

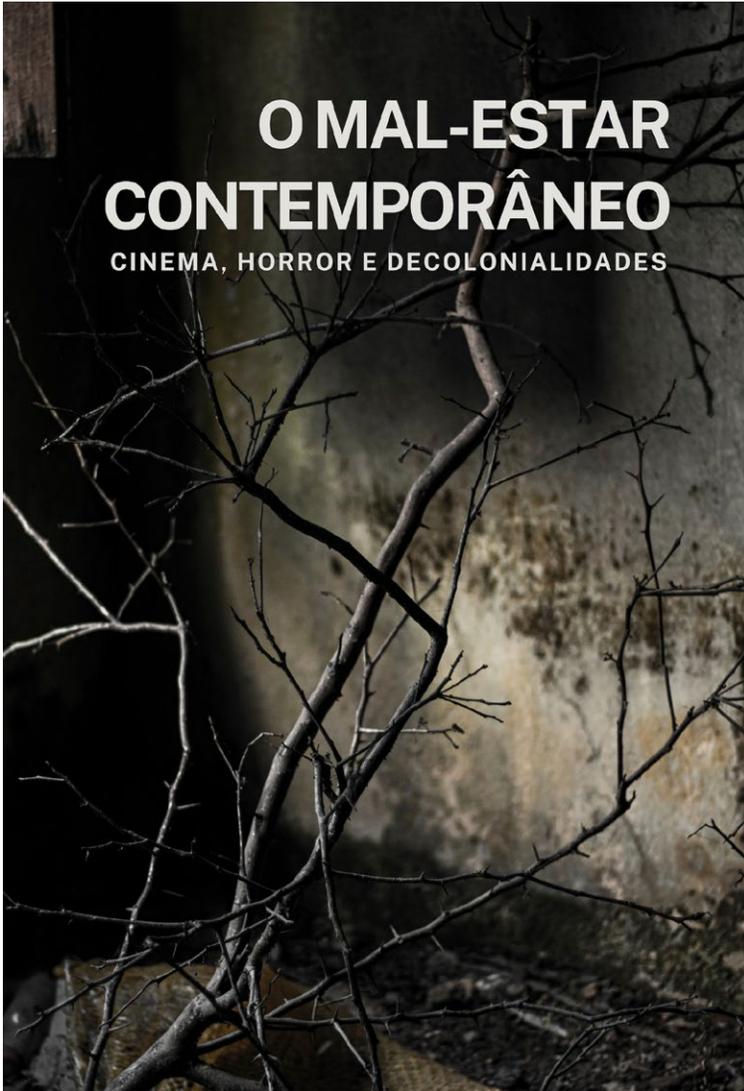
O MAL-ESTAR CONTEMPORÂNEO

CINEMA, HORROR E DECOLONIALIDADES



ORG. RODRIGO CARREIRO

Rodrigo Carreiro (org.)



Marca de Fantasia
Parahyba, 2024

O mal-estar contemporâneo:

cinema, horror e decolonialidades

Rodrigo Carreiro (org.)

Série Socialidades, 15. 2024. 197p.

ISBN 978-85-7999-115-8



MARCA DE FANTASIA

Rua João Bosco dos Santos, 50, apto. 903A
Parahyba (João Pessoa), PB. Brasil. 58046-033
marcadefantasia@gmail.com
<https://www.marcadefantasia.com>

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia, CNPJ 09193756/0001-79 e um projeto de extensão do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais, do Departamento de Mídias Digitais da UFPB

Editor/designer: Henrique Magalhães

Conselho editorial

Adriano de León - UFPB	Marcelo Bolshaw - UFRN
Alberto Pessoa - UFPB	Marcos Nicolau - UFPB
Edgar Franco - UFG	Marina Magalhães - UFAM
Edgard Guimarães - ITA/SP	Nilton Milanez - UESB
Gazy Andraus - FAV-UFG	Paulo Ramos - UNIFESP
Heraldo Aparecido Silva - UFPI	Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP
José Domingos - UEPB	Waldomiro Vergueiro - USP



Uma publicação do Grupo de Pesquisa CNPq
Laboratório de Pesquisa de Imagens e Sons (LAPIS)

Coordenador: Rodrigo Carreiro
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM)

Capa: Libia Castañeda, sobre foto de Luiz Philipe Fassarella e Lucas Rossoni

Revisão: Luiz Philipe Fassarella

Em conformidade com o artigo 46 da Lei Nº. 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, todas as obras artísticas presentes neste livro são reproduzidas exclusivamente para fins de estudo, com a devida menção da autoria e da origem das obras e sem qualquer intuito comercial, sendo sua propriedade garantida às autoras/es e/ou entidades detentoras de direitos autorais. Desse modo, é vedada a reprodução integral ou parcial dessas obras com fins comerciais.

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

M236

O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades / Organização de Rodrigo Carreiro. – João Pessoa: Marca de Fantasia, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7999-115-8

1. Cinema. 2. Horror. I. Carreiro, Rodrigo (Organizador). II. Título.

CDD 791.43

Índice para catálogo sistemático

I. Cinema

Índice

Uma sensação de incômodo	6
Rodrigo Carreiro	
1. O horror satânico estadunidense: uma análise de <i>Enter the Devil</i> (1972) e <i>Race with the Devil</i> (1975)	12
Rafaela Arienti Barbieri	
2. Novos, velhos vampiros: de Pinochet e outros demônios	43
Libia Castañeda e Juliana Monteiro	
3. A pele que habito: Atlanta, o não-lugar e o onírico afro-surreal	62
Marília de Orange e Marcos Junior	
4. As vozes e os silêncios em <i>A Bruxa</i> (2015)	82
Adriano Reis Cominato de Lima e Amanda de Luna Cavalcanti	
5. Panoramas da exclusão de classe no cinema brasileiro contemporâneo	105
Vitor Celso Melo de Faria Júnior e Ian Costa	
6. Elementos coloniais e corpos dissidentes no cinema pernambucano: um estudo do filme <i>Açúcar</i>	134
Filipe Falcão e Mayara Moreira Melo	
7. Svilova, Vertov e o entusiasmo de uma obra única	157
Márcio Câmara	
Sobre os autores	192

Uma sensação de incômodo

Rodrigo Carreiro

Criado em janeiro de 2017, o Laboratório de Pesquisa de Imagens e Sons (LAPIS), grupo de pesquisa que coordeno, no contexto do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco, tem uma atuação pouco ortodoxa, para o que se espera de um conjunto de pesquisadores certificado pelo CNPq. De modo geral, seus integrantes – pesquisadores vinculados a cursos de Mestrado e Doutorado em Comunicação, além de bolsistas de iniciação científica – trabalham a partir de perspectivas tão diferentes quanto possível. Objetos de estudo podem envolver pesquisas historiográficas, estilísticas, conceituais; análises fílmicas podem ter caráter antropológico, psicanalítico, cognitivista, e muito mais. O leque de problemas de pesquisa, recortes temáticos, objetivos e eixos teóricos são propositalmente amplos, assim como o são os seminários quinzenais que realizamos, nas quartas-feiras à tarde.

A cada ano, organizamos uma agenda de trabalho sem ponto de partida fixo, e partimos do pressuposto de que bons pesquisadores da área de Comunicação precisam dar conta de um alicerce conceitual vasto. Ano após ano, contudo, é perceptível que afunilamentos naturais vão ocorrendo, após as primeiras semanas de trabalho, expondo percepções de mundo que se aproximam. Embora as pesquisas, abordagens teóricas, conceituais ou metodológicas sejam distintas, elas terminam por refletir inquietações e ansiedades comuns. Por

isso, ao contrário do que ocorreu com a coletânea anterior do LAPIS, intitulada *O corpo sensório* (2023) – livro também publicado pela editora Marca de Fantasia, e disponível para *download* gratuito –, este quarto volume que disponibiliza resultados de pesquisas conduzidas dentro do LAPIS nasceu como coletânea de tema livre. No volume anterior, os pesquisadores se esforçaram para produzir textos sobre um tema único, o *sensorium* e sua relação com o cinema. Em *O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades*, preferimos deixar que as reflexões e debates sobre as pesquisas individuais trouxessem à tona um fio condutor espontâneo.

O título escolhido procura explicitar esse eixo comum. Todos os trabalhos presentes neste e-book refletem uma sensação de incômodo – um mal-estar cultural e social – que os pesquisadores do LAPIS compartilham e, de maneiras muito diferentes, tematizam. Alguns discutem o presente a partir de um olhar para o passado, outras direcionam o olho no futuro, mas todas pensam o agora. Em alguma medida, esses textos derivam da mesma estética da desorientação que guiou os textos do livro de 2023, e que está associado a modelos de representação audiovisuais que valorizam o aspecto tátil de imagens e sons. Além disso, tem sido muito frequente que filmes contemporâneos estejam associados, total ou parcialmente, ao gênero do horror, termo compreendido aqui de maneira elástica.

Essa tendência estética não é de todo nova; parece ser reflexo, de fato, do momento histórico, político, social e econômico em que vivemos, no mundo todo. Autores como Paul Wells (2000), Douglas Kellner (2016) e Robin Wood (2016) anunciam, há tempos, que filmes precisam ser compreendidos como documentos históricos, já que refletem – às vezes de modo explícito, outras de maneira simbólica, e até mesmo não intencional – aspectos importantes do ambiente político-cultural das épocas em que são produzidos. Essa constatação ajuda a entender porque atmosferas de tensão, confusão

e insegurança estão presentes, com formas intensidades e distintas, em filmes como *O conde* (Pablo Larraín, 2023), *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sergio Oliveira, 2017) e *A bruxa* (Robert Eggers, 2015). Os três, e tantos outros, são discutidos neste livro.

O primeiro capítulo foi escrito por uma pesquisadora convidada. Rafaela Arienti Babieri é Doutora em História formada na Universidade Federal de Santa Catarina, com uma tese sobre a história social do horror satânico nos Estados Unidos. O capítulo reflete sobre a influência estética de filmes oriundos do subgênero, populares dos anos 1970, sobre produções contemporâneas que tratam do horror a partir de temas religiosos, notando semelhanças e diferenças, e analisando com maior ênfase dois longas-metragens. O texto articula alguns dos temas que conduzem outros capítulos do livro, alguns de modo frontal e outros de maneira mais secundária, tais como o horror e a religião como tratamento cinematográfico do mal-estar da contemporaneidade.

O horror narrativo como resposta simbólica à turbulência dos tempos atuais também sublinha o segundo capítulo, intitulado *Novos, velhos vampiros: de Pinochet e outros demônios*, escrito pelas doutorandas Libia Castañeda e Juliana Monteiro. O texto também dialoga com a história do cinema, na medida que reflete sobre a personagem do vampiro no filme *O conde* (2023), de Pablo Larraín, revisitando os traumas deixados pela ditadura chilena a partir de um ponto de vista crítico e de uma abordagem que procura nos estudos literários uma discussão original e instigante sobre modos de representação de memórias traumáticas a partir de adaptações que usam personagens vampiros para discutir questões sociais.

Em *A pele que habito: Atlanta, o não-lugar e o onírico afro-surreal*, a doutoranda Marília de Orange faz parceria com o também doutorando (só que da Universidade Anhembi Morumbi) Marcos Júnior propõem uma análise da série *Atlanta* (2016-2022) a partir de uma moldura conceitual de matriz decolonial, procurando en-

xergar no tecido narrativo aspectos estéticos do manifesto afro-surreal e da categoria do onírico, propondo que a articulação entre os dois polos estéticos se dá a partir de uma representação do realismo calcada em aspectos sensoriais. A análise focaliza dois episódios em específico: o sétimo da primeira temporada e o oitavo da quarta, que na visão dos autores podem ser associados ao movimento do afro-surrealismo de maneira mais direta.

Os três primeiros capítulos constituem uma espécie de fio condutor desta coletânea, já que foram concebidos a partir do compartilhamento de reflexões valiosas, nas sessões do seminário temático dedicado a estudar o insólito e o horror no cinema contemporâneo, dentro do congresso da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual (Socine), em outubro de 2023, em Foz do Iguaçu (PR). Os outros quatro capítulos já vinham em gestação, e não foi sem surpresa que percebemos com rapidez que eles também faziam parte da trama conceitual que guiou os encontros do LAPIS ao longo daquele ano. *As vozes e os silêncios em A Bruxa (2015)*, escrito por Adriano Reis e Amanda Luna, mestrandos no PPGCOM da UFPE, também tratam do horror como resposta para anseios sociais contemporâneos. O filme de Robert Eggers é analisado da perspectiva dos estudos do som.

Os dois capítulos seguintes tratam da representação de questões sociais pelo cinema brasileiro. *Panoramas da exclusão de classe no cinema brasileiro contemporâneo*, de autoria de Vitor Celso e Ian Costa, ambos veteranos pesquisadores do LAPIS, traça uma reflexão panorâmica do percurso cronológico da representação de camadas excluídas da sociedade em filmes nacionais, discutindo fatores que caracterizaram, romperam ou solidificaram a luta de classes. O eixo conceitual gira em torno da ideia de alteridade dos discursos audiovisuais. No caso de *Elementos coloniais e corpos dissidentes no cinema pernambucano: um estudo do filme Açúcar*, escrito por Filipe

Falcão e Mayara Moreira Melo, o cânone da bibliografia decolonial serve de base teórica para a análise do longa-metragem.

A relação dos autores do capítulo com o LAPIS é significativamente não ortodoxa: Filipe fez Doutorado, e depois estágio pós-doutoral, no PPGCOM da UFPE, enquanto dava aulas na Universidade Católica de Pernambuco, onde teve oportunidade de orientar o TCC de Mayara, atualmente mestranda no Programa. As reflexões que os dois produziram dialogam de maneira concreta com os questionamentos trazidos pelos demais capítulos, compartilhando com eles conceitos, títulos e perspectivas teóricas.

O capítulo que encerra a coletânea, *Svilova, Vertov e o entusiasmo de uma obra única*, de Márcio Câmara, pode passar impressão, à primeira vista, de que se trata de um filhote desgarrado da temática do mal estar na contemporaneidade, mas somente na superfície. Márcio, doutorando no PPGCOM, propõe um resgate histórico do filme *Entusiasmo* (1931), longa menos conhecido de Dziga Vertov. Além de efetuar uma leitura política da obra, enfatizando o papel da urbanidade em sua temática e focalizando o papel do som no processo criativo, Câmara faz o movimento decolonial de propor, como coautora do filme, a esposa e montadora do cineasta soviético, Yelizaveta Svilova.

O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades, pois, constitui a quarta coletânea produzida pelo LAPIS desde 2021. Trata-se do produto de um ano de seminários, apresentações, discussões acadêmicas e reflexões compartilhadas. Ao finalizar esta introdução, é necessário agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de bolsa de produtividade; à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (Facepe), por viabilizar o pagamento de bolsas de Mestrado e Doutorado a alguns dos membros do grupo de

pesquisa, através do PPGCOM da UFPE, instituição que nos acolhe como pesquisadores, e a quem também agradeço. Por fim, à editora Marca de Fantasia, pela parceria que tem nos permitido publicar com regularidade alguns dos resultados de nossas pesquisas. Os três volumes anteriores, intitulados *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual* (2021), *A diegese em crise* (2022) e *O corpo sensório* (2023), estão disponíveis para *download* gratuito no *website* da editora (<https://www.marcadefantasia.com>).

O horror satânico estadunidense: uma análise de *Enter the Devil* (1972) e *Race with the Devil* (1975)

Rafaela Arienti Barbieri

No centro de um plano aberto e simétrico, encontra-se uma televisão antiga que paulatinamente ganha espaço no enquadramento, anunciando seu protagonismo no filme. Enquanto a bateria estridente de *Forever My Queen*, da banda Pentagram, toca ao fundo, Michael Ironside narra um pouco do sentimento que marcou a década de 1970 nos Estados Unidos: “a violência insensata iluminou o céu. A crise de energia é real. Tempos de agitação e desconfiança. Tempos de medo e violência” (Late Night, 2024). Sua fala é acompanhada por filmagens antigas de explosões, referências à Guerra do Vietnã, protestos, confrontos policiais, imagens da prisão de Charles Manson e David Richard Berkowitz, misturadas com outras elaboradas ficcionalmente que mostram um grupo que venera o demônio Abraxas. Excertos de jornais historicamente verdadeiros misturam-se com outros ficcionais visando destacar o interesse – e medo – pelo Ocultismo e Satanismo no período: “Estamos entrando em uma

era satânica! Quem não vê é cego” (Late Night, 2024)¹. Assim inicia-se *Late Night With the Devil* (Entrevista com o Demônio, 2024), dirigido pelos irmãos Cameron Cairnes e Colin Cairnes, filme que mergulha na cultura e transformações religiosas que marcaram os Estados Unidos entre 1960 até 1980.

