mise-en-scène* da peça, para a qual a montagem é de grande importância.

a. Texturas: entre corpos, tela, cenários e rostos.

Uma das características de *Medeia por Consuelo de Castro* é a tensão, manifestada pela protagonista, entre seu amor e sua aversão a Jasão. Tal jogo de amor e ódio é mimetizado pela *mise-en-scène* – em particular, pelas texturas presentes entre corpo, tela, cenário e rostos, que se afirmam como comentários estilísticos.

Em algumas passagens, Medeia é ofuscada pela superfície da tela. Na primeira dessas aparições, a figura de Medeia é sobreposta aos reflexos dos corpos de Jasão e Glauce, que aparecem como manchas, remetendo a sua traição sexual (Fig. 1-4). Por vezes, elementos cênicos colaboram com as sobreposições. É o caso de atos nos quais Medeia aparece sob tecidos, com texturas extraídas via jogo de luz (Fig. 5-8).



Figuras 1-4 – Fotogramas da peça *Medeia por Consuelo de Castro*.



Figuras 5-8 – Fotogramas da peça *Medeia* por *Consuelo de Castro*.

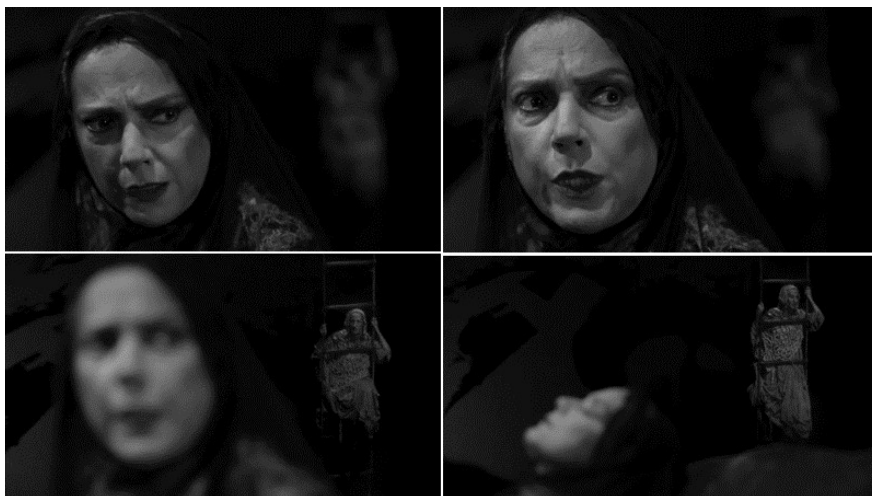
As texturas são também construídas por projeções sobre o fundo do palco. São imagens projetadas, muitas vezes trazendo referências a um mundo externo – em momentos de rebelião política ou sofrimento de Medeia. Será o caso do momento em que a personagem se conscientiza do massacre de suas aliadas pelo Rei (Fig. 9-12).



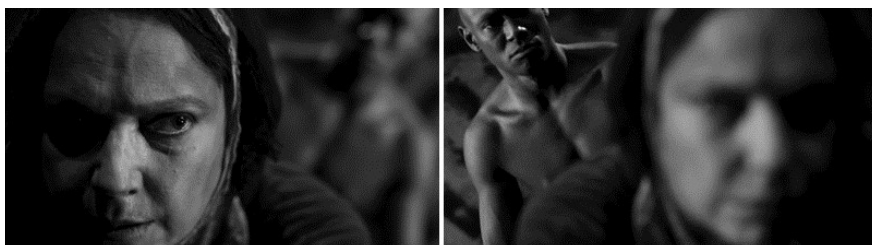
Figuras 9-12 – Fotogramas da peça *Medeia* por *Consuelo de Castro*.

b. Figuras duplas

As construções de figuras duplas, por sua vez, associam-se aos diálogos – articulados em campo/contracampo ou a partir de configurações mais modernas, como o foco/desfoco. É desse modo que vemos os diálogos entre Medeia e uma correligionária (Fig. 13-16); ou ainda, entre Medeia e seu filho morto (Fig. 17-18).



Figuras 13-16 – Fotogramas da peça *Medeia* por *Consuelo de Castro*.



Figuras 17-18 – Fotogramas da peça *Medeia* por *Consuelo de Castro*.

Nas conversas entre Jasão e o Rei, uma sala fechada, com achatamento do plano de fundo, assume uma espacialidade teatral bastante clássica. Por outro lado, o trânsito pendular de Jason por trás do Rei evoca algo de moderno

– em diálogo com as situações não convencionais de diálogo de *Viver a vida* (1962), de Godard (Fig. 19-24).



Figuras 19-24 – Fotogramas da peça *Medeia por Consuelo de Castro*.

c. Uma montagem plástica

Em passagens importantes, no início e no desfecho de *Medeia por Consuelo de Castro*, a montagem acompanha as tensões da intriga. Assim, o envolvimento amoroso entre Jasão e Glauce, impudico, é apresentado por primeiríssimos planos, dos corpos em fragmentos, montados num crescendo de êxtase. No final da peça, por sua vez, o grande incêndio provocado por Medeia em represália à traição de Jasão, e que leva à morte dos próprios filhos, é construída mesclando diferentes tipos de tomadas (internas e externas), fusões e a presença de um dos filhos de Medeia (Fig. 25-30).



Figuras 25-30 – Fotogramas da peça *Medeia por Consuelo de Castro*.

d. Escrita sobre a tela – recurso moderno.

Por fim, o último movimento do *teatro-filme* traz a paulatina redação do título sobre a tela, enfatizando-a como local de conflito. Novamente, a obra revisita a tradição moderna, com um uso ensaístico da tela (Fig. 31-34).



Figuras 31-34 – Fotogramas da peça *Medeia* por Consuelo de Castro.

***Dora* (2021, Sara Antunes)**

A segunda peça que gostaria de trazer é *Dora*, da atriz e diretora Sara Antunes. Apesar de não referida como *teatro-filme*, a realização num contexto teatral, sucedida por decupagem audiovisual, somada à sua disponibilização enquanto obra fechada em alguns sites⁶, permite aproximá-la da ideia aqui em questão.

Quanto a sua construção, *Dora* coloca-se na linha de um audiovisual ao vivo (Bastos & Moran, 2020). Possui partes gravadas e trechos que se modificam de uma transmissão para outra; ao ser disponibilizada via internet, entretanto, consolida-se como uma versão fechada, exibida em uma determinada data. As transformações pontuais trazem algo também próprio ao teatro: as mínimas transformações, a cada espetáculo, implicam numa relação particular entre espectador e obra, mediada pela consciência da encenação.

A peça acompanha o trajeto da guerrilheira, Maria Auxiliadora Lara Barcelos, codinome Dora, que foi detida pelo governo militar brasileiro nos anos 1970. A intriga inclui a jornada de Dora, entre a tortura em solo

6. Youtube dos Jornalistas Livres, por exemplo: https://www.youtube.com/watch?v=X-peH7E87_8

brasileiro, a deportação ao Chile e a ida à Alemanha, onde se suicida em 1976. O trajeto é reconstruído a partir de documentos da própria Lara – especialmente cartas trocadas com a mãe – que foram transformadas na base geral da dramaturgia e da construção cênica. A peça desdobra-se de um projeto anterior, baseado nos arquivos pessoais de Dora, o curta-metragem *De Dora, por Sara* (2020, Sara Antunes).⁷

A narrativa avança a partir de atos, que se diferenciam pela *mise-en-scène* – fundada nos cenários, corpos e vozes, bem como na transformação dos espaços via edição. A tensão e a fragmentação aumentam gradualmente – associadas à consciência da tortura e ao aumento do sofrimento de Dora. Destacando a importância da *mise-en-scène* para a construção dos estados da personagem, é possível descrever algumas de suas configurações ao longo da peça; algo que será realizado nos próximos tópicos.

a. Objetos sobre retroprojektor e depois sobre a parede, como projeções da identidade.

No primeiro movimento de *Dora*, vemos um retroprojektor que acumula informações e objetos associados à personagem. Há uma carta que é redigida no calor da hora; uma carteira de estudante; uma fotografia escolar e, depois, uma agulha com linha vermelha, metaforizando a costura de um vestido – objeto de sororidade entre Dora e sua mãe (Fig. 35-42).

Num segundo movimento, a tela do retroprojektor é substituída pela projeção de imagens sobre a parede. Nota-se uma fusão de personalidades, entre Dora e a atriz que atua diante de nós, a partir de um espaço sem profundidade, povoado por fragmentos, objetos e camadas de imagens superpostas (Fig. 35-42). Sobre tais movimentos, escutamos a voz da mãe de Dora, narrando a vida de filha e o início de sua perseguição pela polícia. A dramatização vem especialmente da voz; unido os corpos, objetos e identidades em fragmentos.

7. Cabe lembrar que a história de Lara Barcelos foi representada, anteriormente, nos filmes *Retratos de identificação* (2014, Anita Leandro) e em *Alma clandestina* (2018, José Barahona).

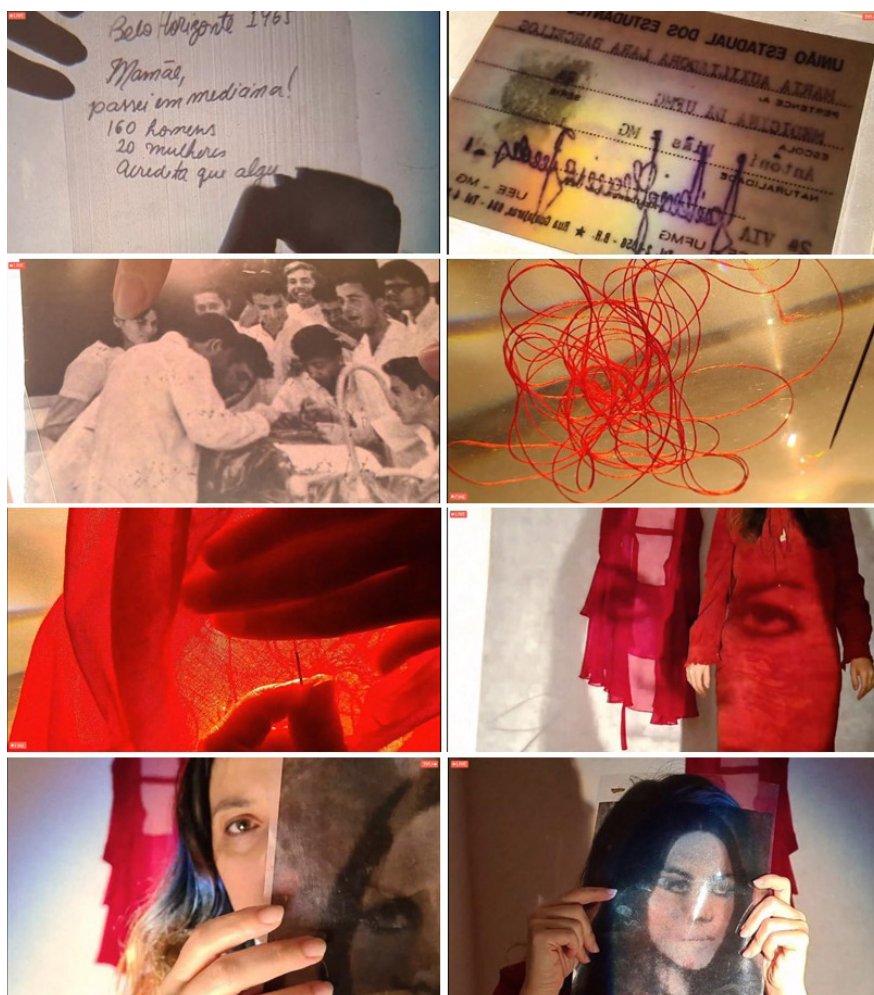


Fig. 35-42 – Fotogramas da peça *Dora*.

b. Superposição de imagens e eus.

Depois da chegada à Alemanha, a personagem encontra-se fragilizada, convivendo com o exílio e as memórias da tortura. Nesse contexto, a mesma configuração da *mise-en-scène*, descrita anteriormente, volta à tona.