Na construção das cenas, dos personagens e dos diálogos, é possível vislumbrar referências a *The Exorcist* (O Exorcista, 1973), *The Exorcism of Emily Rose* (O Exorcismo de Emily Rose, 2005), mas principalmente o estilo e montagem de *talk shows* americanos, tais como os apresentados por Johnny Carson e Geraldo Rivera². Por sua vez, as seqüências que caracterizam a *The First Church of Abraxas* e seu criador Szandor D’Abo, aparentam dialogar com documentários como *Satanis: The Devil’s Mass* (1970) e *Witchcraft 70’s* (1970), os quais trazem entrevistas com Anton LaVey e outros integrantes da *Church of Satan* sobre sua religião, dando cor e forma às diversas matérias sobre o grupo publicadas em jornais e revistas durante 1960 e 1970, período no qual este Satanismo autodeclarado institucionalizou-se no país, perdurando uma tradição que estende-se para a atualidade.

1. Em 1966, Anton LaVey escreveu na *The Satanic Bible* sobre as evidências da chegada da Era Satânica e destacou em tom provocativo: “A Era Satânica está sobre nós! Por que não tirar proveito dela e VIVER!” (LaVey, 1969, p. 63). Enquanto o Sumo Sacerdote fala sobre essa chegada de forma positiva, seu posicionamento gerava outras reações que ancoravam-se na perspectiva cristã de Satã como personificação do Mal. Hal Lindsey e C. C. Carlson em *Satan is Alive and Well on Planet Earth* (1972), por exemplo, observavam a fundação da *Church of Satan* e os crimes de Charles Manson como indícios da Era Satânica.

2. Em um dos conhecidos episódios de seu programa, *Devil Worship: Exposing Satan’s Underground* (1988), Rivera entrevistou Zeena Schreck, filha do satanista Anton LaVey filiada à *Church of Satan*, e o fundador do dissidente *Temple of Set*, Michael Aquino. O assunto em destaque no momento eram os supostos crimes satânicos nos quais vítimas, maioria crianças, relataram traumas e violências sofridas em rituais satanistas, o Pânico Satânico como ficou conhecido posteriormente.

Figura 1 - Szandor D'Abo em *Late night with the Devil* (2024)



Fonte: *Late night with the Devil* (2024)

Figura 2 - Abertura do documentário *Satanis: the Devil's Mass* (1970)



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0063550/mediaviewer/rm123737345/>
Acesso: 29/04/2024

Usando deste extenso repertório de medos acerca do satânico, amplamente presentes na cultura midiática da década na qual é ambientado, o filme os atualiza e constrói uma história na qual a criança Lily, criada em meio à *The First Church of Abraxas* e filha de Szandor D’Abo (referência à *Church of Satan* e Anton Szandor LaVey) sobrevive ao suicídio do grupo e é acolhida pela parapsicóloga June Ross-Mitchell, autora de *Conversations With the Devil* (referência à Lawrence Pazder e sua obra publicada em 1980, *Michelle Remembers*). Ao seu lado e no programa *Night Owls Halloween Special* apresentado por Jack Delroy, Lily é possuída em rede nacional pelo demônio Sr. Wiggles, que converte e extirpa todos ali presentes. Se Delroy nutria a intenção de usar aquilo que tange o satânico, o oculto, para obter sucesso e riqueza, ele tardiamente se dá conta do sacrifício que isso envolve³.

Produções como *Late Night With the Devil*, *The First Omen* (A Primeira Profecia, 2024) e até mesmo *Immaculate* (Imaculada, 2024), permitem não somente observar o quão presente se faz o cinema de horror produzido durante as décadas de 1960 e 1970, como também a atualidade da temática que abordam, certamente respondendo à contextos religiosos e políticos distintos. Hoje, evocar e representar cinematograficamente grupos que realizam rituais ocultos, veneram

3. Ao localizar o personagem Jack Delroy (David Dastmalchian) como integrante do grupo *The Grove*, o filme aparenta referenciar o conhecido *Bohemian Grove*, um grupo privado masculino sediado em São Francisco, na Califórnia: “os Boêmios são membros socialmente proeminentes do estrato mais alto da sociedade, que normalmente representam os chefes de ordens institucionais, econômicas, de entretenimento, militares e políticas nos níveis regional, nacional e, em alguns casos, global” (Vaughn, 2006, p. 86). Em seu estudo, James Vaughn descreve alguns dos rituais do grupo realizados em acampamentos, como o *Cremation of Care*, que conta com a cremação de uma efígie nos pés do Santuário da Coruja, “uma divindade de quatro metros de altura que simboliza ‘...toda a sabedoria mortal...’ e é a deidade tutelar do clube” (Vaughn, 2006, p. 87). Tendo em mente a proeminência da coruja, é possível lembrar como no filme ela também desempenha um papel marcante, estando presente no nome do programa apresentado por Delroy, *Night Owls* (Corujas Noturnas) e sendo usada como máscara nos personagens que interpretam membros do *The Grove* nas sequências que apresentam a retrospectiva da vida de Delroy e sua experiência onírica ao final do filme.

Satã, vestem-se com túnicas escuras e que levam forçosamente mulheres para serem sacrificadas em altares, não responde às mesmas demandas sociais das décadas de 1960 e 1970.

Entretanto, com este fundo temático adaptado, a estética dos filmes deste período permanece, bem como um conjunto de características narrativas que circundam as representações do Satanismo nos filmes do Horror Satânico⁴. Após o lançamento de *Rosemary's Baby* (O Bebê de Rosemary, 1968), diversas produções ancoraram-se em seu sucesso e construíram suas narrativas em torno de grupos de veneração à Satã, permitindo observar o que David Bordwell e Kristin Thompson indicam em seus estudos: “a maioria dos gêneros e subgêneros do cinema se estabelece quando um filme obtém sucesso e é amplamente imitado” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 505).

Se desde a segunda metade da década de 1960 Anton LaVey era entrevistado no programa *The Joe Pyne Show*, usando seu cabelo raspado, cavanhaque e fazendo o sinal de chifres com as mãos, passando a ser uma figura frequente nos jornais e revistas do país, a mesma estética do seu grupo satanista autodeclarado e elementos de sua religião eram usados em filmes do Horror Satânico. Em uma mescla de referências frequentemente ambivalentes, as representações do Satanismo no ciclo permitem observar uma releitura de múltiplas referências religiosas intimamente relacionadas à história do país e sua compreensão cambiante sobre o que é considerado satânico.

Portanto, além do impulso proporcionado pelo sucesso de *Rosemary's Baby*, a formalização do Satanismo autodeclarado e sua midiaticização também colaboraram para o interesse pelo tema e consequentemente seu uso em diversas narrativas cinematográficas. Em

4. O estudo e sistematização do ciclo Horror Satânico tendo como foco a cinematografia de horror estadunidense produzida entre 1968 e 1979 nos Estados Unidos foi objeto da tese de doutorado em história intitulada “*God Help You When The Devil Wants You*”: Uma História Social do Horror Satânico no Cinema Estadunidense (2024).

1966 a *Church of Satan* foi fundada por Anton LaVey na Califórnia. Através de uma releitura positiva de Satã que remonta à literatura romântica europeia do século XIX, o Satanismo e a ideia de Satã propostos são resultado de um encontro entre releituras de autores do Ocultismo, da literatura e filosofia, como Aleister Crowley (1875-1947), Éliphas Lévi (1810-1875), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Arthur Desmond/ Ragnar Redbeard (1859-1929), Friedrich Nietzsche (1844 -1900), Herbert Spencer (1820-1903), H. P. Lovecraft (1890-1937), Robert W. Chambers (1865-1933) e Herbert G. Wells (1866-1946)⁵.

A midiatização desta religião convergiu com o crescente receio para com os movimentos contraculturais, em direção aos chamados Novos Movimentos Religiosos (NRMs) e Movimento *New Age* (NA), principalmente após os após os assassinatos de Tate-Labianca por membros do grupo liderado por Charles Manson (1934-2017), o suicídio em massa liderado por Jim Jones em Jonestown em 1978 e os assassinatos cometidos por David Richard Berkowitz em 1976 e 1977.

Em 1969, Sharon Tate, esposa do diretor Roman Polanski, foi vítima de assassinato junto de Abigail Folger, Wojciek Frykowski, Jay Sebring e Steven Parent. Em seguida, Pasqualino Antonio “Leno” LaBianca e sua esposa Rosemary também foram assassinados⁶. Sharon Tate estava grávida de nove meses na época e a mídia citou um Padre Católico que interpretou sua morte como uma espécie de vingança do Diabo contra Polanski e seu filme sobre Satã: “um Padre Católico lembrou sobre os assassinatos de Sharon Tate, se o Diabo

5. Para análises profundas sobre a história do Satanismo moderno ver *Children of Lucifer* (2016) de Ruben Van Luijk, *The Invention of Satanism* (2016), de Asbjørn Dyrendal, James R. Lewis e Jesper A. Petersen, e *The Devil's Party* (2013), organizado por Per Faxneld e Jesper A. Petersen.

6. É possível ter mais informações sobre os assassinatos em *Carisma: êxtase e perda de identidade na veneração ao líder*, de Charles Lindholm (1993) e no capítulo de Massimo Introvigne *Satan in Jail: the case of Charles Manson* em *Satanism: a Social History* (2016).

usou Charles Manson e seus companheiros para fazer Roman Polanski, o marido de Sharon, “pagar” por ter mexido com Satã em seus filmes” (Wilson, 1974, p. 209).

Assim como Manson, o grupo liderado por Jim Jones (1931-1978) forneceu combustível para a insegurança do período quando em 1978 liderou o suicídio em massa em Jonestown, na Guayana, noticiado amplamente e apresentado em paralelo aos outros grupos emergentes: “Califórnia, o estado que nos trouxe o falso messias das drogas, Tim O’ Leary; do Satanismo, com Manson; e nutriu Jim Jones e seu *People’s Temple*” (Hill, 1979, p. 10). Semelhantemente, Billy Graham aproximou o Satanismo do grupo de Jim Jones: “Milhares estão recorrendo a gurus e cultos de vários tipos. Voodoo, Satanismo, Bruxaria e outras formas demoníacas têm emergido de seus armários para assombrar nossa geração” (Graham, 1978, p. 10).

De forma semelhante, David Richard Berkowitz também foi associado ao Satanismo pela mídia e contribuiu para o pânico em torno das transformações religiosas. Berkowitz assassinou seis pessoas e feriu outras sete durante seus ataques em New York entre julho de 1976 até sua prisão em agosto de 1977. Diversas análises de sua vida realizadas por distintos autores ressaltam seu interesse por Ocultismo e Satanismo desenvolvido após seu retorno do serviço militar na Coréia do Sul em 1974: “A raiva de Berkowitz foi direcionada e recebeu um propósito ilícito por meio de seu crescente interesse por Satanismo, que começou pouco depois de sua liberação do exército, aos 21 anos de idade” (Bonn, 2014, p. 115). Após sua prisão, Berkowitz teria afirmado que seus assassinatos teriam sido ordenados por Harvey, um labrador preto de seu vizinho Sam Carr: “Ao longo dos anos, jornalistas e agentes da lei perpetuaram essa ideia afirmando que Berkowitz achava que Sam Carr era Satanás e que seu cão Harvey era um demônio que lhe ordenava matar mulheres

jovens por meio de seus latidos noturnos” (Bonn, 2014, p. 118)⁷. Em 1979, durante uma entrevista com o agente do FBI Robert Ressler, “Berkowitz supostamente disse que havia inventado as histórias do Filho de Sam para que, caso fosse pego, pudesse alegar inocência por motivo de insanidade” (Bonn, 2014, p. 119). Durante o período, diversas matérias ressaltaram suas atividades satânicas e motivações ocultistas, principalmente após a reabertura do caso em 1979. Publicada em diversos jornais, as matérias de Maury Terry e James Mitteager, *Satanic cult may have set off ‘Sun of Sam’ killings* (Culto Satânico pode ter desencadeado os assassinatos do ‘Filho de Sam’) e *‘Authorities can’t beat Devil’* (‘As autoridades não podem derrotar o demônio’) são algumas delas. Segundo os autores: “David Berkowitz disse às autoridades que estão lutando uma “batalha perdida” contra as forças do Satanismo e Bruxaria em sua tentativa de conduzir uma nova investigação sobre os assassinatos do Filho de Sam” (Terry; Mitteager, 1979, p. 1)

A década de 1970 foi marcada pelo medo, pelas consequências da guerra, por protestos de distintos movimentos sociais e por uma incredibilidade crescente da população para com as instituições estadunidenses. À esta conjuntura somou-se uma crise econômica que intensificou as divisões sociais e a desigualdade. A crise econômica, o aumento do desemprego, os escândalos políticos como Watergate, a postura dos governos frente à Guerra do Vietnã, as lutas sociais relacionadas ao racismo e feminismo não estão desconectadas das transformações religiosas que marcaram as décadas de 1960 e 1970 e provocaram uma crise de autoridade representada sob diferentes óticas no cinema de horror.

7. Possivelmente utilizando-se destas associações entre David Berkowitz, Satanismo e sua alegação, a narrativa de *Devil Dog: the Hound of Hell* (1978) fala sobre um grupo Satanista invocando um espírito para ocupar o corpo de uma pastora alemã. Seus filhotes proliferaram as forças satânicas dentro de famílias brancas de classe média, corrompem casamentos e deixam os adolescentes mais rebeldes e desobedientes.

Desta forma, tendo em vista o Horror Satânico, seu impacto e viabilizando contribuir para a compreensão da historicidade do cinema contemporâneo, o presente capítulo busca realizar uma análise de dois filmes do ciclo, *Enter the Devil* (1972) e *Race With The Devil* (1975), indicando as características que compartilham, suas especificidades, as representações do Satanismo que veiculam e um pouco sobre a forma com que foram produzidos, divulgados e recebidos em seu contexto de lançamento. Este cuidado metodológico em direção aos filmes e ao circuito comunicacional⁸ que os envolve, embasa-se em autores como Alexandre Busko Valim (2012), Douglas Kellner (2001), Michelle Lagny (2009), David Bordwell, (2013) e Kristin Thompson (2013), que colaboram para uma análise historiográfica que problematiza suas intenções, o público ao qual é direcionado, seus impactos sociais e outras relações com distintas mídias.

O perigo da fronteira em *Enter the Devil* (1972)

Se a cor vermelha e notícias sobre o avanço do Satanismo, proliferação de perigosos cultos e seitas eram frequentemente encontradas em jornais e revistas durante a década, a divulgação de *Enter the Devil* (1972) utilizou-se deste repertório para chamar atenção para a produção. Conforme seu cartaz (figura 4) veiculado em jornais como o *High Point Enterprise*, chamadas envolvem a figura masculina que segura um punhal elevado. O homem enfurecido tem pequenos chifres, cavanhaque e está vestido com uma longa túnica escura, veementemente amea-

8. Segundo Valim: “O circuito comunicacional se constitui mediante a relação que os filmes mantêm com seu contexto e com outros meios, contato que dinamiza a veiculação de representações sociais e a sua compreensão pelos atores sociais. É desse modo que o sentido do todo determina a função e o sentido das partes. Além disso, o sentido é algo histórico, ou seja, é uma relação do todo e das partes encarada por nós de determinado ponto de vista, em um determinado tempo, para uma dada combinação de partes, ou seja, não é algo acima ou fora da história, mas parte de um circuito comunicacional, sempre historicamente definido. O sentido e a significação das representações são, portanto, contextuais” (Valim, 2012, p. 294).

quando a mulher aterrorizada no chão em sua frente. Não coincidentemente, seu rosto e o tamanho de seus chifres assemelham-se muito à estética e a própria face de Anton LaVey veiculada na mídia (figura 3).

Figura 3 - Divulgação de *Satanis: The Devil's Mass* no jornal *Los Angeles Times* (1971)



Fonte: https://www.newspapers.com/image/385357086/?clipping_id=148035088 . Acesso: 28/07/2022

Figura 4 - Cartaz de divulgação de *Enter the Devil* (1972)



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0068540/> Acesso: 27/06/2022

Com um orçamento de \$60,000 dólares e inicialmente intitulado *Disciples of Death*⁹, este foi o primeiro longa-metragem filmado no Texas desde a criação da *Goy Preston Smith's Texas Film Commission* (Comissão cinematográfica do Texas Goy Preston Smith) com promessas de distribuição internacional desde o início de suas gravações (Express, 1972, p. 88). O filme foi dirigido por Frank Q. Dobbs e roteirizado junto com David S. Cass.

A trilha sonora original composta por Sam Douglas, marcada pela semelhança com a música sacra e com o canto gregoriano¹⁰, é direcionada a um outro tipo de sagrado e fornece o tom da narrativa, principalmente nas cenas ritualísticas. Conjuntamente, as sequências iniciais apresentam o cenário e território no qual o filme se desenvolve. A paisagem predominante é montanhosa e de vegetação rasteira, sem nenhum prédio ou grande cidade próximos. Ali, um homem que passa de carro tem seu pneu furado por um tiro. Ele perde o controle do veículo, desce um morro e então precisa aguardar na estrada por uma carona. Uma caminhonete para e seu motorista permite a entrada do homem. A cena escurece e um grupo de pessoas encapuzadas torna-se o foco do enquadramento. Seu contraste com o pôr do sol é enaltecido pelo fogo das tochas que carregam, um conjunto de imagens que anuncia o que aguarda aqueles que decidem entrar nos domínios do satânico, do demoníaco, conforme estabelece o título do filme.

9. Cabe lembrar que em 1972 o filme *Disciple of Death*, dirigido por Tom Parkinson, foi lançado no Reino Unido, possivelmente ocasionando a troca do título do filme estadunidense. No filme, a face do personagem também assemelha-se a forma que Anton LaVey apresentava-se publicamente.

10. A trilha sonora foi usada pela banda grega de Black Metal (ou Hellenic Metal), *Caedes Cruenta*, especificamente em seu EP *Recitation Of Abyssic Necropsalms* lançado em 2017.

Figura 5 - Cena das sequências iniciais de *Enter the Devil* (1972)



Fonte: *Enter the Devil* (1972)

A cruz portada por aquele à frente da fila indica as referências das quais o diretor partiu para a elaboração da trama, que conta sobre desaparecimentos e assassinatos misteriosos na cidade de Terlingua, no Texas, fronteira com o México, especificamente em Villa de la Mina. Relacionando o filme ao contexto e reagindo à recepção que o relacionou aos assassinatos de Charles Manson, o diretor Frank Dobbs afirmou não existirem conexões entre o filme e tais crimes, mas sim entre as atividades históricas do grupo denominado *Los Penitentes*¹¹, ainda com seguidores no México, Texas e Novo México: “uma seita meio indígena e meio cristã que surgiu quando os mercenários espanhóis e padres tentaram converter os indígenas ao Cristianismo no século XVI” (Pincus, 1972, p. 13). Um dos roteiristas e atores, Dave Cass, ainda enfatizou: “eles não são adoradores do Diabo” (Pincus, 1972, p. 13). Segundo o autor da matéria, Robert Pincus, o enredo é sobre “um grupo religioso, os

11. Segundo Norman Simms (2009), *Los Penitentes* são uma Irmandade Católico-Romana que performam rituais de disciplina severos “como forma anual de serviço comunitário” (Simms, 2009, p. 3). De acordo Aurelio Espinosa (1911) em seu verbete na Enciclopédia Católica, o grupo existe no Colorado e Novo México desde o início do século XIX. O grupo também foi mencionado por Aldous Huxley em sua obra *Admirável Mundo Novo* (1932).

‘Discípulos da Morte’ que raptam pessoas e então as matam de maneira bizarra durante seus rituais noturnos” (Pincus, 1972, p. 13).

Nesta história, Jase (David S. Cass Sr.), a mando do seu xerife Tom Jefferson (John Martin), dirige até Terlingua para investigar os desaparecimentos na região. Glenn (Joshua Bryant), um estadunidense que vive nesta fronteira e tornou-se próximo dos mexicanos, recebe seu amigo e finge auxiliá-lo em sua investigação. Após corpos descobertos, a antropóloga Leslie Culver (Irene Kelly) vai até a cidade e não somente descobre os Discípulos da Morte, como é sequestrada por eles. Porém, Jase só descobre o misterioso grupo depois de ser avisado por um de seus membros, Juanita, que é posteriormente punida por sua traição, queimada viva na fogueira. Sua face aterrorizada ocupa um dos principais cartazes do filme divulgados no período (figura 6). Ao final do filme, os satanistas mexicanos são revelados, a polícia estadunidense consegue salvar a antropóloga de seu sacrifício e conter o mal escondido na perigosa fronteira do país, uma exceção nos filmes do Horror Satânico.

Figura 6 - Divulgação de *Enter The Devil* no jornal *San Antonio Express* (1972)



Fonte: https://www.newspapers.com/image/59580203/?clipping_id=148035139.

Acesso: 29/06/2022

Apesar das referências diretas à *Los Penitentes* feitas principalmente através da personagem Leslie, uma antropóloga que reconhece nos Estados Unidos a organização de “estranhas religiões e cultos que conseguiram prosperar aqui no século XX entre o chamado homem moderno” (Enter The Devil, 1972. 00: 45:14), o grupo representado na narrativa extrapola sua referência histórica direta rumo à uma mescla com outros fenômenos religiosos do seu contexto de produção. Os antagonistas do enredo intitulam-se Discípulos da Morte, unindo práticas majoritariamente cristãs. São mexicanos imigrantes e um estadunidense. A própria antropóloga Leslie observa que suas práticas vão muito além daquelas dos Penitentes quando presencia escondida um dos rituais. Para além de uma figura que assemelha-se a LaVey no cartaz anteriormente mencionado, a PhD em Sociologia reconhece que “outros cultos têm aparecido nos últimos anos. Há uma Igreja Satânica...” (Enter the Devil, 1972, 00:46:13)¹².

Terlingua, a pequena cidade de fronteira com o México, é onde estão acontecendo diversos desaparecimentos e os responsáveis são satanistas. Estes antagonistas jogam seus inimigos às cobras, os queimam ou os sacrificam em altares. Apesar da referência aos Penitentes, eles não aparentam ser adeptos de uma religião cristã tradicional, como sugere a fala de Paco (Willie Gonzales). Quando questionado sobre a possibilidade de estranhas religiões no local, cultos e seitas como são comumente referidos, o personagem responde sarcasticamente:

Deixe eu lhe falar sobre essas religião malucas. Primeiro elas dizem ao homem para não comer carne nas sextas-feiras porque é pecado. Então elas dizem vá, Paco, coma carne na sexta-feira, mas quando você rezar para São Cristóvão pedindo por

12. Aparentemente esta fala foi inserida após as gravações, durante a edição, uma vez que a personagem não foi gravada frontalmente enquanto proferia as palavras, assim como parece haver uma sobreposição de sons que sugere sua dublagem posterior.

uma viagem segura, ele não vai lhe escutar. Viu?! Eu sei sobre essas religiões malucas (Enter the Devil, 1972, 00:28:36).

Não desprovido de um posicionamento político e social, a narrativa apresenta suas vítimas especificamente como personagens estadunidenses. Por sua vez, os mexicanos e imigrantes são representados como homens violentos nesta terra ausente de polícia e leis eficazes, os quais se apropriam de mulheres mexicanas como fossem suas propriedades. São eles que controlam com quem as mulheres devem ou não ficar. Estes satanistas são selvagens deste Oeste que precisa ser civilizado pelos estadunidenses portadores de uma missão divinamente concebida. Se no período de produção do filme questionavam-se as bases da nação, a credibilidade de suas instituições e sua religião considerada tradicional, *Enter the Devil* novamente colocou em jogo e ressaltou, de forma conservadora e estereotipada, o perigo que reside nas fronteiras, nessa distante localidade que tenciona as divisões entre a civilização e o *wilderness*.

Para compreender esta divisão e o sentimento vinculado ao conceito de *wilderness*, conforme indica Mary Anne Junqueira (1998), é preciso atentar ao observador, às classificações das alteridades, àqueles que lhe atribuem sentido. Para muito além da caracterização de um território e sua geografia, o conceito possui um uso social que reforçou o excepcionalismo estadunidense: “o mito da fronteira e a idéia do *wilderness*, justificaram a devastação dos territórios conquistados e aniquilação das comunidades indígenas, em função do estabelecimento da pequena propriedade privada” (Junqueira, 1998, p. 66).

Em *Enter The Devil*, o *wilderness*, esse sentimento de estranhamento perante ao que se afasta do que é predominantemente denominado como civilizado, possui uma conotação negativa, que se opõe à civilidade estadunidense. A cidade de fronteira com o México é o local

onde essas polaridades residem, um lugar onde as leis não se aplicam, onde as regras se afrouxam, onde o satânico aliado ao *wilderness* que ameaça a nação é combatido pela polícia estadunidense civilizadora. Dessa forma, o filme dialoga com uma longa tradição dos *westerns*¹³ e traz o debate sobre a fronteira aliado às discussões então atuais sobre o Satanismo. Se a ideia de *wilderness* foi anteriormente usada em conjunto com a de fronteira, funcionando como um “conjunto de justificativas [e] oferecendo legitimidade para a conquista territorial, ações violentas e guerras de extermínio contra os indígenas” (Junqueira, 1998, p. 68), nesta narrativa cinematográfica ela é utilizada em prol da satanização daqueles que residem na fronteira, de mexicanos, imigrantes e populações originárias, afinal, os rituais dos Penitentes seriam uma “estranha mistura entre cristianismo e antigos costumes indígenas” (*Enter the Devil*, 1972, 00:45:39).

Tal abordagem é anunciada pelo título do filme, *Enter the Devil*, de difícil tradução para o português. *Enter* evoca a ideia de inserção, de entrar em um ambiente ou ser convidado para este movimento. Em relação ao filme, cabe questionar quem são aqueles que adentram neste local, neste domínio do Diabo? É o público que assiste o filme? São os personagens heróicos estadunidenses em oposição àqueles que estão nessa região de fronteira? São ambos? Ainda que não haja respostas definitivas para as perguntas, não é difícil imaginar que o convite possa ser aplicado com mais de um objetivo e a distintos grupos, sejam eles sociais ou narrativamente construídos. De toda forma, neste contexto de crise em 1970, é preciso novamente reforçar o domínio da região e credibilizar as leis que a regem.

O uso da narrativa nacional operacionalizado no filme caminha na contramão de um posicionamento crítico, reforçando o mito da

13. Também indicado por Mary Anne Junqueira, para um debate aprofundado sobre o conceito de *wilderness* nos filmes do gênero *western*, ver a obra de Kevin Brownlow, *The War, The West and The Wilderness* (1979).

fronteira, principalmente quando considera-se que, diferentemente dos outros filmes do ciclo, a heroica polícia branca estadunidense é capaz de deter os antagonistas. Em um sentido semelhante, o conhecimento científico também é representado de forma a contrapor a selvageria da região. A representação da crise de credibilidade das instituições e a fragilidade da religião, portanto, não visam reforçá-las, mas constituem justamente uma tentativa de reafirmar o poder e a confiança nas instituições. Porém, sua desintegração também foi ali representada, a ineficácia da polícia que resiste encarar o perigo que reside na fronteira pois é ano eleitoral, a fragilidade da religião, da família e das próprias fronteiras do Estado e sua definição nacional, permitindo observar um conjunto de medos sociais à flor da pele durante seu contexto de produção.

Não sem motivo Robert Pincus fez questão de lembrar da presença de Irene Kelley no elenco de *Rosemary's Baby*, filme que proveu o impulso para o ciclo Horror Satânico. Em outubro, no jornal de Montgomery no Alabama, Jerry Tillotson divulgou sua exibição no *Empire Theater*, descrevendo *Disciples of Death* como: “uma história de horror moderna de satanismo e ocultismo” (Tillotson, 1972, p. 37). Tal recepção demonstra como o vínculo com Satanismo era feito pelo público ainda que não fosse o objetivo diretamente manifesto por parte de seus realizadores em entrevistas. Porém, a face semelhante a de Anton LaVey permanece, bem como a referência à uma Igreja Satânica nos diálogos e a indumentária característica do grupo e amplamente veiculada na cultura midiática.

A fuga contra o Satanismo em *Race with the Devil* (1975)

Definido pelo crítico Joe Baltake (1975) como um encontro entre *Rosemary's Baby* e *Easy Rider* (1969), *Race with the Devil* foi dirigido por Jack Starrett, estrelado por Peter Fonda e lançado em 6 de

agosto de 1975, em Nova York, pela *Saber Productions* e *Twentieth Century Fox*. Sua exibição foi feita em cinemas, *drive-ins* e na televisão pela CBS (Columbia Broadcasting System). No final de abril de 1975, sua divulgação começou a ser publicada em poucos jornais, intensificando-se no mês seguinte citando frequentemente a presença de Loretta Swit e Peter Fonda no elenco. Se em 1968 o ator pilotava uma Harley-Davidson, um símbolo de liberdade e rebelião na contracultura efervescente da década de 1960, Fonda novamente dirigiu uma moto em 1975 para escapar de um encontro inesperado com Satanistas. Seu caminho em busca da liberdade é atravessado por instituições corrompidas e uma insegurança frente ao satânico que as habita, uma tensão enunciada pela trilha sonora desde a abertura do filme, composta por Leonard Rosenman¹⁴.

Figura 7 - cena ritual de *Race with the Devil* (1975)



Fonte: *Race with the Devil* (1975)

14. Leonard Rosenman (1924-2008), compôs a trilha sonora de diversas produções como a animação de *Lord of The Rings* (1978), dos filmes *Star Trek IV: The Voyage Home* (1986).

Durante o passeio no moderno trailer do casal Frank (Warren Oates) e Alice (Loretta Swit), um grupo de amigos faz uma parada em um lugar afastado para passar a noite. Entre morros e árvores, já na escuridão noturna, Frank e Roger (Peter Fonda) observam uma grande fogueira ser acesa, iluminando a área com suas chamas. O canto ritmado de pessoas encapuzadas começa a se tornar paulatinamente mais presente. “Não é um churrasco”, ironiza Frank. Ao se aproximarem do estranho evento e usarem um binóculo para observá-lo (figura 7), compreendem que se trata de um ritual. O Sumo Sacerdote do grupo usa uma máscara com chifres pontudos e um pingente *ankh* no pescoço, um símbolo egípcio de vida eterna¹⁵. Se em um momento a reunião aparentava ser apenas uma orgia aos olhos de Roger, em seguida o Sacerdote apunhala uma jovem branca e loira em seu peito. A música diminui o ritmo para marcar a densidade do acontecimento e retorna ao frenesi quando a presença dos intrusos é descoberta, iniciando a fuga que nomeia o filme.