Uma voz *off* concentra parte da carga dramática, recitando cartas de Dora – nas quais explica sua desesperadora situação em Berlim, sentindo-se

uma estrangeira numa terra de fascistas. O movimento é acompanhado pelo som de aves nervosas, destacando a condição da personagem como uma apátrida.

Destacam-se novamente as sobreposições de imagens dentro da cena; bem como as aproximações entre a atriz e Dora, por meio de suas presenças físicas e em fotos. O fluxo de imagens mimetiza a interioridade da personagem, ou as interseções entre Dora e Sara Antunes (Fig. 43-48).



Fig. 43-48 – Fotogramas da peça *Dora*.

Considerações finais

Levando em conta os diálogos com André Bazin, *Medeia por Consuelo de Castro* e *Dora* parecem atualizar a noção de teatro filmado. Para a construção desse gênero audiovisual, Bazin via a presença do ator como principal

traço, tensamente perdido em sua transposição ao cinema. Para tanto, sua análise inclui entre seus parâmetros: a presença, a identificação, a transposição do drama entre ator e cenário, o realismo do espaço e a interpretação dos atores. Tais elementos seriam a base da transformação do espaço cênico para a *mise-en-scène* cinematográfica. A partir deles, pode-se trazer três indagações gerais, articulando as obras aqui debatidas e as propostas feitas por Bazin em “Teatro e cinema” (Bazin, 1991).

a. Quanto à identificação.

No caso de *Medeia por Consuelo de Castro*, apesar de tratar-se de um objeto audiovisual, lidamos com os personagens de modo próximo ao teatro, aceitando as dualidades ator/personagem; trata-se de uma consciência mais desperta, diferente da identificação com o herói promovida pelo cinema clássico. Em *Dora*, apesar de haver um corpo mais fragmentar; as ambiguidades e aproximações entre a personagem Dora e a atriz Sara Antunes apontam para uma identificação também próxima ao teatro, reenfatizando a consciência da atuação pelo espectador.

b. Quanto à natureza e função do cenário.

Em *Medeia por Consuelo de Castro*, a cenografia possui predominantemente tonalidades escuras, com ênfase aos corpos e faces iluminadas; tal espaço mantém traços do assim denominado espaço do drama, ou “lugar dramático” (Bazin, 1991, p. 146). Nas palavras de Bazin, valendo para *Medeia por Consuelo de Castro*, no teatro “o cenário é um lugar materialmente fechado, delimitado, circunscrito” “um microcosmo estético inserido à força no universo, mas essencialmente heterogêneo à natureza que o rodeia.” (Bazin, 1991, p. 147) Isso se opõe à tela cinematográfica clássica – que parte da ilusão da inexistência de qualquer fronteira entre espectador e ação. Em *Dora*, apesar de fragmentar, decorrente do processo de decupagem, o espaço cênico também mantém diálogos com o assim denominado “lugar dramático” (Bazin, 1991, p. 146).

c. Quanto à possibilidade de uma *mise-en-scène* contemporânea.

O “teatrofilme” (Cia. Br116, 2021) proposto pela Cia. Br116 é o ponto de chegada de um longo processo histórico e técnico, próprio ao teatro experimental brasileiro; os diretores de *Medeia por Consuelo de Castro* acompanharam as últimas duas décadas de uso do audiovisual pelo teatro; sua encenação de *Medeia* faz parte desse processo, trazendo novidades ao próprio campo do cinema, em termos de um produto em consolidação no mercado exibidor – que é o teatro transmitido via *streaming*.

O contexto material da *mise-en-scène* de *Dora*, por sua vez, dialoga com o audiovisual ao vivo. Entre as estratégias contemporâneas, destacam-se a redação de mensagens escritas sobre o retroprojetor, as projeções de imagens sobre diferentes superfícies, além da realização ao vivo de parte da peça. Lidamos com parâmetros do cinema expandido, incorporados a uma obra audiovisual que existe também como obra fechada.

O debate das peças da Cia. Br116 e de Sara Antunes, por fim, lança luz a um novo tipo de *mise-en-scène*. Não seria exatamente uma falência da estruturação do plano como problemática central, tal como sugerido por Aumont (2008), com sua indagação pelo fim da *mise-en-scène*. Pelo contrário, trata-se de uma outra encenação, não mais centrada em intervenções do diretor-cineasta durante a produção, mas unindo produção e pós-produção – em particular, com a possibilidade de uma *mise-en-scène* que não se aparta do gesto de edição.

Referências

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia.
- Bastos, M. & Moran, P. (2020). *Audiovisual ao vivo: tendências e conceitos*. São Paulo: Intermeios.
- Bazin, A. (1991). “Teatro e cinema.” In *Ensaio: Cinema*, pp. 123-165. São Paulo: Brasiliense.

- Bernardet, J-C. (1994). *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). *A arte do cinema*. Campinas, SP: Unicamp.
- Buscombe, E. (2005). “A ideia de gênero no cinema americano”. In *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2, org. Fernão Pessoa Ramos, pp. 303-318. São Paulo: Senac.
- Cia. Br116. (2021). “Teatrofilme é o termo utilizado”. <https://www.facebook.com/ciabr116/photos/a.5320673831370226/6667659760004953/?type=3>
- Rajewsky, I. (2012). “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras intermediáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade.” In *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, Vol 2, org. Thaís Diniz & André Soares Vieira, pp. 51-73. Belo Horizonte: Rona Editora & FALE/UGMF,

IMAGEM EM MOVIMENTO: UM CORPO POR VIR

Laís Lara¹

Resumo: A proposta em tela objetiva aventar questões acerca da relação entre a imagem em movimento e as artes do corpo, partindo da investigação em progresso do conceito/prática de *tempo-sensação*. Interessa-nos aqui abordar possíveis efeitos nas tensões cinema, dança cênica ocidental e dança cênica oriental, onde iremos propor um *efeito-butô* na relação da construção das temporalidades do audiovisual contemporâneo, ou melhor, da imagem em movimento e suas múltiplas dimensões e desdobramentos no campo da arte contemporânea. É recorrente pensar na percepção das imagens juntamente com a ideia da aceleração do tempo e do apequenamento da experiência em um tempo vertiginoso e claustrofóbico na contemporaneidade. Não obstante, em determinados espaços e campo das artes, passa-se a produzir e criar obras audiovisuais que têm o tempo enquanto estrutura medular de sua produção. Obras estas que encontram-se no entre-campo de devoramentos do cinema, por alguns debatidos como videoarte, cinema de artista, cinema contemporâneo e etc. Instiga-nos, portanto, a possibilidade de exaurir o dispositivo cinematográfico nos processos de criação, não no intuito da recusa do tempo, ou ainda de qualquer outra ruptura que seja, mas como um convite a um outro tratado poético do tempo. Deste modo, a partir dos

1. Doutora em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

entrecruzamentos desse campo de forças e relações, pretendemos nos perguntar se é possível uma ideação de “*efeito-butô*” no audiovisual contemporâneo realizado nas últimas décadas no Brasil.

Palavras-chave: Imagem em movimento; Tempo-sensação; Efeito-butô; Corpo.

Refletir sobre a Imagem em Movimento e o Corpo são sujeitos-objetos-sujeitos que muito nos interessam por seu potencial no que chamamos de audiovisual contemporâneo e suas últimas produções/realizações no Brasil na última década. Desta forma, antes de mais nada, importa refletir brevemente sobre o que entendemos como/enquanto Corpo e todo seu potencial como eixo fulcral no processo de criação do audiovisual contemporâneo. Pensaremos o Corpo a partir da concepção do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que, descrevendo brevemente, pensa o Corpo como um campo de força com múltiplos atravessamentos. O corpo para Nietzsche é um enfrentamento e atrito de forças, pois composto por uma pluralidade dessas, provocando uma multiplicidade de possíveis: “O corpo é um fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis; a sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, ‘unidade de dominação.’” (Deleuze, 2001, p. 21)

Dito isto, gostaríamos de chamar a atenção para um fator, um tensionamento, que vem se mostrando cada vez mais crucial, mais crítico e um tanto quanto desafiador nesta pesquisa, que são as possibilidades de uma força *Tempo* na criação e/ou produção de algumas obras audiovisuais contemporâneas brasileiras. Tal Tempo seria aqui questionado enquanto um tempo dilatado que explora ainda mais as potencialidades do Corpo para no “espaço arqueológico da câmera”, da imagem em movimento, criando assim uma noção de *tempo-sensação* e uma carnalidade alquímica, como veremos mais adiante.

Para embasar essa comunicação gostaria de abrir um diálogo, não novo, tão pouco original, e, ainda fora de fetiche, entre as artes do mover do oriente e do ocidente. Claro, trazendo este diálogo para um microcosmo da linguagem

artística que estamos trabalhando, pois não se trata da dimensão que o imaginário de Oriente-Occidente pode nos suscitar. Bem, voltemos à proposta do diálogo que, no presente trabalho, se dará entre o audiovisual contemporâneo brasileiro e a poética, ou mesmo filosofia, do Butô, dança japonesa que teve início expressivo no pós-guerra.

Aqui realizaremos uma apropriação de uma maneira um tanto selvagem da dança e movimento do Butô enquanto prática artística e, principalmente, como filosofia de vida para refletir sobre o tempo dilatado das produções audiovisuais contemporâneas.

Dito isto, avançaremos no sentido de desfiar um pouco desse campo de força, a fim de considerar algumas reflexões iniciais sobre a força Tempo em dois caminhos enredados: o tempo como sensação, *tempo-sensação*, e um possível *efeito-butô* na imagem em movimento e seus outros.

Para tal, entraremos em contato com a obra “Variações de um Tema de Resistência”, Cinedança de Gustavo Gelmini, 2022. Antes de dar prosseguimento, vale ressaltar um adendo sobre a inspiração e fonte inicial deste tema de pesquisa. Seu ponto de partida inspiratório foi, e continua sendo, a filmografia de Cao Guimarães (cineasta brasileiro). Entretanto nesta comunicação prosperaremos em um diálogo de tempo dilatado e espiralar nessas novas/outras maneiras de fazer cinema desses novos e novas cineastas.

Imagem em Movimento e o audiovisual contemporâneo

Não é de hoje que artistas e pesquisadores vêm gerando reflexões acerca das formas e possibilidades do fazer cinema. Passamos por inúmeras proposições artísticas e conceituações, nomenclaturas, conceitos e etc., muitas das quais nos são muito caras, como, por exemplo, o Cinema Experimental, Cinema de Artista e o Cinema de Exposição em André Parente². Não obstante, temos também alguns debates conceituais do fazer dos próprios artistas

2. André Parente, artista e pesquisador do cinema e novas mídias, discorre sobre o conceito e as possibilidades do Cinema de Artista no dossiê “Cinema de Artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição”, publicado na revista Poiesis do PPGCA da Universidade Federal Fluminense.

como o Coreocinema (Maya Deren), Dancine (Carolina Natal) ou Cinedança (Gustavo Gelmini). Todas essas possibilidades de fazer cinema na atualidade, onde há um encontro, transbordante, entre linguagens artísticas e meios de institucionalização destas artes, nós consideramos como o audiovisual contemporâneo. Para nós, no desenrolar da presente pesquisa, o Audiovisual Contemporâneo tem dois traços importantes: o Corpo e a circulação/institucionalização. O primeiro traço, não por ordem de valores, é o processo de criação do audiovisual contemporâneo tendo o corpo como seu eixo fulcral. O outro traço seria as possibilidades de exibição. da circulação destas obras que não são restritas a espaços institucionais legados ao cinema, ou seja, circulam para além das salas de cinema, em lugares como galerias, museus, espaços-virtuais-online, *videomapping* externo, entre outros.

Bom, outro fator interessante de se pensar nessas propostas do fazer, da própria artesanania do processo, é a ideia de contemporâneo, pois sempre retornamos ao bom clichê “é contemporâneo por que é feito nos dias atuais ou é contemporâneo por conceito?”, entendendo o conceito através do desejo de trazer à luz as virtualidades do contemporâneo, dos lugares escuros, atualizando em gesto tais virtualidades, como nos chama a atenção o filósofo Giorgio Agamben em “O que é o Contemporâneo?”

No âmbito da investigação em tela acreditamos que a segunda proposição faz mais sentido. Assim, para melhor entendimento, vamos afirmar aqui que o audiovisual contemporâneo, principalmente no presente recorte e em território brasileiro, trata de um transbordamento do cinema em outras áreas e campos artísticos. Importa afirmar que isso não significa linguagem híbrida, mas sim, transbordamento do cinema onde as bordas entre ele e as outras artes ficam borradas, causando uma forma de desterritorialização, um lugar e um não-lugar do audiovisual. Tais transbordamentos e intersecções estão entre os campos nomeadamente das artes visuais, dança e performance, em outras palavras: Artes do movimento; imagem, corpo, tempo, espaço, sonoridades, escuta, intuição.

À vista disso, podemos reiterar do ponto de vista do campo suspenso dessas obras e, principalmente que sua circulação, como explicitado anteriormente, podem ocorrer em festivais de cinema, sala de cinema ou, como em boa maioria dos casos, salas de galerias e de museus. Atualmente contamos, ainda, com uma variedade de exposições online, como ocorreu durante a pandemia e continua ocorrendo, em outra escala, no pós-pandemia.

Deste modo, o Audiovisual Contemporâneo vai se articulando em diluições e transbordamentos.

Para além dos dois traços acima relatados tão relevantes no Audiovisual Contemporâneo, a investigação atualmente encontra-se em um confronto paralelo com outro traço, entendido neste contexto como força, que é o Tempo. O atravessamento do Tempo além do espaço-tempo nas obras da última década. Neste confronto debruça-se na forte possibilidade do atravessamento do Tempo não somente enquanto força de construção do espaço, ou mesmo a força constituinte deste, entretanto acresce também a construção de camadas dramáticas nestas formas do fazer cinema, como veremos adiante.

Dilatar o tempo ou tempo como sensação

O Tempo como sensação é uma proposta que vem sendo trabalhada durante a investigação da tese de doutoramento, em laboratório artístico prático-teórico. Com inspiração em algumas obras e estudos da imagem em movimento, vimos pensando nesta propositura de *tempo-sensação*. Esta concepção se abre em algumas possibilidades, entre elas investigar e realizar práticas artísticas que indagam esteticamente a percepção de um tempo dilatado. Realizar/investigar obras que trabalhem o Tempo como agente dramático possibilita experienciar uma poética da impermanência entre pausas e movimentos, além de propor um manifesto pela contemplação. Trata-se de convidar a um tempo mais dilatado nas obras audiovisuais dispostas, impulsionando a contemplação e manifestando a favor da mesma.

Antes de mais nada, é importante secundar a poética do *tempo-sensação* como uma proposta espaço-temporal no corpo e a partir do corpo. O tempo é uma sensação que acontece entre os tensionamentos do campo de força deste corpo, por conseguinte o corpo cria, além de novas camadas dramatúrgicas, um outro espaço que cunhamos como “Espaço Paradoxal”, o espaço entre o corpo do ator/bailarino e o corpo do espectador, o “espaço entre”, o “tempo entre”. Tal conceito, “Espaço Paradoxal”, encontra-se ainda em caminho investigativo, em momento de laboratório e experimentação. Entretanto, cabe aqui tensionar tais fios e forças para dar sentido (dentro do possível) ao que estamos propondo como camadas dramatúrgicas e espaciais pelo fator/conceito/força “Tempo”.

Os fios levantados, ainda fios soltos, nos remete a uma analogia do novelo do tempo, pelo fato de ter uma necessidade de percorrer ainda um caminho estrutural. Bem, o *tempo-sensação* vai ainda um pouco além da noção de uma simples experiência, refere-se a uma experiência errante, com uma potência diluída nas ações do cotidiano, do dia-a-dia, em inter-relação com a estética da existência. Uma experiência estética etérica, que aos poucos encarna e nos conecta. Foi a partir dessa proposta e da investigação de trabalhos referentes ao Cao Guimarães (cineasta/artista visual brasileiro) que nos ocorreu a possibilidade de pensar uma propositura do “efeito-butô”, como veremos mais adiante. Na comunicação em tela, porém, iremos dialogar com outra obra, cineasta e outros fazeres, sendo este “Variações de um tema de resistência” de Gustavo Gelmini (2022).

Gostaríamos, entretanto, de levantar alguns pontos importantes na obra e no debate proposto acerca dos processos metamórficos que vem nos guiando até então: Tempo, Corpo, a contemplação, a errância como processos dramatúrgicos, sendo este último inspirado no trabalho de André Lepecki (2016)³.

3. “Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança” Capítulo do livro *Dança e Dramaturgia(s)*, organização de Paulo Caldas e Ernesto Gadelha, 2016.

O tempo como fator essencial no fazer e pensar audiovisual, vem sendo uma força de muitas interrogações e proposições no projeto de pesquisa até então. Dito isto, importa reforçar que o tempo é um elemento medular para estudar a obra em questão. Assim, gostaríamos de iniciar com o pensamento de um tempo dilatado a partir da exaustão do dispositivo audiovisual. Instiga-nos, portanto, a possibilidade de exaurir o dispositivo cinematográfico nos processos de criação do cineasta e coreógrafo em tela, não no intuito da recusa do tempo, ou ainda de qualquer outra ruptura que seja, mas como uma proposta de um outro tratado poético do tempo.

Gostaríamos de colocar em questão, neste momento, duas forças exauridas em “Variações de um tema de resistência”: O Tempo e O Movimento. A partir destas forças exauridas, pretendemos levantar questões estéticas acerca da obra de Gustavo Gelmini, bem como provocar as repetições, os planos detalhes, as quebras de raccords como uma dilatação do tempo e como uma possível dramaturgia abstrata.

A proposta da dinâmica de Tempo em Gelmini não pode ser destacada da noção de movimento e, posteriormente, da montagem coreográfica e de uma dramaturgia errante. Assim, essa dinâmica tempo-movimento-dramaturgia(abstrata) são fontes essenciais para entender o que estamos propondo como tempo e tempo dilatado.

Aqui, o tempo tem dois pontos importantes na criação:

1 - A observação/contemplação

A contemplação do cotidiano. O ócio, o que está no limbo das atenções. A contemplação é um fator importantíssimo no que diz respeito aos processos do cineasta em questão. Os gestos do corpo do ator/bailarino e o movimento de câmera com a repetição desta de movimentações na pós-produção é uma provocação a contemplar, a olhar, para o “*incontemplável*”, o não contemplável. O “*incontemplável*” gesto corriqueiro, banal, (infelizmente, importante ressaltar) persistente ainda em nosso país.

2 - A edição – Outra Coreografia

Na edição, Gustavo Gelmini busca dilatar o tempo, em forma de repetição de plano e de quebra de *raccord*. É importante salientar o espaço em que o corpo está inserido; uma bolha, o que gera, por consequência, uma sensação de suspensão do tempo. Tal bolha encarna na tela, contendo a carga dramática e a presença de corpo da obra. A alteração de velocidade através das repetições de imagem, as transições de planos, o movimento circular, a trilha sonora “ondulatória”, são processos de dilatação do tempo. Esta dilatação inicia-se na experiência sensível da vida e do viver do artista, passando pelo manuseamento do dispositivo no caso da captação, edição e exibição da obra, chegando, enfim, ao encontro do espectador. O espectador, convidado ao movimento da contemplação, entra em contato com a obra. A cada contemplação, a cada encontro com o espectador, a cada repetição da exibição da obra, em todos estes momentos de encontro *entre*, a cinedança em tela vai ganhando outras poéticas e contemplações atualizadas, sempre formando novos “espaços paradoxais”.

Assim, as repetições editadas e de exibição, o movimento exaurido do tempo dilatado, a montagem e suas cargas coreográficas-dramatúrgicas, nos traz a percepção e expectativa de um movimento do por vir, ou melhor, de um corpo por vir.

Efeito-Dança e Efeito-Butô

Este é o momento ainda mais experimental do presente ensaio. Aqui iremos discorrer um pouco mais sobre o que estamos pensando como *efeito-butô*. Seria, portanto, uma forma de pensar alto e coletivamente sobre tais ideias germinadas durante laboratórios de investigação e diálogos com artes orientais.

Antes de mais nada é importante falar um pouco sobre o que é esta proposta e um pouco de suas bases propulsoras deste diálogo *entre-artes*, Ocidente e Oriente.

Bom, a primeira base para este ensaio é um texto/diálogo resultante do encontro entre Heidegger, filósofo alemão, com Tomio Tezuka, germanista (estudioso) japonês. Tal encontro resulta em um texto importante para o encontro entre a filosofia ocidental e a filosofia oriental “*De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador*” (Heidegger, 2003)⁴. É relevante ratificar que tal texto é resultado também de outros encontros com outros estudiosos e filósofos japoneses. O texto segue em forma de diálogo, uma troca, fundamentada na linguagem e, sobretudo, na estética, porém rompendo os preceitos da mesma, na tentativa de entender uma forma de existir “Estética” que não tem tradução literal para o japonês, sendo uma palavra que não “existe” no Japão; (até o momento da escola de filosofia de Kyoto).

Posteriormente, o próximo lugar de base, é o contato com o Kuniichi Uno, filósofo japonês contemporâneo, e sua tese que elucubra a visão de um filósofo oriental (Kuniichi Uno) sobre o Corpo em Gilles Deleuze e Antonin Artaud: “*A gênese de um corpo desconhecido*” (2012).

A partir do debate filosófico, do diálogo entre linguagens e estéticas diversas, é importante frisar que em um primeiro momento na presente comunicação e investigação, foi realizada uma apropriação um tanto *selvagem*, da poética do Butô para, enfim, desenvolver uma concepção (em construção) de *efeito-butô*. Esta concepção pode aparentar algo parcialmente precoce, porém é uma força que nos instiga em vários desdobramentos e faz parte das explorações e inventos/conquistas da investigação em rumo.

Ao efeito-butô

O Butô emerge na década de 50 no Japão. Uma dança com movimentos lentos, corpos contorcidos e pintados de branco. Uma dança do pós-guerra. “No mesmo instante em que você tenta definir o que é o butô, não será mais

4. O texto em questão é resultado de vários encontros de Heidegger com pesquisadores japoneses que frequentaram sua aula ou de seus colegas. Contudo, cabe colocar luz sobre dois encontros em especial. O primeiro encontro, em 1927, com Shuzo Kuki, seu primeiro diálogo e base de inspiração para o texto. O segundo encontro foi com o germanista Tomio Tezuka. O texto originalmente foi publicado na década de 1950 e, neste estudo, utilizamos a edição de 2003 do livro *A caminho da Linguagem*, da editora Vozes.

butô” (Aurich, 2022). Sem buscar definições restritivas, o Butô é uma dança, mas também uma filosofia de vida, um estado de corpo.

Para pensar a ideia de *efeito-butô* precisamos considerar antes algumas explorações: O tempo pode ser uma das respostas possíveis, assim como a eternidade, a morte e a carnalidade do movimento Butô. O *efeito-butô* em relação ao audiovisual contemporâneo propõe uma carnalidade alquímica. Uma certa carnalidade diluída que se torna um proponente alquímico para tela e na tela.

Faz-se necessário informar que aqui nos centraremos em dois aspectos específicos do butô: carne e tempo. Iremos elaborar o tempo aqui como já discutiremos anteriormente, a partir da experiência corporal e audiovisual de dilatação (exaurindo o dispositivo cinematográfico). A dilatação do tempo, no caso da conjectura do *efeito-butô*, se dará a partir de um movimento de corpo mais intenso e com uma percepção de si relevantemente profunda. Entendemos que para ter essa percepção de si e realizar gestos tão intensos como na dança butô, é preciso uma relação de contemplação do cotidiano e do entendimento/sentimento do próprio corpo enquanto um campo de força transcendental, mas que pertence ao aqui e agora, um corpo que “inter-é”. Tal experiência vem sendo estudada a partir de espetáculos filmados, fotografias, leituras e entrevistas com alguns artistas, como é o caso de Emilie Sugai, artista do corpo brasileira. A mesma relata em sua entrevista em “O corpo que se conta” da UnB que, “o butô é uma filosofia de vida”, ao passo que ela aprendeu esse ser em butô com seus mestres e mestres de seus mestres, como Takao Kusuno e, claro, Kazuo Ohno.