Assim como em *Enter the Devil*, os satanistas vestem-se com suas túnicas escuras, realizam rituais noturnos, escondidos, e realizam sacrifícios de mulheres em altares. Ainda que Robin Wood tenha observado no filme os “desprivilegiados adoradores do Diabo” (Wood, 1979, p. 11), os personagens satanistas não aparentam ser nada desprivilegiados. Ainda que não tenham sua classe social totalmente definida, são policiais, o xerife da cidade e pessoas influentes, o que explora a incredibilidade das instituições estadunidenses que marcou o contexto de produção do filme, entre elas o Estado, a Família e a Igreja, pensadas em seus sentidos tradicionais, heteronormativos e cristãos. Outras cenas e diálogos permitem observar esta dinâmi-

15. Empregada na iconografia egípcia, a cruz *ankh* é uma chave, “o símbolo de milhões de anos de vida futura. Seu círculo é a imagem perfeita do que não tem começo nem fim [...] que abre a porta da tumba para os campos de Ialú, para o mundo da eternidade” (Chevalier, 1986, p. 105). O símbolo também é associado a outro grupo satanista em *Brotherhood of Satan* (Irmandade de Satanás, 1971).

ca. Em um deles, o xerife Taylor, interpretado por Robert Golden Armstrong Jr que mais tarde foi outro satanista em *The Devil Dog: the Hound of Hell* (O Cão do Diabo, 1978), tenta atribuir aos hippies da cidade o satânico do qual, na realidade, ele faz parte: “um monte de hippies mudaram-se para esse lugar, fumando porcaria, enfiando lixo pelo nariz e braços [...] todos eles têm que ficar chapados para fazerem o que fazem” (Race With, 1975). Na sequência, seu colega continua o relato: “uma senhora chamou porque ouvi um animal gritando nos fundos da sua casa. Chegamos lá e esses garotos mataram cinco gatos. Tiraram sua pele. Estavam dançando sem roupas, esfregando sangue de gato uns nos outros. Um deles gritava que era o Diabo” (Race With, 1975). Frank e Roger que participavam da conversa não compram as ideias dos policiais e o sentimento de desconfiança cresce progressivamente.

Os satanistas não somente atribuem a culpa do crime aos hippies como tentam sucessivamente amedrontar e calar os intrusos que os descobriram. “Essa runa o adverte para ficar em silêncio. Qualquer mal que você causar lhe será devolvido nove vezes mais” (Race With, 1975) ameaça o bilhete deixado pelos antagonistas no trailer do grupo de amigos. Ao pesquisarem sobre runas na biblioteca da cidade, Alice e Kelly (Lara Parker) deparam-se com os livros *A Pictorial History of Magic and the Supernatural* (1972), de Maurice Bessy, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology* (1959) de Rossell Hope Robbins, e com outro intitulado ficcionalmente como *Witchcraft*, que contém informações sobre sacrifícios ritualísticos com humanos (figura 8). Ainda que em letras pequenas, o texto cortado da página esquerda do livro fala justamente sobre Anton LaVey e a *Church of Satan*, enquanto a página à direita que acompanha o texto apresenta uma representação de rituais astecas, sugerindo sua associação ao Satanismo.

Figura 8 - Livro intitulado *Witchcraft* com representação de ritual asteca e menção à Anton LaVey em *Race with the Devil* (1975)



Fonte: *Race with the Devil* (1975)

Ainda pensando em como o filme ambienta o horror que deseja provocar em seu público, é possível destacar um de seus posters, impresso em jornais como o *San Francisco Examiner* (figura 9). Se o cartaz de *Enter the Devil* apresentava em primeiro plano Juanita sendo punida pelos satanistas cobertos em seus mantos escuros, aqui novamente encontra-se um padrão semelhante. Uma mulher aterrorizada está em primeiro plano, acompanhada por Fonda, Oates e ao seu fundo uma grande figura de capuz escuro. Os olhos do satanista são ocos e seu rosto não é de nenhum personagem específico, afinal, o satânico se expressa através de diversas faces e pode esconder-se onde menos é esperado. Ainda que a frase em destaque defina que deve-se pedir a ajuda de Deus se o Diabo desejar-te, o poder cristão contra os antagonistas é ausente da narrativa, sendo mencionado não para mostrar a eficácia do poder divino, mas sua falibilidade frente ao poder de Satã.

Figura 9 - Divulgação de *Race With The Devil* no jornal *San Francisco Examiner* (1975)



Fonte: https://www.newspapers.com/image/460535087/?clipping_id=148035226 Acesso: 29/06/2022

O filme se ancora, tanto narrativamente quanto em seu processo de divulgação, em medos socialmente reconhecíveis do período, afinal, o horror é parte integrante da cultura tanto em sua expressão cinematográfica quanto para além dela, é social, político, assim como seus monstros e o sentimento que evoca no público. Um exemplo desta dinâmica que percorre este circuito comunicacional desde a produção, divulgação, narrativa até a recepção, são algumas menções dos jornais como a do *The Ottawa Citizen*, que o identificou em diálogo com a “atual preocupação com Satanismo” (Taylor, 1975, p. 54). Assim como Baltake, outros críticos realizaram paralelos com *Rosemary’s Baby*, como Georgia Dupuis: “tendo sido doutrinado por *Rosemary’s Baby*, é fácil de perceber que estamos em coisas satânicas em *Race With The Devil*” (Dupuis, 1975, p. 84). Em maio, o jornal de Cincinnati o descreveu como um filme “que lida com a subcultura dos adoradores do Diabo e Ocultismo” (Cincinnati, 1975, p.

06). O filme foi exibido em sessões próximas à *The Exorcist* (1974), *The Omen* (1976) e *The Devil's Rain*. Em virtude da semelhança entre os temas de ambas as narrativas e inclusive entre as imagens escolhidas para sua divulgação, é interessante destacar outro cartaz que apresentou os dois filmes divulgados juntos, o que também acontecia com outros exemplos do ciclo Horror Satânico.

Figura 10 - Divulgação de *Enter the Devil, Beyond the Door* e *Race with the Devil* no jornal *The Bakersfield California* (1975)



Fonte: https://www.newspapers.com/image/3558824/?clipping_id=148035266 Acesso: 29/06/2022

Diferentemente de *Enter the Devil* e seguindo uma característica comum no Horror Satânico, aqui a fuga contra o Diabo não possui um desfecho satisfatório para as vítimas. Quando acreditam ter conseguido despistar os Satanistas, estacionam o trailer em um lugar distante. Gradativamente, observamos o sol que circunda o trailer se pôr, abrindo espaço para o fogo do ritual satanista (figura 11).

Os dois casais correram e finalizaram sua fuga justamente no local planejado por seus antagonistas (figura 12). Não há como derrotar e muito menos fugir de Satã e seus seguidores.

Figura 11 - Cena de *Race with the Devil* (1975)



Fonte: *Race with the Devil* (1975)

Figura 12 - Cena final de *Race with the Devil* (1975)



Fonte: *Race with the Devil* (1975)

Conclusão

Com objetivos e de formas distintas, ambos os filmes constroem, veiculam representações do Satanismo e utilizam-se dos significados histórico-sociais do satânico. Ao atribuí-lo a determinados personagens, caracterizá-los e ao humanizar os traços monstruosos dos antagonistas, os filmes possibilitam análises que visam compreender mais sobre a historicidade que os permeia. Ainda que com desfechos narrativos opostos, nos dois casos corrobora-se os medos acerca do satânico que habita e corrompe a nação e suas instituições. Porém, enquanto em *Race With the Devil* percebe-se uma ressalva quanto à ideia de atribuir o caos e desestruturação sociais à contracultura (perceptível por meio da menção aos hippies), colocando em pauta a corrupção das instituições, em *Enter the Devil*, ainda que uma ineficácia da polícia esteja em evidência, bem como seu interesse político em investigar os assassinatos em um ano eleitoral, esta instituição permanece sendo o foco de segurança e estabilidade, principalmente através do desfecho que contém seus satânicos antagonistas.

Tais conclusões e análise dos filmes aqui proposta só podem emergir do questionamento do cinema e de uma observação crítica dos conteúdos que traz e articula em torno de seu processo de produção, mediação e recepção. No caso deste trabalho, as conclusões advêm de um cuidado metodológico da área de História Social do Cinema, conforme possibilitam os estudos de Valim, Kellner e Lagny, justificando o foco nos jornais, revistas e outras mídias que dialogam com o meio cinematográfico. Quem são os monstros nos filmes de horror? O que deve ser temido? Quem são os heróis da narrativa? Como são caracterizados? Como foram recebidos pelo público? O que este cinema pode nos dizer sobre medos históricos? Essas são algumas

perguntas que guiam o cuidado metodológico direcionado às fontes e permitem iniciar um caminho crítico de análise histórica.

Por sua vez, a observação mais atenta dos elementos religiosos dos filmes busca extrapolar sua classificação como superstições, sobrevivências, fenômenos irracionais, incompreensíveis ou com menos importância nas dinâmicas sociais. Conforme sugerem os filmes abordados e as fontes midiáticas ao seu redor, principalmente aquelas que trazem informações sobre como foram recebidos pelo heterogêneo público que as consome, as religiões também são espaços de produção e disputa de sentidos, bem como de posições sociais e políticas. Um autor que se preocupa com essa questão é Douglas Cowan, que critica a falta de uma abordagem que localize historicamente as crenças e práticas religiosas nas quais os filmes se baseiam. Nessa perspectiva, “filmes de horror religiosamente orientados são muito mais o que uma simples pornografia de violência” (Cowan, 2008, p. 46), constituindo “traços artísticos de uma variedade de medos” (Cowan, 2008, p. 46). Cowan defende que os filmes de horror exploram uma série de medos sociais, com diversas funções, possuem o potencial de ensinar “[...] de várias maneiras o que temer, e através de uma variedade de produtos culturais, reflete e reforça medos que nos foram ensinados” (Cowan, 2008, p. 47).

Dessa forma, a problematização histórica dos filmes apresentada neste capítulo possui o objetivo de suscitar mais questionamentos em torno dos estudos sobre História das Religiões e cinema de horror, é um convite à assumir uma postura crítica em direção ao dispositivo audiovisual. Aqui, a observação da narrativa de *Enter the Devil* e *Race with the Devil*, as características temáticas que compartilham, as formas que respondem e interagem com o mesmo contexto histórico de produção, auxilia a vislumbrar a própria historicidade do cinema produzido atualmente, conforme demonstrou-se no início do capítulo. Visto que os significados de um filme são construídos

em diálogo com sua heterogênea recepção, é possível, como sugere Kellner, resistir e questionar seus conteúdos ideológicos, torná-los emancipadores, e lembrar que a cultura da mídia não é um entretenimento inocente.

Referências Bibliográficas

BESSY, Maurice. *A pictorial history of magic and the supernatural*. London: Spring Books, Hamlyn Publishing Group, 1968; 1972.

BONN, Scott. *Why we love serial killers: the curious appeal of the world's most savage murderers*. New York: Skyhorse Publishing, 2014.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do Cinema: uma introdução*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, Editora da USP, 2013.

BROWNLOW, Kevin. *The war, the west and the wilderness*. New York, Alfred A. Knopf, 1979.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COWAN, Douglas E. *Sacred terror: religion and horror on the silver screen*. Texas: Baylor University Press, 2008.

DYRENDAL, Asbjørn. LEWIS, James R. PETERSEN, Jesper A. A. *The invention of satanism*. NY: Oxford University Press, 2016.

ESPINOSA, Aurelio. Los Hermanos Penitentes. *The catholic encyclopedia*, v. 11. New York: Robert Appleton Company, 1911. Disponível: <http://www.newadvent.org/cathen/11635c.htm> Acesso: 03/07/2022.

FAXNELD, Per; PETERSEN, Jesper Aagaard (Org). *The devil's party: satanism in modernity*. Ney York: Oxford University Press, 2013.

INTROVIGNE, Massimo. *Satanism: a social history*. Boston: Brill, 2016.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Tese (Dou-

torado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos: estado nacional e narrativa da nação (1776-1900)*.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: Edusc, 2001.

LAGNY, Michèle. *Cine y Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.

LAVEY, Anton Szandor. *The satanic bible*. New York: Avon Books, 1969.

LINDHOLM, Charles. *Carisma: êxtase e perda de identidade na veneração ao líder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LINDSEY, Hal; CARLSON, Carole. *Satan is alive and qell on planet Earth*. Michigan: Zondervan e Bantam Books, 1972.

LUIJK, Ruben Van. *Children of Lucifer: the origins of modern religious satanism*. NY: Oxford University Press, 2016.

ROBBINS, Rossell Hope. *The encyclopedia of witchcraft and demonology*. London: Peter Nevill Limited, 1964 [1959].

SIMMS, Norman. *Marranos on the Moradas: secret jews and penitentes in the Southwestern United States from 1590 to 1890*. Boston: Academic Studies Press, 2009.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, p. 283-300, 2012.

VAUGHN, James. The Culture of the Bohemian Groove: the Dramaturgy of Power. *Michigan Sociological Review*. v. 20, p. 85-123, 2006.

WILLIAMS, Tony; BRITTON, Andrew. *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 1979.

WOOD, Robin. Race with the Devil. In: GRANT, Barry Keith (org.). *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*. Detroit: Wayne State University Press, 2018.

Jornais

'DISCIPLES OF DEATH' To Premiere Here. *San Antonio Express*. San Antonio, 12 de setembro de 1972. Disponível: https://www.newspapers.com/image/58630444/?clipping_id=148035603 Acesso: 29/06/2022.

A CULT in San Francisco that advocates evil. *The Los Angeles Times*. Los Angeles, 21 de novembro de 1971. Disponível: https://www.newspapers.com/image/385357086/?clipping_id=148035088 Acesso: 24/04/2024.

CONSORTIUM Classes. *The Cincinnati Post*. Cincinnati, 30 de maio de 1975. Disponível: https://www.newspapers.com/image/763899592/?clipping_id=148035983 Acesso: 02/07/2022.

DUPUIS, Georgia. Race With the Devil. *Palm Beach Post-Times*. West Palm Beach, 08 de junho de 1975. Disponível: https://www.newspapers.com/image/133828277/?clipping_id=148035943 Acesso: 04/07/2022.

GOD HELP You When The Devil Wants You! *San Francisco Examiner*. San Francisco, 03 de setembro de 1975. Disponível: https://www.newspapers.com/image/460535087/?clipping_id=148035226 Acesso: 29/06/2022.

GRAHAM, Billy. Billy Graham on the devil in Jim Jones. *Star Tribune*. Minneapolis, 09 de dezembro de 1978. Disponível: https://www.newspapers.com/image/186887359/?clipping_id=148035500 Acesso: 02/08/2022.

HILL, Terre. Letters to Editor: Jim Jones & State Religion. *Lancaster New Era*. Lancaster, 07 de abril de 1979. Disponível: https://www.newspapers.com/image/568288146/?clipping_id=148035539 Acesso: 02/08/2022.

PINCUS, Robert. Premiere of 'Disciples of Death' Set. *San Antonio Express*. San Antonio, 13 de setembro de 1972. Disponível: https://www.newspapers.com/image/58630546/?clipping_id=148035662 Acesso: 29/06/2022.

PLUS 2ND Horror Hit. *The Bakersfield Californian*. Bakersfield, 31 de agosto de 1975. Disponível: https://www.newspapers.com/image/3558824/?clipping_id=148035266 Acesso: 25/05/202.

TAYLOR, Noel. Capsule reviews of movies now showing in Ottawa. Race with the Devil. *The Ottawa Citizen*. Ottawa, 29 de agosto de 1975. Disponível: https://www.newspapers.com/image/459612575/?clipping_id=148035854 Acesso: 13/06/2022.

TERRY, Maury; MITTEAGER, James. 'Authorities can't beat Devil'. *The Daily Argus*. Withe Plains, 05 de novembro de 1979. Disponível: https://www.newspapers.com/image/895193765/?clipping_id=147427571 Acesso: 15/04/2024.

TERRY, Maury; MITTEAGER, James. Satanic cult may have set off 'Son of Sam' killings. *The Sunday State Journal*. Lansing, 28 de outubro de 1979. Disponível: https://www.newspapers.com/image/206184967/?match=3&clipping_id=147426599 Acesso: 15/05/2024

TILLOTSON, Jery. Under the Marquee. *The Montgomery Advertisement*. Montgomery, 01 de outubro de 1972. Disponível: https://www.newspapers.com/image/256687682/?clipping_id=148035782 Acesso: 29/06/2022.

WILSON, Theo. Exorcism: Some Give the Devil His Due. *Sunday News*. 03 de fevereiro de 1974. Disponível: https://www.newspapers.com/image/464282434/?match=1&clipping_id=148036571 Acesso: 25/05/2024.

WORLD Premiere Showing! *San Antonio Express*. San Antonio, 24 de setembro de 1972. Disponível: https://www.newspapers.com/image/59580203/?clipping_id=148035139 Acesso: 25/05/2024.

Referências audiovisuais

DEVIL WORSHIP: EXPOSING SATAN'S UNDERGROUND. Investigative News Group, 22/08/1988. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=omytkRybjNI&ab_channel=FranciscoFigueira Acesso: 17/07/2021.