“De acordo com Tanaka, não é tanto uma questão de estética butô, mas principalmente um entendimento específico da percepção corporal que realça os intervalos de espaço-tempo e a consciência dos movimentos internos, como a respiração.” (Cristina Greiner, 2019)

A ideia de ser uma filosofia de vida entra em convergência com a propositura do *tempo-sensação*, bem como toda a pesquisa que vimos elaborando até então no campo ético e estético das potencialidades do corpo e do audiovisual.

Pensar a vida como uma obra de arte, tendo o corpo como campo de forças é um cerne importante para o pensamento da criação do corpo, do *tempo-sensação* e que, agora, entra em diálogo profundo com o *butô*, no sentido da ideiação do *efeito-butô*.

O efeito: Inspirados no *efeito-dança* em Carolina Natal (2014)⁵ e o *efeito-cinema* em Philippe Dubois (2009)⁶ que tem a potência inicial de transpor algumas convenções técnicas, potencializando um transbordamento dos movimentos tanto da dança quanto do cinema, na busca de um movimento a favor da plasticidade do tempo e do espaço de onde são inseridos ou propostos. O efeito *butô* tem a propositura de ser um gesto do tempo que escapa dos palcos, que insere a filosofia de vida em modos de visualidades, recepção e do fazer cinema, do produzir peças audiovisuais, sejam estas cinema de artista, cinedança ou o “próprio cinema”. Deste modo, a ideia é trazer para tela uma dança, uma relação corpo-câmera-tela-corpo que tem por efeito uma dilatação do tempo. Um tempo que passa com forte intensidade dramaturgica das luzes, dos corpos, dos movimentos, das repetições, como também propõe uma vagarosidade, uma dilatação, um tempo das sensações, das contemplações. Basicamente um efeito de um tempo que está “entre”, entre um real e um outro real fabulado, entre o viver e o morrer, como o *butô* propõe. Um ser no mundo, como propõe Heidegger em “Ser e Tempo” (2015)⁷, um ser no mundo que é um ser entre. Porém, não vamos entrar mais a fundo ainda nestes termos neste momento, apesar de toda vontade de seguir em elucbrações famintas.

5. Trata-se de refletir e propor uma plasticidade da dança em diálogo com o que se escapa à convencionalidade técnica da dança, ou seja, uma plasticidade do movimento que pode ser exercido como uma sensação dançante expressa em diversas linguagens artísticas.

6. Conceito elaborado pelo teórico do cinema e da fotografia, Philippe Dubois, professor na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle), explanado em seu texto *Um efeito cinema na arte contemporânea*, capítulo do livro *Dispositivo de registro da arte contemporânea*, organizado por Luiz Cláudio da Costa, 2009. Dubois propõe o que ele explora como *efeito cinema*. Diante desse transbordamento entre o cinema e as artes visuais, esta fronteira cada vez mais porosa, percebe-se as distintas e tantas possíveis configurações de exibição de vídeos, em diversos desdobramentos, sejam eles sobre tela, projeção, suportes diversos, imersões (que estão tão no centro das atenções dos espaços), entre outros. Surge, por conseguinte, novos espaços de reflexão das apropriações da imagem em movimento, principalmente com o deslocamento da imagem-movimento e imagem-tempo para os territórios das artes visuais.

7. Edição de 2015 da Editora Vozes: “Ser e Tempo”.

Pois bem, o *efeito-butô*, portanto, nasce da possibilidade de uma arte transbordante, entre a dança, as artes visuais, o cinema, a tela, com os elos Tempo e Movimento.

“A dança não somente desloca ou ‘desterritorializa’ a imagem do corpo ao introduzir esse corpo em outra dimensão (que pode ser a do corpo sem órgãos que a atravessa), mas essa imagem revela também uma imagem de tempo sem medida que iguala a ordem ou as ordens da vida vivida pelo corpo fora dos padrões. Estamos, portanto, dentro e diante de um imenso caos, mas também dentro e diante dos cristais que correspondem a esse corpo, a essa vida e seu tempo. Os pensamentos se revelam como esses cristais.” (Kuniichi Uno, 2012)

A ideação de *efeito-butô* e uma desaceleração do tempo não pode ser encarada aqui como propriamente o *butô*. Contudo, podemos idear o *efeito-butô* como uma inspiração a pensar os corpos fragmentados, as telas em fractais e as possibilidades que a dilatação do tempo a partir da exaustão do dispositivo cinematográfico pode nos trazer. Desterritorializações estas que impulsionam a experiência-cinema e a estética em sua máxima potência.

O Tempo, o *efeito-butô* e o ser no mundo ainda acompanharão a pesquisa e seus possíveis desdobramentos. Fica aqui um início de um pensamento no campo estético do audiovisual contemporâneo, das artes do corpo e da vida: contemplar. Dilatar o tempo a partir do exaurimento do dispositivo cinematográfico atual como possibilidades de novas/outras percepções, impulsionando a inter-relação entre artista, obra e espectador, para que novos e tantos *espaços paradoxais* possam ser recriados, (re)esculpido, reciclados, estimulando o debate estético. Lembrando que a contemplação é um gesto ativo.

Referências

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos.

- Aurich, A. (2022). “Butô”. In *Dança em Rede, Verbetes*. São Paulo Companhia de Dança. São Paulo: Equipe EDASP.
- Corbin, A; Courtine, J.-J.; Vigarello, G. (org.) (2017). *História do Corpo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Deleuze, G. (2018). *Cinema 2 - A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34.
- (1976). *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio.
- Deleuze, G. & Guatarri, F. (2012). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- Dubois, P. (2004). *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac e Naify.
- Guéron, R. (2011). *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU editora.
- Heidegger, M. (2006). “O ser-no-mundo como ser-com e ser-si mesmo. ‘O impessoal’”. In *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes.
- (2003). “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador”. In *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Lepecki, A. (2016). “Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança”. In *Dança e Dramaturgia(s)*, org. Paulo Caldas & Ernesto Gadelha. São Paulo: Nexus.
- Natal, C. (2014). “Mediações entre cinema e dança: territórios em questão”. *Significação*, nº 42, v. 41.
- Nietzsche, F. (2010). *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (2001). *A Gaia da ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Parente, A. (2008). “Cinema de Exposição: o dispositivo em contra/campo”. *Poiesis*, v. 9, n.12. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.912>
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Uno, K. (2012). *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições.

VIDEOARTE SEM VIDEOARTE: A MATERIALIDADE DAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO NO BRASIL DOS ANOS 1990

Fábio Jabur de Noronha¹

Resumo: Este artigo trata da videoarte no Brasil dos anos 1990. Indica fatores relevantes para o entendimento de suas condições de produção, faz notar a limitada capacidade de a maioria dos artistas adquirir equipamentos próprios e a ausência de suporte institucional para produção e exibição de obras. Na década de 1990, a videoarte no Brasil ainda tinha pouca inserção nas salas de exposição dos museus e galerias de arte; e era pouco reproduzida nos canais abertos de televisão. As bienais de arte e as grandes exposições abrigavam a maior quantidade de obras caracterizadas como videoarte - menos acessível fisicamente, então, como experiência direta, do que os conteúdos transmitidos pelas emissoras de televisão. Assim, fazer uma peça audiovisual que pudesse ser chamada de videoarte tinha mais a ver com o enfrentamento de algo conhecido, visto constantemente no cinema e na televisão, do que com a afirmação de algo desconhecido, nomeadamente a “videoarte”.

Palavras-chave: Vídeo; Videoarte; Brasil; 1990; Museu.

Memórias

“Era 2002 e nós lecionávamos na PUC-SP. Ao sairmos do prédio, paramos em uma banca de um rapaz que vendia cópias de filmes históricos em DVD. O rapaz, ao ver Arlindo Machado, mostrou-

1. Artista visual e professor no Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná.

-se muito envaidecido em tê-lo entre seus clientes. Animado, abriu uma sacola e nos disse: “Não deixo à vista, mas para as pessoas mais especiais eu mostro. Tenho uma série de palestras gravadas em vídeo aqui comigo”. Ficamos admirados. Havia aulas do professor Milton Santos, de ilustres internacionais como o Foucault e Guattari e... do Arlindo Machado! Arlindo ficou atônito. E perguntou: “Mas como assim vocês pedem para gravar a aula e depois comercializam na rua?!”. Lembro que ainda não existiam celulares com câmeras nessa época, nem muito menos o YouTube. *As pessoas que tinham uma câmera portátil de vídeo eram realmente muito poucas. Então, encontrar um DVD com aulas gravadas na frente da faculdade era de fato algo inusitado* [grifos meus] (Beiguelman, 2020).

Giselle Beiguelman relembra de uma cena em que Arlindo Machado e ela estavam na Pontifícia Universidade de São Paulo.² Lecionavam no contexto específico do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (COS), no qual o vendedor de DVDs piratas saberia de seu público de universitários. A cena é curiosa, denota que Machado era conhecido do rapaz “muito envaidecido em tê-lo entre seus clientes”. Seria possível sugerir que o rapaz era reconhecido pela qualidade do seu serviço e acesso à universidade: “mas como assim vocês pedem para gravar a aula e depois comercializam na rua?!”.

Beiguelman dá forma as suas memórias lembrando da dificuldade de acesso às tecnológicas. Objetivamente, o que está posto em seu relato do uso ilegal do vídeo é que o ambiente privado da PUC-SP passa a ser disponível ao entorno de consumidores interessados, que não pertenciam a classe dos 1% dos mais ricos do país.³ Existia ali um pequeno circuito de pirataria, da produção à distribuição. A pirataria serve, neste caso, para ajudar

2. “Giselle Beiguelman fala sobre o mestre pioneiro que é referência da videoarte brasileira e internacional” na Coluna Ouvir Imagens, que vai ao ar quinzenalmente, segunda-feira às 8h, na Rádio USP (São Paulo 93,7; Ribeirão Preto 107,9) e também no *Youtube*, com produção da Rádio USP, Jornal da USP e TV USP” (Kiyomura).