ENTER THE DEVIL. Dirigido por Frank Q. Dobbs. Roteiro de Frank Q. Dobbs e David S. Cass Sr. USA, 1972, (75 min.).

LATE NIGHT WITH THE DEVIL (Entrevista com o Demônio). Dirigido por Cameron Cairnes e Colin Cairnes. Roteiro de Cameron Cairnes e Colin Cairnes. USA/AU/EAU. Produzido por Future Pictures, IFC Films e Shudder, Dist. IFC Films, Shudder e Umbrella Entertainment, 2024, (93 min.).

RACE WITH THE DEVIL (Corrida com o Diabo). Dirigido por Jack Starrett. Roteiro de Lee Frost e Wes Bishop. USA. Produzido por Saber Productions e Twentieth Century Fox, Dist. Twentieth Century Fox, 1975, (88 min.).

Novos, velhos vampiros: de Pinochet e outros demônios

Juliana Monteiro e Libia Castañeda

Que faz de um vampiro um ser tão intrigante? Como articula este personagem tanto o anacronismo do poder quanto sua capacidade corrosiva e destrutiva? Esta questão norteia e fundamenta este artigo, que analisa a personagem do vampiro no recente filme *O Conde* (Pablo Larraín, 2023). Nosso objetivo é apresentar o vampiro como um *personagem expansivo*, que busca revisitar a história da ditadura chilena a partir de um ponto de vista crítico, propondo, como tal, um sujeito caleidoscópico, ora histórico, ora fantasmagórico, ora patético, apresentado a partir de uma perspectiva anacrônica.

Dessa forma, propomos uma análise que abrange brevemente as condições de uma adaptação literária do personagem vampiro; posteriormente, fazemos uma aproximação histórica da história recente do Chile e da representação de memórias traumáticas. Por fim, segue uma análise formal da representação do vampiro na obra de Larraín.

Em *Theory for adaptation*, Linda Hutcheon (2006) defende a tese de que a repetição produz prazer, esse prazer se transforma em ritual e, assim, por meio da tradição, as mesmas histórias são contadas ciclicamente. A “originalidade” desta forma é relativizada, para

contrastar com as diversas práticas de contar histórias ao longo dos tempos. Nesse sentido, José Luis Sánchez Noriega (2000) aponta como as adaptações implicam um “sucesso comercial”, pois é claro que este prazer em experimentar “as mesmas emoções” provenientes da obra original criam uma familiaridade, que é fundamental para a assimilação dos produtos audiovisuais, o que facilita a sua recepção. No entanto, Hutcheon (2006) indica a existência de dois públicos distintos: *unknowing audiences*, formado por um grupo que desconhece a obra literária da qual deriva o audiovisual, e *knowing audiences*, que é caracterizado pelo público conhecedor, aquele que conhece a obra, o que afeta diretamente os níveis de compreensão sobre audiovisuais deste tipo.

Hutcheon chama de adaptação a transposição de uma obra para outro meio ou para o mesmo meio, produzindo uma interpretação criativa que gera uma segunda obra autônoma. Para Sánchez Noriega, o termo implica “traduzir ou transpor, ou seja, refere-se ao fato de experimentar novamente uma obra numa linguagem diferente daquela em que foi originalmente criada” (Sánchez, 2000, p. 47). Em suma, a adaptação envolve um processo de compreensão de uma obra anterior e a transposição, migração, transferência ou tradução para o mesmo meio ou para outro diferente. Dessa forma, a adaptação de obras e personagens do universo literário para o cinematográfico estabelece um cruzamento de fronteiras entre disciplinas, que se confundem graças a um ponto intermediário que enriquece e cria vasos comunicantes entre as práticas artísticas.

Figura 1 e 2 - Cena do filme *Nosferatu* (F.W.Murnau, 1922). Abaixo, cena do filme *Drácula* de Bram Stoker (*Bram Stoker's Drácula*, Francis Ford Coppola, 1992)



Isso se deve, entre diversos aspectos, a uma compreensão anacrônica da obra, que se apoia em diferentes estratégias narrativas, que não buscam a fidelidade como objetivo último das transposições da literatura e de seus personagens para o cinema, como ocorre no caso do vampiro. Isto supõe que as obras sejam revisitadas a partir da época em que foram escritas, mas também a partir do contexto em que são lidas e analisadas. Como destaca Maria Salas Guerra (2016, p. 44): “A imagem também é um bloco de tempo complexo, heterogêneo, impuro; Portanto, anacronismo é o que sempre retorna com um sintoma ao visível, no

decorrer da representação, é inconsciente da imagem” e também com a relação que estabelecemos com diversos produtos culturais.

Desta forma, referimo-nos à adaptação de aspectos narrativos que transmitem novas reflexões sobre o passado, questionando ou dialogando com o presente da recriação cinematográfica. Fora do livro, ou das formas de representação do vampirismo no audiovisual, a narração e a história tornam-se independentes dos seus modos de pertencimento, encontrando “não apenas – ou nem tanto – um novo uso do gênero romance como novos dispositivos para sua realização” (Garramuño, 2015, p. 17).

A história sobre vampiros começa no século XIX. Segundo Tommaso Braccini, autor do livro *Prima di Dracula: Archeologia del vampiro*, existem histórias sobre seres que acordam da morte, atordoam cidades e voltam para seus sepulcros desde 1700. O autor conta, então, sobre a experiência de Joseph Pitton, famoso botânico francês que, em viagem pelo território do Império Otomano, desembarcou na ilha de Mykonos e se deparou com um caso do que os locais chamavam de vroucolacas:

Vimos uma cena muito trágica na mesma ilha [Mykonos], que dizia respeito a um dos mortos que, acredita-se, voltam após o enterro. O protagonista desta história era um fazendeiro de Mykonos com um caráter terrível, um encenqueiro (é uma circunstância recorrente quando se trata de assuntos semelhantes). (...) Ele foi morto no campo, ninguém sabe por quem ou como. Dois dias depois de ter sido sepultado numa capela da cidade, começou a espalhar-se o boato de que à noite ele era visto vagando por toda parte, e que entrava nas casas, derubando móveis, apagando lâmpadas, abraçando pessoas por trás e fazendo mil pegadinhas. (...)Depois de todo esse raciocínio, decidiram ir à praia queimar o coração do morto (Pitton apud Braccini, 2022, p. 30-32).

Joseph Pitton, ao retornar da sua viagem, publicou sua experiência como texto em 1717 (Braccini, 2022, p. 32). Para Braccini, essa foi uma

época muito profícua na solidificação de crenças sobre demônios que tomaram corpos de mortos, havendo uma gama enorme de narrativas que continham fatores muito próximos, tais como: morte precoce, retorno a vida durante a noite, descanso no caixão e morte real apenas com a retirada do coração – que deveria ser queimado posteriormente (Braccini, 2022, p. 34). As dinâmicas de proteção contra vroucolacas se espalharam pela região da Áustria no antigo território Otomano a ponto do ano de 1732 ser conhecido como “O ano dos vampiros”, resultado também do relatório do médico militar Johann Fluckinger que, ao chegar a uma aldeia servia, encontrou 10 corpos de mortos em situação de excelente conservação (Braccini, 2022, p. 34). Confuso com a ausência de justificativa plausível para o caso, o médico indicou que todos os corpos fossem decapitados e queimados – o que reforçou rumores a respeito dos vroucolacas (Braccini, 2022, p. 34).

Esse início das crenças a respeito da existência de vroucolacas, foi potencializada ainda mais quando em 1744 um cardeal, Giuseppe Davanzati, escreveu uma dissertação sobre vampiros, o que influenciou uma onda de teses sobre os seres endemoniados que saem das tumbas a noite para perturbar cidadãos (Braccini, 2022, p. 35). A partir de então, a noção de vampiro como um ser sobrenatural esteve ligada às histórias contadas na Europa Centro-Oriental. Mas nada se compara a dimensão que as histórias sobre vampirismo tomaram na Idade Média (Braccini, 2022, p. 35).

É durante a Idade das Trevas que muitos dos comportamentos retratados em textos e nas histórias populares foram consolidados. O medo dos mortos fortaleceu imaginários de retorno e tornou recorrente práticas de transpassar o peito do cadáver com um objeto perfurante a fim de impedi-lo de voltar a vida – além de bloquear saída de seu sepulcro – e essa práxis era recomendada até mesmo para bebês recém nascidos, não batizados (Braccini, 2022, p. 89). Nos países nórdicos, histórias de mortos retornando a vida levou a decapitação dos

corpos para os que mesmos não fossem capazes de voltar (Braccini, 2022, p. 153, p. 93). E no Reino Unido, suicidas eram enterrados com uma estaca no peito até meados de 1800 (Braccini, 2022, p. 98).

Mas apenas no século XVIII que o termo vampiro foi ocidentalizado. Enquanto os gregos usavam *vroucolacas* para chamar os mortos que voltaram a vida e perturbavam os vivos, o termo *upir* aparece numa nota marginal num manuscrito de 1047 assinado por um padre que chamava a si mesmo deste nome (Braccini, 2022, p. 153). A expressão teria, então, relação com características físicas de feiura, ou seja, uma categoria humana. De acordo com Braccini, são os esforços do teórico Bruce McClelland que vão ajudar a identificar que o termo *upir*, mais tarde, será usado pela Igreja para designar os não iniciados na religião – os pagãos e hereges (Braccini, 2022, p. 153). A teoria de McClelland não é a única que busca definir a expressão que será amplamente utilizada nos anos seguintes, mas ajuda a compreender a extensão das narrativas dos vampiros à época.

É a partir do conjunto de histórias que transcendem os séculos que nasce o primeiro conto de vampiros, escrito por John William Polidori, *O Vampiro*; narrativa na qual o autor constrói uma caricatura de seu amigo, Lord Byron. No conto de 1819, Polidori descreve o jovem Aubrey como ingênuo e inocente que conhece o misterioso Lord Ruthven, fica fascinado pelo homem que tem uma beleza insólita e sombria, e parte com ele numa viagem. Durante a jornada, Aubrey decide deixar o Lord depois que ele seduz uma jovem que era sua conhecida. Entre idas e vindas, o jovem percebe que Ruthven na verdade é um vampiro e que está prestes a se casar com sua irmã.

A obra de Polidori marcou uma passagem importante a respeito do imaginário vampiresco: tirou o ser imundo que, depois de morto, assombrava as cidades, e o colocou dentro da aristocracia, incapaz de morrer, como um perigo iminente à sociedade. Dentro desta dinâmica, os mitos *vroucolacas* da Europa oriental foram adaptados a uma nova

realidade, sendo transpostos do interior para as cidades; da condição de morto vivo a nobre – e esta mudança feita por Polidori influenciou todas as demais narrativas que viriam a consolidar o vampiro como um ser social; um vampiro que transita indistinto dentro da coletividade.

A esse vampiro, Bram Stoker adicionou suas próprias características: como não projetar sombra, não refletir no espelho, ser repellido por alho, não comer comida comum nunca, poder se transformar em lobo ou morcego, além de precisar ser convidado a entrar; e reforçou alguns dos mitos antigos discutidos neste capítulo: seu poder dura somente à noite, dorme em caixões e apenas uma estaca no peito ou decapitação o mata de verdade (Lecouteux, 2010, p. 16).

Autores como Gabriel Eljaiek-Rodríguez mencionam como a transformação das figuras góticas paradigmáticas são reinterpretadas através da literatura e do cinema latino-americanos, conforme afirma a seguir:

Neste processo de transformação, escritores e cineastas latino-americanos pegaram em personagens, situações e atmosferas góticas e colocaram-nas fora do lugar em ambientes tropicais; Desta forma, conjuraram e absorveram os seus poderes de representação. Que empoderam personagens de seus respectivos países, bem como criticam o ambiente latino-americano que os recebe – seus próprios conflitos sociais, políticos e econômicos. Os monstros são apresentados ao público leitor e leitor latino-americano como seres transformados, mas reconhecíveis, até mesmo vampiros, espectros e monstruosidades científicas, apesar das marcas deixadas neles pelo mecanismo que os tropicalizou (tradução própria, Eljaiek-Rodríguez, 2017, p. 290-291).

Assim, a forma como os vampiros consomem sangue, as situações em que vivem e a luta contra sua existência se transformam e remetem às metáforas de uma sociedade alimentada pela desigualdade, pelo racismo e sexismo. Esses personagens são apropriados, antro-

pofagiados, tropicalizados, andeanizados, contaminados pela geografia, por condições sociais adversas. Adquirem um tom de crítica social que já era evidente desde a origem do gótico, mas que no território latino-americano se transforma num tom irônico, melodramático, trágico-cômico e poético que evoca as elites recalcitrantes de nossos países, potências estrangeiras invisíveis, a influências hipnóticas às quais permanecemos colonizados e amarrados. Paraphraseando Fred Botting e Justin D. Edwards, Eljaiek-Rodríguez afirma: “as manifestações globais do gótico “afetam no sentido em que aludem à natureza perturbadora, imprevisível e incontrolável das mudanças mundiais que afetam diversa e implacavelmente diferentes localidades e cidades” (Eljaiek-Rodríguez, 2017, p. 291).

O conde de Larraín

El Conde (2023), de Pablo Larraín, apresenta o ditador chileno Augusto Pinochet como um vampiro que, ansioso por tomar o poder, escolhe o Chile como lugar propício para começar um regime ditatorial. O filme, vencedor do prêmio de melhor roteiro no Festival de Veneza de 2023, foi lançado pela Netflix dias antes do aniversário de 50 anos do golpe militar liderado pelo General Pinochet contra o presidente democraticamente eleito Salvador Allende e faz uma crítica a constante existência do “pinochetismo” como um movimento muito maior que o general: uma força que o mantém na lembrança recente do país.

A história, toda construída com uma fotografia em preto e branco, com baixo contraste, apresenta em seu início o bebê Claude Pinochet abandonado por sua mãe para ser criado num orfanato. À medida em que amadurece, Claude presencia momentos históricos, tais como a decapitação de Maria Antonieta, símbolo de poder e luxúria dos nobres franceses. Deslumbrado com a monarquia, o jovem decide deixar

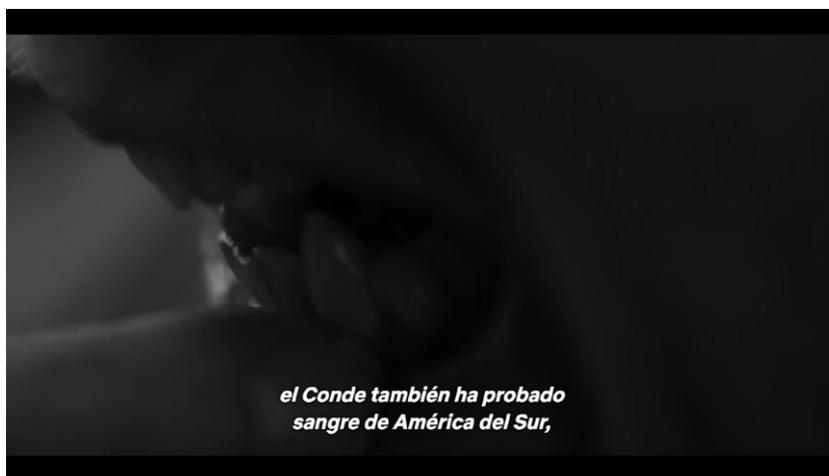
a França e lutar contra qualquer revolução popular, tornando-se soldado nos mais diversos exércitos ao redor do mundo. Nessa jornada, Pinochet encontra seu caminho na América Latina, num país que o próprio filme identifica como “um país sem rei”, agora sob o nome de Augusto Pinochet Ugarte. Durante todo este percurso inicial do longa-metragem, quem nos apresenta a vida de Claude é uma voz feminina que, sem ser identificada, traça toda a trajetória do jovem francês até tornar-se o tirano general latino-americano.

Figuras 3 e 4 - Claude Pinoche, durante a morte de Maria Antonieta. Abaixo, Augusto Pinochet Ugarte jurando a bandeira chilena, em 1935



A narrativa de Larraín, introduz ao espectador um Pinochet idoso, com mobilidade reduzida, que decidiu parar de beber sangue e morrer, uma vez que a história o representa não como o grande herói assassino de comunistas – como ele gosta de ser lembrado – mas como um militar corrupto e ladrão do dinheiro dos trabalhadores chilenos. Neste ponto, é importante observar que algumas das suposições e construções cristalizadas pelo tempo e por suporte popular sobre quem são e como se comportam os vampiros, está sendo reformada ante uma perspectiva latino-americana.

Figuras 5 e 6 - Sequência em que o Conde é apresentado



Com séculos de histórias que se desdobram em outras histórias, o mito do vampiro passou por muitas transformações e adaptações na cultura oral, na literatura e por fim, no cinema. A ampla representação vampiresca no cinema abriu margem para muitas readaptações: vampiros com sua própria realza; em relacionamento amoroso com humanos; acessíveis a entrevistas; cristãos e participantes da Santa Igreja – o vampiro no cinema pode ser visto como uma personagem expansiva. Entretanto, fugindo das tradições que conformam um vampiro europeu, Larraín apresenta um vampiro decrépito e estabelece suas próprias premissas de existência do mito: aqui, o conde precisa de mais do que beber sangue; ele precisa do coração humano.

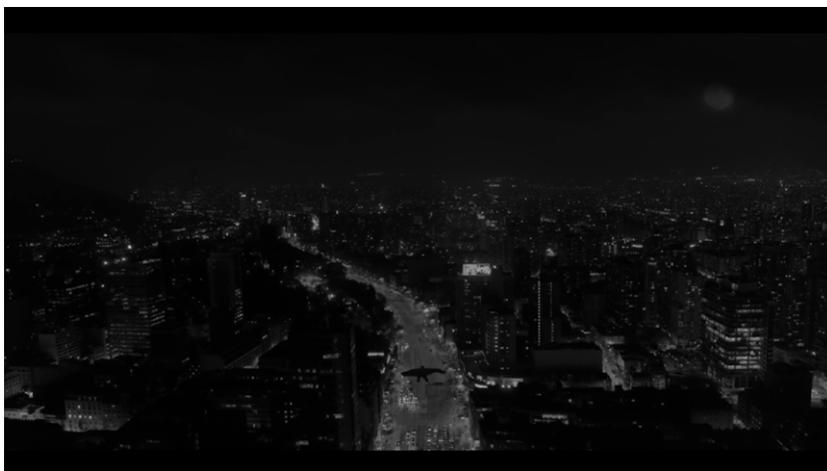
Em sua construção narrativa, Larraín a atualiza e redimensiona a condição de parasita do vampiro de necessitar do sangue saudável de um ser humano, trazendo para a história do Conde Pinochet uma atualização na qual apenas o sangue não é suficiente, mas é indispensável o coração. Segundo Eljaiek-Rodríguez, o que Larraín faz em *El Conde* já foi visto algumas vezes em outras propostas audiovisuais latino-americanas numa dinâmica transcultural e antropofágica:

Utilizando adequadamente a linguagem do colonizador (entre muitas outras de suas ferramentas), a antropofagia cultural latino-americana é capaz de devorar discursos e produtos culturais europeus e norte-americanos, produzindo suas próprias versões “bárbaras” – que substituem as antigas (Eljaiek-Rodríguez, 2017, p. 8).

No caso de Larraín, *O Conde* representa uma transculturação que provoca um afastamento do consumo e dos gostos do vampiro, mas onde a ideia de ruína acompanha toda a narrativa. Isso acontece desde o primeiro momento, dos créditos de abertura: fotografias, brinquedos antigos e objetos cênicos são apresentados como detalhes que poderiam passar despercebidos, mostrando a “intimi-

dade” e, simultaneamente, a futilidade do cenário vampiresco. Na primeira sequência, a narração em inglês britânico, parece destacar um passado lendário que contrasta com os primeiríssimos primeiros planos do personagem principal (movimentos cotidianos como cutucar a orelha, limpar o espaço dos dentes com as mãos, as unhas desgastadas). Tudo parece propor uma história decadente que faz parte dos repertórios góticos reconhecíveis.

Figuras 7 e 8 - O Conde sobrevoa uma metrópole chilena;
abaixo: O Conde processa um coração congelado para alimentar-se



O consumo de sangue na França antiga apresenta-se não apenas como uma necessidade visceral ou inconsciente, que segue os padrões de consumo no pescoço (como a tradição cinematográfica nos habituou), mas num gosto próprio pela violência e pelo fetiche como fim último do prazer. Na primeira meia hora de filme, o conde voa caçando suas presas, elas podem pertencer a qualquer classe social, a qualquer espaço. Sua predileção pelos corações nunca se explica além do calor do corpo da vítima e do sufocamento do horror. O consumo *pop* do coração processado no liquidificador e apreciado em um copo de vidro que evidencia a fibrosidade da bebida, é apenas um vestígio de uma modernidade a serviço das necessidades primárias do conde.

Longe do legado erótico do vampiro tradicional, a vulgaridade transforma-se na grotesca relação que estabelece com a sua esposa (a quem não confere o poder da imortalidade) e com o seu servo (a quem infecta para obter a sua lealdade e, porque não, sua submissão total). A imortalidade do vampiro equivale ao seu poder absoluto. A legião de vampiros ainda é apresentada de forma opaca no filme de Larraín, onde seus herdeiros são representados como um grupo de rufiões, privados de sua imortalidade, mas que ainda herdam seu vampirismo institucional, seu caráter parasitário e sua sede de dinheiro excessivo.

Diante do suposto esquecimento da própria fortuna por parte do conde, uma das suas filhas procura ajuda na igreja, momento em que aparece uma freira devota e excelente contadora. E é na própria ideia de roubar o coração (como faz o conde com o povo chileno, ou, como Carmencita se apaixonou por deus) que o filme metaforiza o ritmo de um batimento cardíaco prestes a morrer, como se o próprio ritmo da narrativa diminuísse.

Ao contrário da tradição gótica, não é o vampiro que procura a jovem, mas sim aquele que a corrompe independentemente da sua

missão. Desde a chegada da jovem freira, o conde decide viver novamente, mas essa morte em vida aumenta o tom sarcástico do roteiro, narrando ironicamente a corrupção durante a ditadura. Este capítulo, talvez o mais lento do filme, envolve uma virada onde o conde se apaixona pela jovem. Porque em si não é o corpo de Carmencita que está corrompido, mas sim a duvidosa instituição da Igreja face ao poder, seja este qual for.

Figuras 9 e 10 - O exorcismo impetrado por Carmencita falha;
abaixo: Carmencita torna-se vampira através do Conde



A reviravolta é liderada pela chegada de Margaret Thatcher que representa a mãe desconhecida do Conde. Após sua chegada, o artefato de vampirismo que Larraín é revelado. A narrativa arcaica em inglês, a natureza da reprodução da legião de vampiros, o racismo, o classismo e a violência que explora a figura fantasmagórica do monaquismo e os privilégios sociais que herdamos os princípios do neoliberalismo. Ao deslocar os modelos góticos e compreender a sua origem crítica, o filme de Larraín permite um estilo barroco na explicação da história que une o antigo continente e a América Latina, as redes de interesses comerciais, a influência política externa direta e indireta que se apresentam como infecções permanentes e anacrônicas.

Embora altamente polêmico, seja pela relação do pai do diretor com a ditadura, seja pela leveza da história que oscila entre dados verdadeiros de corrupção e uma rede de geopolítica da imagem, entendemos de forma assertiva que o filme de Larraín oferece um olhar a partir da perspectiva pós-memória, termo cunhado por Marianne Hirsch que situa o problema da memória traumática coletiva das gerações que não vivenciaram o trauma geracional das ditaduras latino-americanas, conforme explicado a seguir:

Esses limites da pós-memória são importantes porque transmitem a relação entre a experiência individual de quem lembra e a experiência coletiva através dos pais. O papel do filho centrar-se-á na compilação, construção, estruturação e interpretação de uma narrativa do passado que dialoga com o seu presente. Segundo Hirsch, “essas experiências foram-lhes transmitidas de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir suas próprias memórias. A ligação da pós-memória com o passado é, portanto, mediada não apenas pela memória, mas por um investimento imaginativo, criativo e de projeção (Espinoza, 2019, p. 67).

Essa conexão imaginativa permite a Larraín licenças poéticas a partir das quais estabelece relações além da especificidade da história da repressão chilena. Embora em tom crítico Larraín assuma uma infinidade de dados históricos apresentados de forma irônica, é sabido que a relação entre a influência direta e indireta entre macro potências e interesses econômicos tem sido um fio condutor da história do nosso território. Também é verdade que estas licenças poéticas podem afetar as frágeis formas de reconciliação que levaram décadas nas sociedades dos nossos países para chegar a acordos comuns de não repetição da violência. Assim mesmo, a apresentação dos fatos em tom pop pode levantar a camada sensível que cobre a identidade de uma sociedade com tantíssimas diferenças políticas e ideológicas no país.

Conclusão

Não é interesse deste trabalho apresentar uma posição que justifique ou liberte o Conde da responsabilidade moral na discussão de sua própria abordagem e, sim, apresentar uma relação anacrônica típica do gótico transcultural que oferece leituras críticas sobre nossa identidade, caráter de nossas sociedades e recriações históricas ou fabulações críticas. O gótico e seus personagens podem ainda oferecer-nos ferramentas ao serviço de possíveis interpretações históricas, possíveis soluções para aspectos mutáveis identitários ou para as formas arquetípicas de poder que de tempos a tempos ocupam e reproduzem aspectos de um colonialismo ainda em vigor.

Logo após lançar o filme, Larraín concedeu uma entrevista ao *The Hollywood Reporter* na qual justificava a realização do longa-metragem, afirmando que não existem produções ficcionais que optem por abordar Pinochet: “Acho que Pinochet nunca foi retratado antes. É bastante inacreditável, eu acho. Nunca uma vez em um filme ou

programa de TV. Ele nunca foi objeto de ficção” (tradução nossa). Partindo deste pressuposto, Larraín descreve – na mesma entrevista – o desafio de realizar um filme que trouxesse o ditador à tela e o receio de que, em alguma medida, o público pudesse vir a sentir empatia por ele.

Para construir um tempo-espaço no qual o ditador ainda vive escondido na patagônia chilena, o processo de adaptação vampiresca foi usado como estratégia de afastamento entre público e personagem por meio de soluções farsescas e satíricas; apesar das novidades que o filme incorpora sob a forma de viver dos vampiros, reforça seu estereótipo parasitário, dependente e manipulador. Em *El Conde*, o mito cristalizado do vampiro pelo cinema abre espaço também para ao vampirismo social e institucional, no qual os membros da família são capazes de justificar desvio de dinheiro e dilapidação de patrimônio público tornando-se tão perigosos a sociedade chilena quanto o próprio vampiro – e fazendo parte do legado que o mesmo deixou.

Não obstante, a adaptação dos contos vampirescos em *El Conde* também permite um olhar expressivamente único sobre os receios da sobrevida de Pinochet: se a eternidade cabe ao vampiro e o prende no tempo, no final da narrativa de Larraín a imortalidade permite que Pinochet volte a ser Claude, uma criança no Chile atual; tal qual a centelha dos valores do ditador e de seu governo que ainda sobrevivem na contemporaneidade.

El Conde é uma obra que revisita a mais básica e recorrente mitologia do *upir*, mas traz consigo características únicas da reconfiguração antropofágica latino-americana: suas relações de poder e sujeição, às consequências da presença do velho continente nas políticas locais e o terror imoral constante de tempos obscuros que não foram suplantados – e seguem eternizados pela impunidade.

Enquanto gênero, o longa-metragem transita entre as características do horror e da comédia, emulando circunstâncias que o espec-

tador pode tratar como absurdas, excêntricas, ao mesmo tempo que exprime as preocupações do diretor com seu país de origem: 50 anos se passaram do golpe militar chileno e Pinochetismo ainda reverbera de maneira assustadora no país considerado o mais neoliberal da América Latina – circunstâncias que vem sendo corroboradas politicamente com a rejeição à nova Constituição do país liderada pelo governo de esquerda. Se Pinochet segue num imaginário obtuso e violento da população ainda mais importante se faz ridicularizá-lo e puni-lo na construção de uma nova sociedade como o faz o cinema de Larraín.

Referências

BRACCINI, Tommaso. *Prima di Dracula: Archeologia del Vampiro*. Bologna: il Mulino, 2022.

BRZESKI, Patrick. Venice: Pablo Larraín explains his haunting Pinochet vampire satire “El Conde”. *The Hollywood Reporter*, 2023. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/el-conde-interview-pablo-larrain-explains-pinochet-vampire-satire-1235578974/>> Acesso em 07/04/2024.

CONSTITUINTE do Chile, nascida após protestos da esquerda, terá controle da direita. *BBC News Brasil*, 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cy90jo87v350>> Acesso em 07/04/2024.

ESPINOSA H., Patricia. Política de la posmemoria en la narrativa chilena. *Pléyade (Santiago)*, Santiago, n. 24, p. 65-82, dic. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So719-36962019000200065&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 16/04/2024.

ELJAIEK-RODRÍGUEZ, Gabriel. *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

ELJAIEK-RODRÍGUEZ, Gabriel. *The migration and politics of Monsters in Latin America Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea”, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: FCE. 2015.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Taylor and Francis group, LLC, 2006.

LECOUTEUX, Claude. *The Secret History of Vampires: Their multiple forms and hidden purposes*. Vermont: Inner Traditions, 2010.

SALAS-GUERRA, María-Cecilia. Latencias de la imagen: Anacronismo y síntoma. *Revista Colombiana de pensamiento estético e Historia del Arte*, 2016, no 4, p. 40-80.

SÁNCHEZ, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

A pele que habito: *Atlanta*, o não-lugar e o onírico afro-surreal

Marília de Orange e Marcos Junior

Às vezes, habitar o mundo dos sonhos se apresenta como uma experiência que transcende a própria realidade. O que sentimos, vemos, ouvimos e cheiramos torna-se, por alguns instantes, inevitavelmente “real” – uma espécie de experiência realmente vivida. Trata-se de um fenômeno complexo, marcado por uma imbricação singular – uma espécie de frenesi entre o que julgamos realidade e imaginário – onde pessoas, lugares, situações e afetos do mundo que conhecemos coexistem com puras ressonâncias oníricas.

Nesse universo calcado no ambíguo, as fronteiras entre o que é percebido como fictício e o que é reconhecido como realidade se tornam tênues e borradas. Como um encontro das águas. Não é de hoje o interesse de artistas em explorar a potência que existe nessa oscilação. Nela é possível observar camadas da realidade que não conseguimos normalmente, é uma espécie de óculos mágico que nos faz ver através das coisas. Com esse prelúdio propomos, aqui, uma análise da série de sucesso norte-americana *Atlanta* (2016-2022), ressaltando sua relevância ao abordar temáticas frequentemente relegadas à invisibilidade e percebendo seus elos com essa força pendular.

Com a ideia original concebida por Donald Glover, a série se destaca por sua trama distinta com habilidade de incorporar uma diversidade de influências estéticas e narrativas – forjando para si um espaço singular que compreendemos como um *não-lugar*. Percebemos que, dentre os elementos que habitam esse cosmo, existe uma nova abordagem artística que busca refletir a vida daqueles que são postos à margem. Sugerimos que, o sétimo episódio da primeira temporada e o oitavo da quarta, se utilizam o onírico do afro-surrealismo em sua construção.

Nosso enfoque está em perceber e compreender como o onírico afro-surreal é utilizado na construção dos referidos episódios. Trata-se de uma análise que depreende esse elemento como uma ferramenta pendular – entre o documental e a ficção – que resulta numa construção estética que desemboca num universo de estranhamento. Sugerimos que os realizadores de *Atlanta* recorreram a esse recurso para borrar as fronteiras da realidade – funcionando como uma estratégia narrativa que ilumina e dá voz a experiências invisibilizadas. Ao adotar essa abordagem, sua narrativa desafia as normas tradicionais e proporciona uma plataforma importante para temas sociais complexos.

○ que é *Atlanta*?