3. Ainda custa caro cursar a Pontifícia Universidade de São Paulo. No site do COS, é possível ver o valor das mensalidades: mestrado: R\$ 3.824,00; doutorado: R\$ 4.573,00 (o salário mínimo atual, em 1º de maio de 2023, é de R\$ 1.320,00 (“Comunicação E Semiótica - Programa De Pós-Graduação | PUC-SP”).

a democratizar certos conhecimentos. A afirmação de que “as pessoas que tinham uma câmera portátil de vídeo eram realmente muito pouca” me fez lembrar da escassez de *equipamentos para o vídeo*, também no contexto local de Curitiba, no sul do Brasil. Geralmente, naquela época, museus e galerias de arte eram os principais destinos das artes visuais – e não o cinema e a televisão, foco dos cineastas e profissionais do vídeo. O vídeo *para as artes visuais* e o *vídeo para a comunicação* tinham (e ainda tem) suportes tecnológicos diferentes, a indústria do vídeo (do cinema de videocassete ao jornalismo) depende de condições materiais diferentes (pelo profissionalismo exigido em cada setor) daquelas do ambiente doméstico de produção do vídeo feito por artistas, com suas câmeras e videocassetes da Zona Franca de Manaus e/ou, muitas vezes, importados.⁴

“O desempenho do mercado de trabalho metropolitano brasileiro na década de 90 deve ser dividido em dois subperíodos distintos. O primeiro tem início em 1990 e vai até a estabilização da economia em 1994. Neste subperíodo, a economia viveu uma forte recessão, com aumento da taxa de desemprego aberto, níveis extremamente elevados de inflação e passou por grandes mudanças estruturais, provocadas principalmente pela abertura comercial. O segundo começa em 1994 e dura até o presente [2000]. Neste subperíodo, não somente a taxa de inflação foi reduzida

4. “No final de 1987, a Comissão de Política Aduaneira (CPA) propôs uma mudança na política de importação, centrada em três pontos: a redução das tarifas para níveis compatíveis com o diferencial de preços internos e externos vigentes, eliminando-se as parcelas redundantes; a supressão dos regimes especiais, à exceção dos vinculados aos acordos internacionais, à exportação, ao desenvolvimento regional e à Zona Franca de Manaus; e a eliminação dos tributos adicionais, tais como IOF, TMP e AFRMM incidentes sobre as importações”.[...] “Ao tomar posse, em março de 1990, o novo governo anunciou medidas que alteravam profundamente a condução da política de comércio exterior do país. Simultaneamente a uma flexibilização do regime cambial, foi deslançado um programa de liberalização das importações, cujos primeiros passos foram dados através da imediata extinção da lista de produtos com emissão de guias de importação suspensa e dos regimes especiais de importação, à exceção do *drawback*, da Zona Franca de Manaus, do que beneficiava bens de informática e dos acordos internacionais. Seguiu-se, em julho do mesmo ano, a extinção dos programas de importação das empresas. Com o fim dos mais importantes controles administrativos, caberia à tarifa aduaneira o papel principal no estabelecimento de uma proteção adequada à indústria local. Poucos meses depois, era anunciada a reforma tarifária, pela qual as tarifas de todos os produtos sofreriam reduções graduais ao longo dos quatro anos seguintes [...]. A nova política de importação buscava promover uma reestruturação produtiva, em que o diferencial de custos de produção interno e externo não superasse um determinado parâmetro. A princípio, não foram estabelecidas preferências entre as atividades industriais, exceto para os setores de tecnologia de ponta, citados no Programa de Competitividade Industrial [...], tais como informática, química fina, biotecnologia, mecânica de precisão e novos materiais.” (Corseuil & Kume, 2003, pp. 19-20)

para níveis bastante baixos (em 1997 foi inferior a 5% a.a.), como a taxa de crescimento do produto se tornou positiva, até 1997, com estagnação a partir deste ano”. (Nerí et al., 2000, p. 2)

O sistema econômico brasileiro nos anos 1980 e/ou 1990, na passagem da ditadura para a democracia liberal, impôs situações dramáticas à população. Lembro de viver esta espécie de realismo fantástico e triste, em que as campanhas da “Ação da Cidadania Contra a Fome, a Miséria e Pela Vida” foram lançadas (“Quem Foi Betinho?”). Lembro-me também das cenas insólitas, devido à hiperinflação, dos milhares de funcionários do comércio de varejo remarcando preços. E para conter tal “escalada dos preços” surgiram figuras auto proclamadas representantes do presidente e reforçadas pela mídia, os “ficais do Sarney” (sobrenome do presidente José). Os aparelhos de televisão ocupavam, paulatinamente, o centro das casas das famílias. Entre 1988 a 1992, por exemplo, mais de 13 milhões de unidades foram produzidas na Zona Franca de Manaus.⁵ Na virada de uma década para outra, mais de 1/3 da população estava abaixo da linha da pobreza, não tinha renda per capita mínima para consumir a quantidade de calorias diárias recomendadas. Nos anos 1990, em média, 80% da população ganhava até um salário mínimo e 50% dos mais pobres deste total não chegava a meio salário de renda per capita. Os 10% mais ricos ganhavam em média o triplo da segunda faixa dos 10% mais bem pagos; a média do salário destes 20% mais ricos chegou a cerca de 4 vezes à média dos demais 80% da população;

5. “Em 1988 e 1990, o número total de empresas em operação incentivadas pela Suframa [Superintendência da Zona Franca de Manaus] cresceu significativamente, porém com maior intensidade no caso das indústrias modernas, cujo número passou de 130 para 152, ou seja, 16% no biênio [...]. A forte expansão da demanda doméstica, estimulada pela proximidade da Copa do Mundo [de 1990] no caso dos televisores, e a ‘onda’ de aquisição de aparelhos de videocassete, ao lado da melhoria das condições de crédito para o consumo, determinaram uma expansão do produto das indústrias modernas de 16,9% no biênio [...] Chama atenção a vigorosa expansão das vendas de videocassetes, aparelhos de som ‘3 em 1’ e televisores, produtos altamente representativos do segmento das indústrias modernas da ZFM, que alcançaram taxas de 81%, 17% e 10%, no biênio, respectivamente. Isto, em um quadro de crise da economia nacional.” “[...] existem na ZFM dez produtores de aparelhos de TV, sete de videocassetes”. (Lyra. 1995, p. 107; p. 111; p. 132)

“A estrutura industrial nacional reproduz a característica mundial de elevados níveis de concentração. Todas as empresas líderes mundiais estão presentes no mercado brasileiro como subsidiárias integrais, via joint-ventures ou acordos de transferência de tecnologia; a produção encontra-se concentrada em 11 empresas, a saber: Sharp, Philips, Itautec-Philco, CCE, Semp-Toshiba, Gradiente, Evadin-Mitsubishi, Springer-Panasonic, Sanyo, Sony e Ford Eletrônica; em 1994, duas outras empresas passaram a atuar nesse mercado: Sector (áudio portátil) e Cougar (áudio e vídeo) e, em 1995, também a Cinerla e a Zenith (vídeo)” (Gonçalves, 1997, p. 9).

e 1% dos brasileiros ganhava em média 20 salários mínimos. Ao final da década, 53,11 milhões de pessoas ainda viviam abaixo da linha da pobreza (“Número De Indivíduos Extremamente Pobres: Linha De Pobreza Baseada Em Necessidades Calóricas”).

Anos 2000 e a permanência da falta

Comecei a fazer vídeo nos anos 90, em tais condições socioeconômicas, depois de contatos anteriores com a computação gráfica e as redes telemáticas. Os circuitos das artes visuais e o das comunicações em vídeo (televisão aberta e a cabo, videocassete, etc) qualificam a materialidade de seus produtos com suas estruturas de produção, processamento e distribuição. Conjugados, os dois circuitos desenham configurações possíveis, dos vídeos caseiros aos das grandes emissoras de televisão; e, juntos, mais ou menos articulados, mostram condições de trabalho específicas e implicadas nas tecnologias usadas. A diferença pode ser contrastante. Por exemplo, um vídeo gravado nos anos 1990, a partir das artes visuais, sem vínculos institucionais e/ou acesso a equipamentos, apenas com suporte tecnológico de aparelhos domésticos (ainda não populares, como eram os de vídeo) tinha certas características peculiares, era destinado ao museu e a galeria de arte, a ser tratado como videoarte. Outras qualidades apareceriam se o cenário de produção fosse, por exemplo, o das iniciativas dos estudantes da ECA-USP e PUC-SP, com suporte de laboratório e equipamentos; e com perspectivas de vínculos: da televisão comercial aos programas de pós-graduação e editais de fomento. Lembrando que, mesmo no início da década seguinte, individualmente, havia dificuldade de acesso à câmera de vídeo portátil, inclusive na PUC-SP/COS.

Duas instituições públicas, quatro eventos

O campo do vídeo não é homogeneamente formado e, portanto, casos excepcionais não podem ser generalizados para dar-lhe sensação de unidade. Um ano antes de Beiguelman lembrar da raridade das câmeras de vídeo portáteis, fiz uma exposição no Museu da Gravura (espaço público ligado

à Fundação Cultural de Curitiba, na capital do estado) e apresentei alguns vídeos, entre outros trabalhos.⁶ *Contornamos* a falta de estrutura do museu para exibição de vídeos, pela utilização dos meus aparelhos misturados com outros retirados de setores da própria instituição, em que um videocassete e um monitor de TV fizessem parte do mobiliário. Expor vídeos não era comum. O segundo exemplo concreto de que a falta de estrutura não havia sido resolvida localmente, desta vez, ocorre no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). A exposição que fiz ali em 2006 aconteceu adaptada, conceitual e materialmente, pois não tive suporte de aparelhos comuns (como já eram o projetor, o videocassete e o monitor de TV) para exibir meus vídeos.⁷ Neste mesmo ano, outro caso vale ser lembrado para mostrar a persistência da falta de estrutura para o vídeo em Curitiba: de forma paliativa, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná chegou a contar com o *empréstimo* do equipamento da artista Glaucis de Moraes que, ao saber, escreveu o seguinte:

“Era-me até então inédito que uma instituição pública não só fosse desrespeitosa como ainda passasse por cima do direito à propriedade. Recebi um pedido por e-mail de um funcionário do MAC solicitando o empréstimo de meu equipamento (caixas de som, aparelho de DVD e projetor), em uso durante o Salão, para ser utilizado durante 1 único dia em um evento do Museu, o que logo me pareceu estranho, pois se tratava de uma exposição posterior ao Salão, sem nenhuma ligação com o mesmo, totalmente fora do acordo seguro entre Museu e artista. O funcionário encaminhou-me um contrato pelo correio assegurando o equipamento e a data de uso (1 dia!). Qual foi minha surpresa ao buscar

6. A exposição *Emcontra*, com curadoria de Daniela Vicenti, foi feita pela articulação de três exposições simultâneas. Além da minha, também expuseram no Museu de Gravura de Curitiba Gabriele Gomes e Fernando Burjato.

7. Outros trabalhos foram feitos com a estrutura das três salas ocupadas no museu: no lugar dos vídeos que pretendia apresentar, coleí no chão das salas nove adesivos (plotagens) com a palavra “substituto”, cada um com um número, de 01 a 09. “[Em] uma reunião com a diretoria [do museu], fiz uma pergunta muito simples: o que então o MAC poderia me oferecer, com qual tipo de suporte contaria? Obtive informações importantes para dar forma à exposição: como procedimento padrão, além da equipe de montagem, do folder e do convite, o museu oferecia uma plotagem de texto, normalmente com conteúdo explicativo ou crítico – depois de negociar, consegui que o MAC patrocinasse mil páginas fotocopiadas. Os primeiros trabalhos da exposição foram construídos, então, com a plotagem e o impresso” (De Noronha, *Apropriação + Repetição + Justaposição : Alguns Roteiros Para Redes Telemáticas* 128). A exposição também contou com fotografias, objetos, esculturas, aparelho de som.

o equipamento pessoalmente no Museu 27 dias depois? O equipamento continuava sendo usado há quase trinta dias sem uma comunicação prévia, sem meu conhecimento e muito menos sem meu consentimento (De Morais, 2009).⁸

Ainda sobre o MAC-PR, a quarta interação registra o uso de aparelhos tomados de outros artistas. Em 2007 fui selecionado para o 62º Salão Paranaense e ao fim da exposição a videoinstalação *Bikini + morse code* foi incorporada ao acervo do Museu.⁹ Quatro anos depois, a exposição “Desejo de Salão”, promovida pelo Museu de Arte Contemporânea no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, mostra uma retrospectiva dos Salões desde 1944 (*Exposição Resgata História Do Salão Paranaense*). Recebi um e-mail do museu solicitando o plano de montagem da videoinstalação do acervo do MAC-PR e, ao verificá-la, reparei que o aparelho reproduzidor de DVDs estava com parte quebradas – e também a presença de teias de aranha nos demais objetos. Nunca me foi perguntado se autorizaria que parte do meu trabalho, mesmo sendo um aparelho comum, fosse de uso corrente da instituição – como parecia ser o caso, nos quatro anos contados da incorporação ao acervo até a nova exibição. Esta visada parcial sobre a estrutura para vídeo no MAC-PR nos anos 2000, se não indicar um modo comum de trabalho nesta instituição, relembra casos excepcionais. Estes casos ajudam a situar a condição do Museu de Arte Contemporânea do Paraná para acolher o vídeo em meados dos anos 2000. Em diálogo com o relato de Beiguelman, sobre a dificuldade geral de acesso a câmeras portáteis, consideraria também *a falta de estrutura de algumas instituições públicas*.