- De onde são seus ancestrais? Congo? Costa do Marfim?
 - Eu não sei. Aconteceu uma coisa medonha chamada “escravidão” e toda a minha identidade étnica foi apagada.
- (Atlanta)

Atlanta é uma série de televisão dos Estados Unidos do gênero *dramédia*, uma combinação entre drama e comédia. Criada e estrelada por Donald Glover, a produção e transmissão é veiculada

pelo canal FX. A estreia da primeira temporada ocorreu no dia 6 de setembro de 2016, seguida por sua renovação para uma segunda – apenas duas semanas depois do seu lançamento. O sucesso continuou com a chegada da nova sequência de episódios e com mais uma renovação em 2018. A terceira temporada veio a público em 15 de setembro de 2022, já com o anúncio da última leva de capítulos para 10 de novembro de 2022.

A trajetória da série é marcada pela originalidade e sucesso contínuo, solidificando seu lugar como uma obra notável no cenário televisivo contemporâneo. A narrativa se passa na cidade de Atlanta, localizada no estado da Geórgia – cidade onde Glover foi criado. O enredo acompanha a vida de Earn que, três anos após abandonar a famosa faculdade de Princeton, volta para sua cidade natal em busca de se reerguer. Após descobrir que seu primo Alfred – agora Paper Boi – é um rapper em ascensão, ele vê a oportunidade de mudar sua vida – e da sua família – ao gerenciar a carreira do artista. Earn esforça-se para alavancar a carreira de Alfred, junto com Darius, o visionário e esquisito braço direito do rapper.

Os personagens são elementos de extrema importância na costura dessa obra. Earnest “Earn” Marks é interpretado por Glover – que, além de ser o criador, também dirige, escreve e produz a série e alguns episódios –, ele encarna um protagonista ambicioso e imperfeito com a vida cheia de complicações e responsabilidades. O ator Brian Tyree Henry é quem dá vida a Alfred “Paper Boi” Miles: um rapper promissor da cena da cidade, um traficante que ama fumar uma “flor” e curtir sua nova vida de estrela. Zazie Beetz é Vanessa “Van” Keifer, a ex-atual-namorada de Earn – com quem tem uma filha chamada Lottie –, uma mulher de personalidade forte que precisou abdicar de muitas coisas pela maternidade. Por fim, temos Darius, o personagem de Lakeith Stanfield – um dos indivíduos mais fascinantes da série –, um cara esquisito e fiel escudeiro de Paper Boi.

Quem apenas lê a sinopse de *Atlanta* pode imaginar que se trata de uma série dramática com foco na luta de dois jovens negros que buscam ascender na cena do rap em meio ao racismo e a falta de oportunidades. Contudo, quem a assiste percebe como seus realizadores escolheram utilizar o estranho, o absurdo, o surreal – o insólito – para mergulhar no cotidiano dos seus personagens. É por meio desses componentes que *Atlanta* torna visível a realidade – e suas complexidades – da negritude nos Estados Unidos.

O insólito na série cria uma atmosfera que provoca uma dúbia sensação de estranhamento com familiaridade e é ele que costura os temas abordados – raça, classe, gênero, masculinidade, paternidade, violência, fama, etc. Esse mesmo ambiente, em muitas situações, provoca o riso nervoso que nos confunde e nos joga nas dubiedades vivenciadas por seus protagonistas. De acordo com Glover, *Atlanta* fala “sobre a natureza surreal da experiência humana” e ela “é uma coisa muito estranha”, a maioria das nossas experiências está numa espécie de “área cinzenta” e a gente decidiu “apenas brincar nas áreas cinzentas” (NPR, 2016).

Ao observar o modo como a série desenvolve seu universo e como seus personagens habitam esse ambiente insólito – e muitas vezes onírico –, se faz importante tratar do conceito em construção que denominaremos de *não-lugar*. Seu nome e parte do conceito nascem do pensamento do antropólogo Marc Augé (2017) que o propõe como um espaço oposto aos lugares que são importantes por serem identitários, relacionais e históricos. Segundo o autor, trata-se de uma zona intercambiável em que seus sujeitos permanecem anônimos – onde não se vive e nem se apropria – e com os quais apenas impera uma relação de consumo.

Dessa ideia, apenas nos interessa a noção do *não-lugar* como um espaço intercambiável. Propomos uma nova concepção do conceito: trata-se de uma espécie de entremeio – um limbo – onde é opera-

cionalizado uma intersecção entre teorias, manifestações artísticas e formas estéticas. Uma encruzilhada que trabalha a partir da chave do insólito e do onírico, utilizando-se das mais variadas influências para construir diferentes narrativas, visualidades e sonoridades para conceber o seu universo – um ambiente ficcional intimamente ligado ao mundo que conhecemos.

Percebemos que a exploração dessa “área cinzenta” que Glover busca só se faz possível com a utilização dessa concepção de *não-lugar*. No exercício que *Atlanta* propõe, se faz necessário esse desprendimento – beber de muitos caminhos, mas sem se deixar rotular unicamente por nenhum deles – criador de uma espécie de buraco negro que suga tudo o que convém para si. O critério é se embebedar daquilo que servir para o propósito de construir esse lugar sem forma e nenhuma estrutura rígida – permitindo seu espectador a experimentar sensações díspares.

Tem surrealismo, tem o universo do hip-hop, tem a cultura pop, tem o afro-surrealismo e uma variedade de outras coisas. Sugerimos que o *não-lugar* seja um espaço que permita que as narrativas nele fabricadas estejam além do universo diegético. Uma zona que procura provocar estranhamento e o entende como um passo fundamental a caminho do fim da opressão – é preciso estimular a repulsa para despertar a empatia. Através desse conceito, é possível compreender melhor *Atlanta*: sua estética se estabelece por meio de um cruzo. Propomos que um dos elementos que habitam esse *não-lugar* é o onírico afro-surreal.

Quando a ficção chama a realidade para dançar

A vida não imita a arte.
Imita um programa ruim de televisão
(Paulo Leminski)

Desde a sua introdução nas residências e estabelecimentos, a televisão se transformou num componente extremamente integrado à nossa experiência diária. Ela transcende seu status inicial – de um dispositivo de reprodução instantânea de imagem e som –, convertendo-se numa fonte quase que onipresente de informação, entretenimento e companhia. Ela se faz presente no momento de dormir, enquanto comemos, limpamos a casa, cozinhamos, etc. São inúmeras as situações e elas nos levam a uma questão: a televisão, muitas vezes, é uma espécie de voz familiar que nos acompanha e conforta.

A dinâmica de “zapear” os canais e ver sem realmente assistir demonstra como a televisão se tornou um elemento quase que intrínseco a nossa rotina – ocupando espaços vazios e enchendo a vida de ruído, som e imagens. É um dispositivo ligado ao cotidiano – ainda que venha perdendo espaço –, sendo assim, não poderia estar fora de uma série que procura mergulhar no dia a dia da população afro-americana dos Estados Unidos. Falar do ordinário de uma sociedade também passa por refletir sobre os seus dispositivos – neste caso, a TV.

Sugerimos que Glover, ao construir o universo de *Atlanta*, propõe uma espécie de reflexo não simétrico da realidade – não esquecendo de refletir também a televisão. Trata-se de uma obra que constrói um espaço onde o insólito é parte intrínseca da sociedade e afeta as pessoas de diferentes modos. O estranho é uma ferramenta que nos lança no terreno da insegurança e num universo onde os “acontecimentos [...] podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão”

– e também não –, “mas que são de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes”, mágicas, surreais, fantásticas, etc. (Todorov, 2010, p. 53).

Sigmund Freud (2019) nos explica que essa incerteza entre o imaginário e o que entendemos como real é o centro do conceito de estranhamento – o infamiliar. É desse lugar que surge um desequilíbrio da certeza – uma oscilação da “verdade” – que nos condiciona a questionar a realidade, seus paradigmas e o que julgamos familiar.

O estranho (Unheimliche) marca essa vacilação em que o familiar (Heimliche) mostra-se outro, e o campo da fantasia deixa de ser espelho emoldurando uma realidade homogênea para permitir entrever seu avesso inquietante. [...] O Unheimliche assinala no visual uma implicação do sujeito, uma vivência que põe em questão o lugar do eu. Viver um acontecimento “em imagem”, como diz Maurice Blanchot, é colocar-se “fora de si” (Rivera, 2008, p. 56).

No sétimo episódio da primeira temporada e no oitavo da quarta, *Atlanta* nos apresenta a *Black American Network (BAN)*: um canal de televisão existente no universo da série que se comunica para os indivíduos que habitam esse cosmo. Uma televisão estranha e familiar. De forma singular, seus realizadores nos imergem nesse espaço que nos coloca na perspectiva dos seus personagens e trazem a TV para dentro da TV – lembrem-se, trata-se de uma série que foi transmitida originalmente num canal de televisão norte-americano.

No primeiro dos episódios citados, assistimos a *Montague*: um daqueles programas de entrevistas que passa a noite, gosta de uma boa polêmica e busca se afirmar como algo sério. Nesse dia, acompanhamos o debate da Dra. Debra Holt – uma mulher branca, diretora do centro de assuntos transamericanos – com Paper Boi – um homem negro e rapper em ascensão – sobre a transexualidade e a transracionalidade – isso mesmo que você está lendo. Conhecemos

a história fictícia de um jovem negro que se declara transracional e reivindica para si a identidade de um homem branco de 35 anos. Tudo isso perpassado por comerciais estranhos. O referido episódio destaca-se pela habilidade de abordar questões sociais e raciais contemporâneas, costurando tudo através do humor, da sátira e da provocação – demonstrando originalidade e ousadia.

No oitavo episódio da última temporada, voltamos a ser imersos no universo dos personagens de *Atlanta* e acompanhamos a exibição de um – falso? – documentário – aqueles especiais de linguagem bastante televisiva – no canal *BAN*. *O pateta sentado à porta: a história de Thomas Washington*, narra uma intrigante história envolvendo a Disney e a produção do longa-metragem *Pateta: O filme* (1995). Durante trinta minutos, conhecemos Thomas – um animador negro que por engano é alçado ao posto de CEO de um dos maiores estúdios cinematográficos – e a teoria de que o Pateta é um personagem negro, cujo primeiro filme é considerado o mais afro-americano da história. O capítulo também se sobressai pela forma singular como toca em questões importantes e delicadas.

As duas histórias constroem uma narrativa que tece um universo insólito, notavelmente próximo ao nosso. As tramas – de forma hábil – tensionam as fronteiras entre o que é considerado real e o que pertence ao campo do “não-real”. Dessa forma, introduz elementos que desafiam a nossa compreensão convencional da realidade. Esse exercício de se lançar no universo de possibilidades que é o estranho, é uma forma de lançar-se no “fantástico-maravilhoso, [...] na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (Todorov, 2010, p. 58).

Sugerimos que *Atlanta* constrói um espaço limiar entre a realidade e o fantástico-maravilhoso – brincando nas áreas cinzentas –, onde o estranho é a materialização do absurdo que permeia a vida dos que são postos à margem. Através da chave do absurdo, a série

nos ajuda a compreender a nossa própria realidade. Ao criar esse ambiente oscilante, a narrativa nos sugere que o universo ali representado pode transcender nossa compreensão e possuir tentáculos reais com o nosso.

A série como um todo, mas, mais intensamente, em ambos episódios aqui tratados, há uma tensão entre as fronteiras da ficção e do documental, estabelecendo um ponto de vista audacioso da realidade, buscando dar visibilidade ao absurdo e às subjetividades que perpassam a existência daqueles que são postos à margem. Essa proposta se alinha a um dos pilares que erguem uma abordagem artística que tem como intenção ser estranha e opositiva. Estamos falando do afro-surrealismo: nascido em meados do século XX – numa época de explosão de acontecimentos no campo da cultura, da economia e da política – e que ganha novo fôlego no início do século XXI com o lançamento do seu manifesto – num novo boom de eventos político-econômicos e culturais.

Filha da encruzilhada, essa manifestação cultural se utiliza da técnica e da estética para expor a experiência particular – “expressando as condições surreais” – que marca a vida daqueles que se encontram na fronteira (Jackson, 2019, p. 1). A proposta mergulha nas histórias da Passagem do Meio e nas suas reverberações, além de ser embebida pelo pensamento decolonial e interseccional. A “sustentação” e/ou “recuperação de memórias culturais” e a (re)construção das narrativas subalternizadas e marginalizadas são bandeiras centrais dessa abordagem multifacetada que pode ser observada na música, na literatura, nas artes visuais e no audiovisual (Spencer, 2020, p. 5).

O afro-surrealismo é uma expressão artística orientada na busca por uma ruptura com a visão cartesiana do mundo ocidental, despreendendo-se da venda da lógica racional que estrutura nossa percepção. Um dos seus propósitos é confrontar as lógicas culturais de

dominação e dar visibilidade aos corpos, narrativas e subjetividades marginalizadas e subalternizadas (Spencer, 2020). Sugerimos que essa proposta afro-surreal de engajar-se numa batalha no âmbito cultural se dá através de atos de *desobediência epistêmica* (Mignolo, 2008) – uma ferramenta da perspectiva decolonial.

A decolonialidade é uma corrente do conhecimento que tensiona e se opõe aos paradigmas associados à modernidade capitalista e ao legado colonial. Parte do ponto de vista de que se tratam de elementos que moldam o mundo e suas relações de poder, conhecimento, saber, ser, ver e sentir. Essa perspectiva do conhecimento propõe uma ampliação dos nossos horizontes, nos fazendo perceber a pluralidade de vozes e caminhos que o conhecimento pode percorrer (Quijano, 2005). Destaca-se pela defesa do resgate, preservação e manutenção da memória, das narrativas, dos saberes e dos afetos gestados nas margens.

Reconhecendo o quanto a sociedade contemporânea, incluindo sua construção de conhecimento, cultura, afetos e subjetividades, está permeada pelo legado colonial, ela destaca a necessidade de enfrentar essa questão para efetuar uma transformação real na realidade (Quijano, 2005). Trata-se de uma proposta crítica emancipadora com o objetivo de compreender e desafiar as estruturas que historicamente perpetuam a dominação, junto com toda a sua violência, enquanto abre espaço para a construção de práticas e de um conhecimento mais justo e inclusivo.

É nesse contexto que surge o conceito de *desobediência epistêmica* (Mignolo, 2008): uma ferramenta de enfrentamento à matriz de dominação que propõe uma ode à rebeldia. Percebemos que se trata de uma estratégia transgressora de luta e re-existência diante de uma cultura marcada pela hegemonia e opressão ao Outro, destacando a necessidade do resgate e da manutenção dos saberes gestados na fronteira. Defende a necessidade de nos desprendermos dos

saberes clássicos e europeus – fundamentados, muitas vezes, nos preceitos coloniais – para nos abirmos às sabedorias da fronteira.

Além dessa perspectiva, sugerimos que a *desobediência epistêmica* também nos convida a usarmos as ferramentas da matriz de dominação de maneira subversiva e/ou transgressora. Não se limita a ser apenas uma crítica teórica, ela também se apresenta como um chamado à ação. Uma forma de ser desobediente é lutar e disputar através da linguagem – um espaço em constante disputa. Compreendemos que o afro-surrealismo é um dos soldados desse campo de batalha. Essa proposta está alinhada ao pensamento proposto por bell hooks: “A linguagem também é um lugar de luta” (hooks, 2019, p. 282), pois somos indivíduos “entrelaçados com a linguagem” e nela vivenciamos “uma luta, ainda que oprimida, para nos recuperarmos”, reconciliarmos, reunirmos e renovarmos nossa existência.

O audiovisual afro-surreal é caracterizado pela utilização da linguagem cinematográfica como uma ferramenta estratégica para refletir sobre as opressões que permeiam a vida dos que se encontram na fronteira (Spencer, 2020). É uma abordagem artística que reconhece a importância desse tipo de recurso para a nossa sociedade, percebendo que, assim como outras técnicas e manifestações, o audiovisual pode e é cooptado pelas elites como uma ferramenta de manutenção do seu status quo. A cultura é um dos campos por onde o processo de dominação ocorre, sendo assim, se faz fundamental ser disputada (Williams, 1979).

O afro-surrealismo percebe que o audiovisual também pode ser um elemento de transgressão e transformação social. Essa linguagem – utilizada para construir e perpetuar estereótipos, imagens de controle, violências e apagamentos junto às massas – pode e deve ser disputada em prol dos povos subalternizados e marginalizados, na intenção de (re)construir suas memórias coletivas e individuais, além de tecer suas próprias narrativas de saberes e experiências.