Anos 1990 e os vínculos dos anos 1980

E na década anterior, qual seria a presença do vídeo nas edições do Salão Paranaense? O principal evento de artes visuais do estado do Paraná

8. O conteúdo integral do e-mail enviado pela artista na época, informando o fato, além de alguns desdobramentos, encontra-se neste endereço eletrônico:

web.archive.org/web/20091128001459/http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/17050#

9. Eu forneci os aparelhos de reprodução do vídeo que fazia parte da videoinstalação, ela é composta de um reproduzidor de DVD, caixas plásticas de feira vermelhas, dois colchões de ar azuis, uma placa alertando o perigo de choque, um acrílico vermelho e cabos de vídeo, energia e fixação dos aparelhos.

mostrou, em dez anos, cinco trabalhos em vídeo: dois em 1991, um deles premiado, dois em 1992 e um em 1998. Esta frequência não parece ser suficiente para afirmar que o vídeo (o vídeo no campo da arte) era uma linguagem para ser vista neste museu local de arte contemporânea.

E claro que a produção de vídeo-arte [sic], pela sua complexidade técnica, exige o suporte de um instrumental eletrônico relativamente sofisticado, bem como o domínio de know-how especializado, que equivale a capacidade técnica e intelectual para intervir na própria gênese do complexo imagem/som e quebrar os seus módulos organizativos. Homens como Paik ou Emshwiller trabalharam em laboratórios eletrônicos de instituições universitárias ou estações experimentais de televisão, com a ajuda de engenheiros e analistas de sistemas. Nem é preciso dizer que a situação no Brasil é bem diversa. Jamais, que se tenha notícia, se construiu aqui um sintetizador de vídeo. O trabalho de experimentação e transgressão estética na área da televisão fica restrito a indivíduos e grupos alijados dos meios de produção e que, na melhor das hipóteses, não podem contar senão com gravadores e câmeras de resolução variável de acordo com as condições econômicas do proprietário. (Machado, 1993, p. 257)

Mesmo nestes lugares institucionalmente privilegiados, a falta de estrutura é um elemento notável, sustenta sua querela entre figurativo e abstrato – assunto alienígena ao escopo deste artigo.¹⁰ Ele reconhece tal precariedade

10. Para o autor, a falta de equipamento afeta a forma da produção da “arte do vídeo” no Brasil, regressiva a “uma espécie de pré-história da figuração: “Ora, contar apenas com a câmera para a enunciação da imagem eletrônica, sem qualquer recurso para desconstruir os seus módulos, significa ressuscitar a ilusão de espelhamento do sistema figurativo e eleger como método exploratório o naturalismo mais ingênuo e desgastado pelo abuso da produção comercial. Não sem motivo, a arte do vídeo no Brasil, por força não propriamente de uma limitação, mas de um Monolitismo [sic] tecnológico, tende a regredir a uma espécie de pré-história da figuração, dobrando-se, com inocência, às determinações mais elementares do instrumento técnico. Não por acaso, as entrevistas constituem o lugar comum no grosso da produção mais recente.” (Machado, 2006, pp. 257-258) “A Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) foi criada em 1966, chamando-se, inicialmente, Escola de Comunicações Culturais (ECC), e recebendo o nome atual em 1969, quando passou a oferecer formação universitária em Artes. Tendo se constituído no cruzamento de áreas emergentes do conhecimento, a ECA é, por definição, interdisciplinar, voltando-se tanto à formação profissional como à formação para a pesquisa, isto é, destinada à carreira acadêmica em seu sentido mais estrito.” (“Escola De Comunicações E Artes: Universidade De São Paulo”) “Em 1989, um projeto pioneiro, que elaborei [Lúcia Santaella] com o auxílio de Samira Chalhub e Arlindo Machado no Programa de Comunicação e Semiótica/PUC-SP, foi aprovado e financiado pela Finep. Graças a esse projeto, instalamos nesse programa de pós-graduação um dos primeiros laboratórios de computação gráfica em universidades

nos anos 1980, fazendo-a contrastar com o cenário internacional estadunidense com fatura de equipamentos e técnicos especializados para suporte: “nem é preciso dizer que a situação no Brasil é bem diversa”. A dimensão das expectativas de Machado para o vídeo independente estava ligada diretamente à estrutura da PUC-SP, da USP e do *Videobrasil* – exibido em 1996 na TV Educativa (“Um Festival De Bons Vídeos”). Em 1993, Machado escreve “A experiência do Vídeo no Brasil” e aponta, na última parte do ensaio, uma “Explosão do Vídeo Independente”. Lista muitos artistas e trabalhos realizados nos anos 1980¹¹ que deveriam estar presentes em “uma abordagem da contribuição do vídeo independente brasileiro” para “enfocar também experiências singulares [que não puderam ser tratadas no seu artigo], intervenções pioneiras e contribuições de natureza mais decididamente poéticas” (Machado, 1993, p. 270).

“Ao contrário de outras gerações, que consideravam (e ainda por vezes consideram) a televisão marcada por alguma espécie de pecado original e condenada a encarnar a estrutura mesma de poder das modernas sociedades tecnológicas, os jovens *videomakers* brasileiros acreditavam na possibilidade de se construir uma outra modalidade de televisão, mais criativa e mais democrática, e alimentavam a esperança de que a mídia

brasileiras. Ninguém poderia estar mais preparado para assumir a direção desse laboratório do que Arlindo Machado” (Santaella, 2022).

11. “Eder Santos (*Interferência* | 1985, *Uakti* | 1987, *Mentiras e Humilhações* | 1988, *Não Vou à África Porque Tenho Plantão* | 1990, *Aquela Coisa Nervosa* | 1991) e de Marina Abs (*Grafite Efêmero* | 1984, *Mergulho* | 1986, *Vídeo Vanitas* | 1987, *Neurotec* | 1988). Não se poderia esquecer também obras mais difíceis de classificar, situadas nas fronteiras da vídeo-arte [sic], como as de Rafael França (*Reencontro* | 1984, *Getting Out* / 1985, *Without Fear of Vertigo* | 1987), de Roberto Sandoval (*Segmentos* | 1981, *Aleatório* | 1982, *Foram Sete Quedas São* | 1982, *Metamágico* | 1983, *Variação no Plano* | 1983, *Pororoca* | 1984, *Gênio e Cultura* / 1985, *Q C Tem Mar?* 1986), de Artur Matuck (*Emanatio-Profanatio* | 1977, *Brahminicide* | 1977, *Maurício Prisioneiro* | 1981, *Ataris Vort in the Planet Megga* | 1981, *Psi-on* | 1984) e de Marcelo Dantas (*Boundaries of the Beard* | 1989, *Processing the Signal* | 1989). Sandra Kogut (*Egotrip* | 1985, *Katia Flavia* | 1987, *Máquinas* | 1987, *Juliette* | 1988, *Manuel* | 1989, *What Do You Think People Think Brazil Is?* / 1990) despontou como o talento mais original para o videoclipe e ganhou reconhecimento mundial com seu inventivo *Parabolic People* (1991). [...] Outros talentos diferenciados também merecem ser citados, tais como Olga Futema (*Hia sá-sá-hai yah* | 1985), Lucila Meirelles (*Pivete* / 1987, *1 Movimento de Abertura da Sinfonia Panamérica* | 1988, *Crianças Autistas* | 1989), José Luis Nogueira (*Verdades e Mentiras* | 1986, *Ramon Carbon* | 1987) e Geraldo Anhaia Mello (*Os Maestros* 1985, *Reconstituente* | 1985, *100 Terra* 1986, *The End* | 1987, *Pascovideo* | 1987). Entre as empresas independentes, qualquer abordagem seria incompleta se não incluísse a *Cockpit*, a *Videoverso* (*Radar*, na TV Gazeta), a *Conecta* (*Forte Apache*, na TV Gazeta), *Antevê*, *Emvídeo*, *Videofilmes*, *VTV* e varias outras” (Machado, 1993, pp. 270-271).

eletrônica, com suas imensas possibilidades de intervenção técnica, poderia vir a dar expressão a uma sensibilidade nova e emergente” (Machado, 1993, p. 254).

A lista de artistas mostra que a “Explosão do Vídeo Independente” depende de vínculos institucionais importantes¹², proporcionados pela indústria do audiovisual e sua condição de gestora de verbas públicas e privadas: com verba do FINEP, em 1989, um dos primeiros laboratórios de computação gráfica em universidades brasileiras foi instalado na PUC-SP/COS. Machado (1993, p. 271) cita os irmãos João Moreira Salles e Walter Salles Jr. (dois banqueiros bilionários¹³) como sendo aqueles que “revelaram a face mais profissional do vídeo independente e a mais bem sucedida inserção na televisão comercial”. Os artistas do vídeo, videomakers, vídeo-autores, videastas, diretores de vídeo (denominações dos anos 1980 e 1990), incluem em seus processos de trabalho as burocracias dos ambientes institucionais. O vídeo independente foi estruturado pelos contatos com as linguagens dos filmes, novelas, telejornais, programas de auditório, vídeos domésticos, videogames, videoarte, etc. É conhecida a relevância do “setor de VT” do MAC-USP, iniciado 1976, na articulação pontual entre museu e universidade: com formação especializada em vídeo, acesso a equipamentos, suporte para exibição, constituição de acervo, curadoria/crítica especializada (Zanini, 1985, p. 91). Daí, em potência, profissionais e pesquisadores do vídeo terem condições de trabalhar na radicalização da forma do vídeo: “uma sensibilidade nova e emergente”.

12. Fazem parte do vídeo independente: Elder Santos que tem feito instalações e participado de exposições internacionais desde 1989, dirigiu o longa *Enredando as pessoas* (1995) e foi premiado em festivais de cinema em Havana, Cuba e Suíça – e três vezes no Videobrasil (*Eder Santos - Videobrasil*). Marina Abs “trabalhou com a produtora Olhar Eletrônico, dirigiu programas na Rede Globo/Fundação Roberto Marinho e foi assistente de direção em filmes publicitários enquanto criava seus vídeos; ela foi presença constante nas primeiras edições do Videobrasil” (*Retrospectiva Marina Abs - Videobrasil*). Rafael Franca, já em 1982, inicia seu mestrado na School of the Art Institute of Chicago (EUA) (*Rafael Franca - Videobrasil*). Roberto Sandoval, “fundou a produtora Conecta Vídeo no final dos anos 70, realizou uma série de produções em vídeo experimentais com artistas da época. Participou dos projetos da TVDO, ao lado de Tadeu Jungle, Walter Silveira e Pedro Vieira” (*Roberto Sandoval - Videobrasil*). Artur Matuck também seguiu seus estudos, fazendo mestrado nos EUA e doutorado na USP (*Artur Matuck - Videobrasil*). Marcello Dantas é formado em Cinema e Televisão pela Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York (*Marcello Dantas - Videobrasil*). Sandra Kogut, “em 1989, durante o então chamado VI Festival Fotóptica Videobrasil, foi contemplada com o prêmio de residência no Centre Internazionale de Création Vidéo, em Montbéliard, França” (*Sandra Kogut - Videobrasil*).

13. Eles aparecem atualmente no site da *Forbs* ocupando a mesma posição “#671” entre os bilionários mais ricos do mundo (“Walther Moreira Salles Junior”). A “explosão do Vídeo Independente” está associada a uma das famílias mais ricas e tradicionais do Brasil.

“Maneirismo e academismo impregnam não importam que setor da atividade artística. Atinge e atingirá a vídeo-arte, como todo o campo da intermedia, mas a vitalidade de suas pesquisas é uma constatação que torna os aspectos negativos do repertório quantitativo pouco relevantes por ora. O importante é que nessas mensagens existe a consciência ‘dos meios de operar, de produzir e veicular a arte na sociedade industrial’ e o fato de ser ‘crítica em relação à produção tradicional e pré-industrial” (Zanini, 1985, p. 89)

Os ambientes de pesquisa eram (e ainda são) restritos a uma certa parcela da população. A categorização “Vídeo Independente” indica um possível recorte de classe, feitas as correlações entre os artistas e seus acessos institucionais (ver nota 11). No cenário econômico dos anos 1980 ou 1990, quais pessoas, por exemplo, poderiam fazer estágio em uma rede de televisão, ser selecionadas para usufruir de programas específicos de suporte ao vídeo, como foi o setor de VT?¹⁴ Penso que dizer “Explosão do Vídeo Independente” seja projetar formas possíveis para o vídeo. É uma prospecção marcada por limites específicos, o das estruturas dos laboratórios das universidades e sistemas de comunicação estabelecidos, públicos e/ou privados.

“No início dos anos 1980, o vídeo passou a ser finalmente incorporado pela televisão com uma frequência mais significativa. Se, no início, a videoarte brasileira foi praticada principalmente por artistas vindos das “artes plásticas”, com percurso traçado em outras práticas artísticas, uma década depois de seu surgimento ela passou a ser praticada principalmente por jovens formados nas faculdades de comunicação.

14. “Os meses seguintes [1973] foram no museu da USP de preocupação em criar meios para um setor de vídeo, o que, entretanto, só se concretizaria mais tarde. [...] o MAC-USP [1974] não dispunha ainda de qualquer equipamento. Finalmente, o grupo do Rio – Anna Bella Geiger, Angels de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado e Fernando Cocchiarale – conseguiu realizar seus intentos, utilizando o portapak de Jom Azulay, o que não foi possível, em São Paulo, a Donato Ferrari, Júlio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho. [...] Em 1976, o MAC-USP pôde finalmente constituir um pequeno setor de VT que no ano seguinte contribuiu para produção e a apresentação de uma série de trabalhos, oferecendo paralelamente um curso técnico especializado a vários interessados. Nesse setor ativado por Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque – coadjuvadas pelos préstimos de Hironie Ciafreis – surgiram obras de Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Júlio Plaza, Flávio Pons e Gastão Magalhães. Estes, além de Ivens Olinto Machado, Letícia Parente e José Roberto Aguilar e ainda Milon Lanna e Liliane Soffer participaram da exposição “Videomac” (Zanini, 1985, pp. 90-91)

Em 1986, o MAC-USP promoveu uma mostra para relembrar o histórico do vídeo no país – “Vídeo de artista & televisão. A televisão vista por artistas do vídeo” –, publicando um catálogo no qual a organizadora do núcleo de VT da década anterior - que a essa altura não existia mais no Museu.” (Aguilar, 2007, p. 76)

A presença do vídeo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, nas edições do Salão Paranaense, evento de abrangência nacional, fora do eixo Rio-São Paulo, ajuda a situar o alcance do vídeo nos anos 1990, especificamente nos circuitos tradicionais do campo da arte: em dez anos, cinco trabalhos em vídeo. O vídeo também aparece pouco em um dos principais eventos nacionais de arte do Brasil, o Panorama da Arte Brasileira. As três primeiras edições da década foram dedicadas ao Desenho, ao *Tridimensional* e a Pintura. O vídeo passa a ser mostrado em 1995, sob curadoria de Ivo Mesquita, ele “foi o que primeiro mostrou ao público a pulverização das linguagens estéticas em poéticas passíveis de se manifestar por meio de técnicas e linguagens as mais diversas” (Cintrão, Chiarelli *et al.*, 1999, p. 14). Inclusive, a brochura do setor educativo trazia o vídeo e a vídeo-arte [sic]. Em 1997 mais três trabalhos em vídeos foram exibidos e, em 1999, mais dez – participei desta edição com trabalhos em pintura. A Bienal de São Paulo, que está entre as grandes exposições internacionais de arte contemporânea, mostra o vídeo de forma mais notável no final da década. Embora o vídeo estivesse presente nos anos 1990, ele é exposto de forma mais notável na 24ª edição, no final da década. A curadoria foi feita por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, e teve uma sala especial do artista estadunidense Bruce Nauman. A videoinstalação *AnthroSocio* marcou também sonoramente esta edição, com as palavras FEED ME/EAT ME/ANTHROPOLOGY - HELP ME/HURT ME/SOCIOLOGY - FEED ME, HELP ME, EAT ME, HURT ME sendo ditas em alto volume, vazando para os demais ambientes do pavilhão da Bienal. O texto de abertura do catálogo da 22ª edição, assinado pelo presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edegar Cid Ferreira, trata da “questão da ruptura com o suporte” para contemplar a diversidade da arte contemporânea. Ainda que a ideia seja sustentada pela argumentação da evolução das práticas modernistas para as atuais:

“[...] a expansão da tela ou da massa escultural, paixão da atualidade. Instalações, performances, experiências com novos materiais, tudo está resumido na vontade de sair dos territórios predeterminados pela tradição. Mesmo quando os reinventores [sic] da pintura trabalham telas, já não celebram a disciplina cubista ou a irreverência expressionista, mas dão conta do ilimitado, da ausência de fronteiras que caracterizam o panorama de *nossa civilização nos dias de hoje*” [grifo meu] (Aguiar, 2007, p. 18).

Em 1994 o vídeo no campo da arte já tinha três décadas de atividade. Em certos contextos internacionais, com protagonismo dos EUA, a videoarte já era um sistema estruturado. Portanto, a videoarte seria um dos “territórios predeterminados pela tradição”, inclusive, usado para designar o avanço da Tradição. Nesta mesma edição, foi mostrada a videoinstalação *Organismus* de Pipilotti Rist (Aguiar, 2007, p. 189). Na 21ª edição da Bienal a maior parte das aparições do vídeo acontece nas instalações, integrado entre outros elementos das obras (Galvão, 1991, pp. 208-209; p. 242; p. 285). A mesma ideia de ampliação e questionamento dos cânones está no texto do curador geral João Candido Galvão, desta vez é o “Homem” que chama a atenção:

“Dentro da proposta de uma Bienal centrada no Homem, os trabalhos começaram. Não conheço Arte que, de uma ou de outra maneira, não tenha o Homem no seu centro. As premissas eram demasiadamente amplas. Assim, foi necessário balizar o caminho. Esta Curadoria optou por trabalhar sob o signo da Transgressão. Interessa-me o trabalho dos artistas malcomportados, os que não têm receio de ultrapassar limites, de ampliar fronteiras, de desafiar os cânones reinantes, à procura de resultados que possam satisfazer suas necessidades criativas” (Galvão, 1991, p. 15).

Seja pelo *slogan* “Explosão do vídeo independente” da área da Comunicação ou pelas “Transgressões” do campo da Arte, o vídeo parece ter como uma de suas funções questionar a tradição. Esta função é parte da materialidade do vídeo com seus vínculos institucionais. Mas como seria questionar

a tradição do vídeo nos anos 1990, se ele era exposto esporadicamente, tratado como novidade para a “ampliação de fronteiras”? Questionar a novidade? É possível dizer que a aparição do vídeo em contextos tradicionais dos museus e galerias de arte era uma forma de resistência, pela dificuldade estrutural para abrigar a produção; e por sua própria situação televisiva suspeita, devido ao compartilhamento de aparelhos comuns em ambientes domésticos para veicular a mídia hegemônica.

Disputa

O cineasta moçambicano radicado no Brasil, Victor Lopes, em 1997, declara sua impressão do vídeo brasileiro à jornalista Anabela Paiva, no *Jornal do Brasil*: “virou um gueto dos órfãos da modernidade. Acaba sendo muito mais ligado às artes plásticas do que ao cinema”. O contexto da sua declaração é o projeto Vídeo Autor, série de eventos/mostras promovidos pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Segundo a jornalista, o artista pretendia “criticar [tal] atitude dos colegas” (Paiva, 1997, p. 2). De fato, ele reforça a disputa pelo vídeo *do campo da arte* e *do cinema*. As práticas modernistas, sob o selo de modernidade, também são usadas para qualificar, desta vez negativamente, o vídeo das “artes plásticas” – tratado nas bienais como um dos elementos da ampliação do campo da arte. Lucas Bambozzi também escreve sobre o campo do vídeo em disputa, nos mesmos termos abstratos da escrita dessas épocas, anos 1980 e 1990, *como se existisse uma conspiração sempre em curso: “videomakers ingratos”?*

“Entre as acusações que se faz ao vídeo, frequentemente é observada a sua indefinição de linguagem como um elemento nocivo e transgressor das boas normas cinematográficas. E é bem possível, inclusive, que grande parte da resistência colocada diante do experimentalismo videográfico deva-se ao impacto gerado pela aparente anarquia e experimentação de *videomakers* ingratos à linguagem e “caligrafia” cinematográficas” (Bambozzi, 1994, p. 4).

Esse tipo de delimitação acontece em outros níveis, em 1978, e mostra um pouco da tradição da disputa: Walter Zanini (1985, p. 89) responde que, “às chamadas ‘deficiências técnicas’ comuns aos artistas que começavam a instrumentar-se neste media e ainda hoje, é preciso dizer que não existia como não existe uma preocupação a esse nível. Esta é uma marca que distingue a video-arte [sic] da televisão. Tais ‘limitações’ são parte das qualidades inerentes de sua problemática”. De acordo com Zanini (1985, p. 90), eram “[...] raríssimas as oportunidades oferecidas [em 1978 pelos museus] à pesquisa ou a simples manifestação dos trabalhos situados no plano da intermedia. A falta de acesso à infraestrutura está entre as “problemáticas” do vídeo *para o campo da arte* – como são os casos pontuais de usos indevidos de aparelhos no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, indicativos da permanência de uma falta, em nível institucional local. Considere-se também, como elementos das “problemáticas” persistentes nos anos 1990, os exemplos da pequena presença do vídeo nos eventos tradicionais do campo da arte, com suas abrangências, local, nacional e internacional, respectivamente: Salão Paranaense, Panorama da Arte Brasileira e Bienal Internacional de São Paulo.

“No Brasil [1978], a video-arte [sic] enfrentou/enfrenta [e enfrentaria ainda nos anos 90] as mesmas dificuldades dos demais novos media, com a particularidade evidente da raridade e do ainda elevado custo de aquisição do aparelhamento básico imprescindível. E necessário ressaltar alguns outros ângulos que caracterizam o ambiente de preconceitos em que se produz entre nós esta recente linguagem da arte. A crítica, quase sempre de atitude convencional, acolheu geralmente com desinformação ou frieza essa investigação, pouco ou nada a assimilando ou já lhe oferecendo um epitáfio deslumbrado. Os comentários de que a video-arte é uma alternativa de arte “importada” ou “colonizada”, que não se plasma ou adapta a “nossa realidade”, também se fizeram ouvir falaciosamente nesta parte do mundo em que os que assim pensam pertencem igualmente a uma sociedade urbana que não pode prescindir da televisão, do telex, do computador ou dos satélites artificiais. O espírito

doutrinário, centrado em preocupação ideológicas ultra-regionalistas não tem, entretanto, as mínimas condições filosóficas para impor a sua vontade a marcha irreversível da história moderna” (Zanini, 1985, p. 90).

É possível indicar, finalmente, a partir destes casos particulares, que a situação da videoarte no Brasil dos anos 1990 varia bastante, dependendo dos circuitos de trabalho e do tipo de estrutura. Embora possam coincidir em certos aspectos, as exposições de arte configuram circuitos de vídeo alternativos àqueles dos *videomakers* da “explosão no vídeo independente”, apontados por Machado (1993) e Bambozzi. Estes *videomakers* são, em muitos casos, pesquisadores universitários com bolsas de pesquisa e/ou profissionais da televisão, também da grande mídia. Portanto, além do campo da arte, vislumbram as estruturas de produção da indústria do vídeo, já abertas e a espera dos produtos “da” comunicação, com as qualificações técnicas inicialmente necessárias.

Fazer videoarte sem ter a Videoarte disponível também informava à materialidade do vídeo no campo da arte naquela época. Fazer videoarte sem ter uma câmera portátil de vídeo, produzida na Zona Franca de Manaus e ainda inacessível para a maior parte da população, também dava forma à videoarte. O “Contrabando [que] chega à classe média” como diz o título da matéria de Silva Costa (Costa 6), com o subtítulo “Complementação de salário estimula muita gente ‘idônea’ a anunciar importados nos classificados [do jornal]”, também poderia alterar a forma a videoarte: uma câmera de vídeo importada (chamada de filmadora na matéria) custava US\$ 1350 e uma similar nacional US\$ 1400 (cerca de US\$ 3000 atuais); e se a câmera fosse semiprofissional, em 1995, a Camcorder Sony DCR-VX1000, por exemplo, custaria aproximadamente US\$ 4000 (“Negócios E Finanças” 14) no mercado estadunidense - US\$ 6500 atuais.

Ambientes domésticos e aparelhos

Nas décadas de 1960 e 1970, as primeiras câmeras de vídeo portáteis, com gravadores levados a tiracolo ou já acoplados ao corpo da câmera, podiam

ser compradas ou alugadas na maioria dos países do norte global (mesmo que a preços bastante elevados para a maioria dos artistas) e, também, emprestadas das televisões públicas para uso em projetos esporádicos, voltados à experimentação do meio televisivo. O acesso a equipamentos vem habilitando usos alternativos, inicialmente não previstos nas práticas de produção de conteúdos das redes de televisão corporativas. Tal conjunção entre a esfera pública e a privada, com diferentes interesses políticos e de mercado – seja pela subvenção e estímulo por parte do governo ou pelo aumento da produção e conseqüente redução dos preços dos equipamentos por parte da indústria – viabilizaram um tipo de aproximação entre artistas e objetos tecnológicos que de outra forma seria improvável. Isto é: a aproximação de sistemas produtivos diferentes não apenas em seus objetivos, mas, fundamentalmente, em sua escala econômica e interferência social.

Quando comecei a me interessar pelo vídeo, já tinha uma certa entrada nos *aparelhos* da arte institucionalizada, promovida em geral por museus e galerias de arte. Expunha neles regularmente. Minha produção em pintura, desenho, fotografia era adequada e, quase sempre, aceita pelos processos seletivos validados pela crítica especializada para composição de cenários locais e nacional – os curadores eram figuras emergentes nos anos 1990 no Brasil. Naquele momento, minha condição de professor de uma escola de ensino superior tornava relativamente favorável a manutenção da vida dissociada de tais redes de comercialização. Este trabalho viabilizava meu reposicionamento no campo da arte, em um contexto tecnológico com certas aspirações revolucionárias e aparentemente sem censura – o que não era o caso, com a forte ampliação dos mercados de controle e comercialização de dados nas redes telemáticas.

Em meados da década de 1990, os ambientes domésticos ganhavam conectividade e a computação dava ao vídeo outras atualizações: seu conteúdo poderia ser levado para mídias digitais e distribuído sem o suporte tradicional da fita magnética, praticamente indispensável para se ter “o cinema em casa”. As redes de televisão no Brasil, excepcionalmente, acolheram propostas audiovisuais que problematizavam a própria mídia, por exemplo,

com a veiculação de filmes com significações poéticas e políticas divergentes. Isto é: a *Arte no monitor catódico*, das prateleiras das videolocadoras, representada principalmente pelo cinema europeu. E as produções específicas para televisão, já afetadas pela “explosão do vídeo independente”, aos poucos foram absorvidas pelos mercados da comunicação corporativa e estatal. Eventualmente, a produção independente, seja ela ligada ao campo da arte ou da comunicação, eram transmitidas pelos meios de produção profissionais das grandes corporações (como foi o caso do *Videobrasil* e a TV Educativa em 1996).

Reprodutores de vídeo e aparelhos de televisão foram instalados em milhões de residências no Brasil nos anos 1990. A programação de conteúdos audiovisuais neles veiculados ajudou a sincronizar multidões de pessoas, pois elas se movimentavam para o “mesmo” lugar no sofá, para ver o mesmo telejornal ou o mesmo programa de auditório – a variação cambial e os índices de inflação foram marcadores importantes de sincronização. Tais conteúdos agiam, portanto, na formação de vocabulários audiovisuais hegemônicos de representação, desenrolavam-se nos monitores catódicos ambientados entre outros móveis. O que era assistido tinha “um” pano de fundo doméstico.

Sem inserção no campo da arte dos museus e galerias de arte, a videoarte não poderia ter sido a principal referência para os artistas que pretendiam fazer a conexão entre o vídeo e a arte. A videoarte sem videoarte seria feita pelo acesso ao conjunto de aparelhos domésticos – em certos contextos sociais ele contava com um computador capaz de editar vídeos – e o que ele poderia reproduzir na época. O gigantesco banco de dados magnético, composto de “todas” as fitas de vídeo do mundo, variável nas diferentes regiões do planeta e sob domínio de leis do mercado, era a garantia de que vocabulários visuais seriam formados.

Referências

- Aguiar, C. A. (2007). *Videarte No MAC-USP: O Suporte De Ideias Nos Anos 1970*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.
- Artur Matuck - Videobrasil. site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/39502.
- Bambozzi, L. (1994). *O Vídeo Em Questão: A Perspectiva De Uma Arte Do Vídeo Como Referência-chave Para a Representação*. ICAA Documents Project. icaa.mfah.org/s/en/item/1111116#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1096%2C-1%2C3890%2C2200.
- Beiguelman, G. (2020). “Blog.” *Jornal Da USP*, 27 de Julho. jornal.usp.br/radio-usp/arlindo-machado-sempre-a-frente-do-seu-tempo.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2001). *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Cinirão, R, et al. (1997). *Panorama 97 De Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Cinirão, R., Chiarelli, T. et al. (1999). *Panorama De Arte Brasileira 99*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- “Comunicação E Semiótica - Programa De Pós-Graduação | PUC-SP.” *Comunicação E Semiótica - Programa De Pós-Graduação | PUC-SP*. www.pucsp.br/pos-graduacao/mestrado-e-doutorado/comunicacao-e-semiotica.
- Corseuil, C. H. L. & Kume, H. (2003). *A Abertura Comercial Brasileira Nos Anos 1990: Impactos Sobre Emprego E Salário*. Rio de Janeiro: IPEA; Brasília: TEM.
- Costa, S. (1990). “Contrabando Chega À Classe Média.” *Jornal Do Brasil (RJ)*, 28 de dezembro. memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=30888.
- Eder Santos - Videobrasil. site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21217.

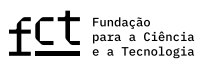
- “Escola De Comunicações E Artes: Universidade De São Paulo.” *Eca-Usp*, www.eca.usp.br/sites/default/files/inline-files/Catalogo_ECA_ingles_24.pdf.
- Exposição Resgata História Do Salão Paranaense* (2011). 19 de dezembro. www.arteseed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=356.
- Galvão, J. C. (1991). *21a Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Gonçalves, R. R. (1997). *O Setor De Bens De Eletrônicos De Consumo No Brasil: Uma Análise De Seu Desempenho Recente E Perspectivas De Evolução Futura*. <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2041?mode=full>
- Kiyomura, L. (2020) “Blog.” *Jornal Da USP*, 27 de julho. jornal.usp.br/radio-usp/arlindo-machado-sempre-a-frente-do-seu-tempo.
- Lyra, F. T. (1995). *Os Incentivos Fiscais À Indústria Da Zona Franca De Manaus: Uma Avaliação (Relatório Final)*. https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/1712/1/td_0371.pdf
- Machado, A. (1993). *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EdUSP.
- (2006). *Os Anos de Chumbo: Mídia, Poética e Ideologia no Período de Resistência ao Autoritarismo Militar, 1968-1985*. São Paulo: Sul Editores.
- Marcello Dantas - Videobrasil. site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21330.
- Mesquita, I. et al. (1995). *Panorama da Arte Brasileira 1995*. Londres: Price Waterhouse.
- Morais, G. (2009). *NET PROCESSO - Arte Contemporânea - Crise Em Museu - MAC/PR*. web.archive.org/web/20091128001459/http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/17050#.
- Noronha, F. J. (2006a). *2 Horas*. Internet Archive. archive.org/details/2Horas.
- (2006b). *Apropriação + Repetição + Justaposição : Alguns Roteiros Para Redes Telemáticas*. www.lume.ufrgs.br/handle/10183/8619.

- (2013). “Por Todas as Partes : Um Modo Compartilhado De Viver Nas Redes, a Partir Do Campo Da Arte, Pela Distribuição Audiovisual (Não) Mediada Por Especialistas.” Tese (Doutoramento Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- “Negócios e Finanças.” *Jornal Do Brasil (RJ)*, 25 de julho. memoria.bn.br/DocReader/030015_11/162958.
- Nerí, M. C. *et al.* (2000). “Mercado De Trabalho Nos Anos 90: Fatos Estilizados E Interpretações.”. repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/2288/1/TD_743.pdf.
- NET PROCESSO - *Arte Contemporânea*. web.archive.org/web/20070217212522/http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/17050#.
- “Número De Indivíduos Extremamente Pobres: Linha De Pobreza Baseada Em Necessidades Calóricas.” (2016). <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>, 7 de janeiro.
- “O Vídeo Em Questão: A Perspectiva De Uma Arte Do Vídeo Como Referência-chave Para a Representação.” (1994). *Imagens*, abril.
- O Vídeo Em Questão : A Perspectiva De Uma Arte Do Vídeo Como Referência-chave Para a Representação · ICAA Documents Project · ICAA/MFAH*. icaa.mfah.org/s/en/item/1111116#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1096%2C-1%2C3890%2C2200.
- Paiva, A. (1997). *Jornal Do Brasil (RJ)*, 11 de março. memoria.bn.br/DocReader/030015_11/296149.
- PDS - *Identificação*. dedalus.usp.br/F/GCC3MY3BY8ASMI8QJ6UKKP8T-MF617EMGVKH51BJHRES86KT766-27528?func=full-set-set&set_number=001695&set_entry=000003&format=999.
- “Quem Foi Betinho?” *Quem Foi Betinho?*, www.quemfoibetinho.org.br.
- Rafael França - *Videobrasil*. site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/25944.
- Retrospectiva Marina Abs - Videobrasil*. site.videobrasil.org.br/acervo/compilacoes/compilacao/100055.
- Roberto Sandoval - *Videobrasil*. site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/95198.

- Sandra Kogut - Videobrasil. site.videobrasil.org.br/en/acervo/artistas/artista/21444.
- Stiles, K. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Los Angeles; University of California Press.
- “Um Festival De Bons Vídeos.” (1994). *Jornal Do Brasil (RJ)*, 13 de novembro. memoria.bn.br/DocReader/030015_11/198676.
- Valente, C. (1994). *22ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo: fundação Bienal de São Paulo.
- “Walther Moreira Salles Junior.” *Forbes*, www.forbes.com/profile/walther-moreira-salles-junior/?sh=44ecacb84bf4.
- Zanini, W. (1985). *Arte: Novos Meios-multimeios, Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- Santaella, L. (2022). “Arlindo Machado: Vida E Obra No Prisma Da Admiração - ZUM.” *ZUM*, 14 de abril. revistazum.com.br/radar/arlindo-machado.

DOI FCT - LABCOM

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



A presente publicação reúne nove das quarenta e sete comunicações apresentadas durante as XVI (10 a 12 de maio de 2023) e XVII (8 a 10 de maio de 2024) Jornadas Cinema em Português, que decorreram na Universidade da Beira Interior, numa organização conjunta do Departamento de Artes, do LabCom, nomeadamente o Grupo de Artes, do iA* Unidade de Investigação em Artes e da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Como habitualmente, estas duas edições das Jornadas Cinema em Português trouxeram a debate diversas questões para uma reflexão partilhada e transversal das produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em língua portuguesa, propondo hipóteses de leitura conjunta e complementar, pondo em diálogo investigadores provenientes de diversas instituições, portuguesas e estrangeiras.

A imagem da capa é uma fotografia da autoria de Luís Correia captada durante a rodagem da longa-metragem *Kadjike*, realizada pelo cineasta Bissau-guineense Sana Na N'Hada.

Editora LabCom
www.labcom.ubi.pt

Editora iArtes*
www.iartes.ubi.pt