Mas como tudo isso é traduzido e construído em imagem, som e movimento? Através de um elemento-chave para o afro-surrealismo: seu onírico. Sugerimos que os realizadores de *Atlanta* recorrem a ele para a construção desses dois episódios que interseccionam a realidade e a ficção. Observamos o onírico afro-surreal como uma ferramenta de construção estética e narrativa que tem o objetivo de *tornar visível o invisível* – um dos projetos centrais dessa abordagem. A utilização desse recurso possui um caráter funcional, pois ele busca revelar as nuances e complexidades que atravessam a vida daqueles que são jogados nas margens. É um artifício que materializa o absurdo – o surreal – que atravessa suas existências (Spencer, 2020).

Tensionando os limites da realidade, trata-se de um onírico marcado por explorar “rupturas na temporalidade linear” e oscilar “entre o real e o fantástico” (Spencer, 2020, p. 42). Observamos que, em maior e/ou menor intensidade, é um recurso caracterizado por transitar entre dois polos: imagens verossimilhantes à realidade – documentais e/ou que se simulem como tais e/ou construídas através de um *realismo sensório* (Elsaesser, 2015) –, que nos conectam ao mundo que vivemos e imagens que dialogam com o fantástico, o mágico, o estranho, o surreal e o sobrenatural – construídas a partir do *maravilhoso traumático* (Spencer, 2020) – que materializam o absurdo que atravessa a vida daqueles que se encontram na fronteira.

Esse aspecto “marca” o afro-surrealismo como diferente de outras formas de ficção especulativa, incluindo a fantasia e a ficção científica” onde “as fronteiras entre o mundo fantástico e a realidade são mais claramente delineadas” (Spencer, 2020, p. 49). No afro-surrealismo, o onírico “emprega a história, os contos populares e os mitos para” criar “uma linha do tempo não linear forjada a partir de realidades alternativas ou, às vezes, de perspectivas conflitantes ou mutáveis, em vez de uma verdade concreta” (Spencer, 2020, p. 42).

O primeiro indício da intersecção entre a ficção e a realidade ocorre na escolha do perfil do canal que somos convidados a acompanhar. O *BAN* faz referência a uma famosa emissora de televisão dos Estados Unidos, bastante popular entre a comunidade afro-americana: a *BET – Black Entertainment Television* da Paramount – que possui toda a sua programação voltada para a cultura negra. Trata-se de um canal que, após sua venda no início dos anos 2000, sofreu com o conflito de interesses existente entre o conceito original e sua nova versão após efetivação do negócio com a compradora.

A emissora se tornou alvo de críticas e protestos por exibir conteúdos que fomentavam a sexualização da mulher negra, estimulavam estereótipos raciais, imagens de controle – reforçando aspectos que alimentam o racismo – e passaram a negligenciar temáticas e informações importantes para a comunidade afro-americana – como a não cobertura da morte de uma das líderes do movimento por direitos civis nos EUA, Coretta King, em 2006.

No sétimo episódio da primeira temporada essa contradição fica evidente quando percebemos que o âncora do programa de entrevistas *Montague* e sua convidada estão ali simplesmente para atacar Paper Boi, sua música e as coisas que escreve no Twitter. Um canal que se diz voltado para cultura negra, constrangendo um homem negro e o seu trabalho em rede nacional, dando credibilidade a fala de uma mulher branca que quer ensiná-lo sobre a sua própria masculinidade. Que ironia, não é mesmo?

O cruzo entre realidade e ficção continuam nos comerciais que cortam a programação. Somos apresentados a anúncios esquisitos que nos transmitem a sensação de que pouco importam os produtos, o interesse está em vender um sonho, um status, uma ilusão, uma vida. E o que é a publicidade que recheia as grades de programação? Como diria Don L na canção *Primavera* (2021): “A guerra que nos reaproximou de nós. É a mesma que me pôs a repensar meus

sonhos. O quanto neles era só publicidade? Fazendo acreditar que eram meus próprios planos”.

Através dos comerciais exibidos neste episódio, os realizadores de *Atlanta* nos lançam nesse questionamento e nos mostram como vivemos em um mundo mediado por imagens e produtos – como já nos tinha alertado Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1997). Para Raymond Williams (2016) os comerciais não são meros cortes na programação, mas sim parte integrante dela, criando uma espécie de fluxo contínuo que nos prende ali – o que nos ajuda a compreender a função dos reclames no decorrer do capítulo.

Raymond Williams (1974) propõe que a programação das emissoras não deve ser percebida nos termos de uma grade de programação constituída por unidades singulares de conteúdo. O fazer televisivo, bem como a experiência do “ver televisão”, envolvem perceber a sequência de materiais simbólicos veiculados pelas emissoras na forma de fluxo. Isto é, a programação televisiva se constitui de forma sequencial e interrompida, o que evidencia um contínuo simbólico que se caracteriza não pela sucessão definida de partes independentes, mas pelo imbricamento de fragmentos oriundos de diferentes formatos televisivos (Rocha; Silva, 2012, p. 192).

A encruzilhada de “real-ficção” se apresenta, mais uma vez, durante a reportagem especial apresentada no decorrer do programa – naquele típico estilo sensacionalista. Nela conhecemos a história de Harrison: um jovem negro que reivindica para si a identidade de um homem branco. Declarando-se transracial, ele diz se chamar Atoine Smalls, ter 35 anos de idade e exige receber o seu “merecido” respeito. Olhares desatentos, podem apenas adentrar na camada inicial do quão absurda – surreal – essa reportagem pode soar. Contudo, aqueles mais atentos irão lembrar-se do caso Rachel Dolezal – que ocorreu pouco mais de um ano antes do lançamento do referido episódio da série.

Trata-se de uma figura que provocou fervorosos debates nos Estados Unidos. Ela é uma mulher que se dizia negra – filha de pai negro e mãe branca –, deu aulas de estudos africanos na Eastern Washington University, presidiu a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP) e deu constantes entrevistas para os veículos de comunicação em favor dos direitos da população afro-americana. Tempos depois, quando seus pais – ambos brancos – vieram a público denunciar sua farsa – ela, na realidade, prática o tão condenado blackface –, Dolezal declarou-se transracial. Um prato cheio para a mídia. Absurdo – surreal – não é mesmo? E é realidade.

Esse exercício do onírico afro-surreal de borrar as fronteiras da realidade e da ficção amadurecem no episódio oito da quarta temporada. Essa é a segunda vez em que somos colocados na perspectiva dos personagens de *Atlanta* e assistimos a um documentário que está sendo transmitido na programação do *BAN*. Dessa vez não temos comerciais. A proposta, mais uma vez, transcende os limites convencionais entre os dois polos, utilizando-se de uma construção inovadora ao empregar tanto imagens documentais quanto ficcionais construídas para possuírem um caráter aparentemente documental.

O fundamental, aí, é essa operação de contínua passagem de um estado a outro, do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na qual o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente, para vencer “passagens e fronteiras”, na medida em que “inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou (Teixeira, 2004, p. 50-51).

Estamos diante de um tensionamento que turva as fronteiras entre o fictício e o factual, desafiando os paradigmas das narrativas tradicionais. Trata-se de um episódio que incorpora fatos e figuras históricas associadas à Disney e ao *Pateta: O filme* (1995), criando

uma história que, inicialmente, parece estar ancorada na realidade. Esses elementos são mesclados com personalidades reais de Hollywood que discutem sobre um protagonista imaginário – sugerindo sua real existência.

Seus realizadores vão além, nesse exercício afro-surreal, e inserem uma fanfic – uma espécie de lenda urbana – que sugere que o Pateta é, na verdade, um personagem negro. Ela funciona como um fio condutor, costurando o enredo e criando uma teia que desafia nossas noções de realidade. Além disso, o episódio se utiliza de um fato político importante – e das suas imagens – que ocorreu no período de produção da animação: os levantes de Los Angeles em 1992 que ocorreram após a violência policial praticada contra Rodney King. Essa multiplicidade de camadas e cruzamentos entre a ficção e a realidade nos colocam num lugar de insegurança – o que é “real”? – que nos fazem questionar os limites entre o que é genuíno e o que é fabricado.

Essa constante intersecção funciona como uma ferramenta audaciosa que busca tornar visíveis aspectos da realidade que muitas vezes são invisibilizados na nossa sociedade fundada no preceito colonial – dominador e excludente. Sugerimos que o onírico afro-surreal é uma ferramenta fundamental na execução desse projeto de *tornar visível o invisível* e os dois episódios exemplificam bem esse tipo de construção que, além de tudo isso, também tensiona os limites entre os gêneros cinematográficos – outra característica do afro-surrealismo.

A atmosfera peculiar de ambos os capítulos, cria um ambiente de tensão que borra as fronteiras daquilo que julgamos ser realidade e fabulação – despertando em nós um estranhamento familiar que nos conecta de maneira crítica com o mundo que nos cerca. É esse jogo que resulta num insólito que materializa o absurdo intrínseco à experiência dos subalternizados e marginalizados. Essa oscilação

entre o tangível e o ilusório proporciona um mergulho singular nas complexidades da realidade.

Dos cruzos ao não-lugar: assim surge a singularidade

Muitas estradas são necessárias para construir uma encruzilhada. A nossa caminhada, até aqui, nos mostrou o quanto *Atlanta* é um exercício de articulação de diversas influências e o tanto que ela incorpora do onírico afro-surreal para construir uma atmosfera rica em insólito. Foi possível compreender como estabelecer para si o *não-lugar* – como chave de articulação artística – se fez fundamental para a construção desse projeto que busca provocar empatia através do estranhamento.

Testemunhamos, ao longo dos episódios analisados, uma singular oscilação entre a realidade e o imaginário que acabou por criar um espaço onde os limites das nossas percepções são desafiados. Propondo aos seus espectadores uma participação ativa na construção da narrativa – sendo um personagem de *Atlanta* e fazendo as conexões com a realidade. Trata-se de um convite para navegar nesse ambiente insólito – e muitas vezes desconfortável –, experimentando/despertando assim um pouco de empatia.

Através da incerteza constrói-se um universo estranho que muito tem de familiar com o nosso e bastante coisa tem para nos ensinar. A utilização do onírico afro-surreal não apenas tensiona as fronteiras entre esses dois polos – o fictício e o factual –, ele também se apresenta como um poderoso instrumento para *tornar visível o invisível* que permeia a vida dos subalternizados e marginalizados. Trata-se de um instrumento de construção estética e narrativa que materializa o absurdo resultante das relações de poder existentes em uma sociedade pautada pela dominação, violência e subjugação daquele que é posto como Outro.

Referências

ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira. ALVES, Álvaro Renan José de Brito. *O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial*. Logos, 2020, vol. 27, no 3.

AUGÈ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus Editora, 2017.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, 2019, vol. 3, no 1, p. 38-56.

BUENO, Winnie de Campos. *Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: Uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle*. São Leopoldo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Boitempo, 2019.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Projeto Periferia, 2003.

_____. *Interseccionalidade*. Patricia Hill Collins, Sirma Bilge; tradução Rane Souza. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (Org). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015.

FREUD, S. *O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilingue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffman*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2019.

HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Elefante, 2019.

IMBRIZI JM, DOMINGUES AR. *Narrativas oníricas e a partilha de experiências (extra)ordinárias*. Interface (Botucatu). 2021; 25 (Supl. 1): e200805 <https://doi.org/10.1590/Interface.200805>.

JACKSON, Jeremy A. *Henry Dumas: prophet of the afrosurreal renaissance*. Estados Unidos, 2019.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. *Revista Epistemologias do Sul*, 2019, vol. 3, n. 1, p. 58-73.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política*. 2008.

_____. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MILLER, D. Scot (org). *Manifesto Afro-Surreal*. 2009. Disponível em: https://medium.com/@_eusouyuri/manifesto-afro-surreal-preto-%C3%A9-o-novo-preto-um-manifesto-do-s%C3%A9culo-xxi-4b984c995b65.

MULKERKINS, Jane. *Donald Glover on the return of Atlanta: 'I'm not making a TV show, I am making an experience'*. Disponível em: <[http://Donald Glover on the return of Atlanta: 'I'm not making a TV show, I am making an experience' | Television | The Guardian](http://Donald%20Glover%20on%20the%20return%20of%20Atlanta%3A%20'I'm%20not%20making%20a%20TV%20show,%20I%20am%20making%20an%20experience'%20|%20Television%20|%20The%20Guardian)>. Acessado em 20/ago/2021.

NPR. *Donald Glover Explores A Surreal Feel In 'Atlanta'*. 2016 Disponível em: <<https://www.npr.org/2016/09/17/494390868/donald-glover-explores-a-surreal-feel-in-atlanta>>.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad y modernidad/racionalidade. *Perú Indígena*, Lima, v.12, n.29, p.11-20, 1992.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROCHA, S. M., & SILVA, V. R. de L. (2012). Novas temporalidades no fluxo televisivo: apontamentos sobre reconfigurações da experiência de assistir à televisão. *Revista FAMECOS*, 19(1), 189–207.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Mórula, 2019.

SILVA, Anderson; JOHN, Valquiria. A dramédia como gênero híbrido em *Orange Is The New Black*: a dramédia personalista, a *advocate dramedy* e a dramédia humana. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*: Rio de Janeiro, 2015

SPENCER, Rochelle. *Afro-Surreal and Afrofuturistic Cinematic Storytelling in Junot Díaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao and Colson Whitehead's Zone One*. Estados Unidos, 2016.

_____. *Afro-Surrealism: The African Diaspora's Surrealist Fiction*. Routledge, 2020.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

As vozes e os silêncios em *A Bruxa* (2015)

Adriano Reis Cominato de Lima
Amanda de Luna Cavalcanti

Desde a inserção do som sincronizado no cinema ocorrida na virada da década de 1920 para 1930, inúmeros estudiosos se prestaram a denunciar uma hierarquia da voz humana sobre os demais elementos da banda sonora. Em outras palavras, uma tendência *vococêntrica* se instaura na nova tecnologia audiovisual, posto que ela “em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons” (Chion, 2008, p. 13). Não à toa, as obras inseridas nesse contexto inicial foram rotuladas, às vezes pejorativamente, como *talkies*; mais do que um cinema “falado”, era um cinema tido como excessivamente “falante”. Embora a tendência tenha sido ininterruptamente acompanhada de críticas e lamentos — cujas argumentações variavam, paradoxalmente, de um reducionismo das capacidades estéticas da banda sonora a um suposto arrefecimento da natureza visual da linguagem cinematográfica — o dado é que, de maneira geral, pelas várias décadas que se seguiram, a música e os *foleys* ocuparam uma posição marcadamente secundária, de modo que “grande parte do aperfeiçoamento tecnológico no campo da captação de som nas rodagens (invenção de novos microfones e de novos sistemas de captação) concentrou-se na fala” (Chion, 2008, p. 13).

Só a partir da década de 70, com a implantação em larga escala do sistema Dolby Stereo, as práticas expressivas da banda sonora passaram por uma significativa renovação. Sendo um sistema multipista capaz de trabalhar com maiores amplitudes de frequências, ele possibilitou técnicas sofisticadas de composição, espacialização e dimensionamento dos diferentes elementos sonoros, assim como pôde operar com graus mais elevados de textura e fidelidade, complexificando a experiência auditiva do espectador por meio de paisagens sonoras cada vez mais robustas e imersivas. “O som dos ruídos aproveitou então a definição recente que lhe foi conferida pelo Dolby para reintroduzir nos filmes um sentimento agudo de materialidade das coisas e dos seres e favorecer um certo cinema sensorial” (Chion, 2008, p. 122).

Nos anos 1990 e 2000, com a emergência do digital, tal aposta foi dobrada. Não apenas porque as novas plataformas podiam trabalhar uma única banda sonora com mais de uma centena de faixas de som simultâneas e de operar a dinâmica dos decibéis até os limites tolerados pela audição humana, mas também porque as ferramentas midis foram gradualmente sendo empregadas tanto na produção de foleys quanto de músicas de modo a tornar a fronteira entre os dois campos cada vez mais fluida e indiscernível. Ou seja, como “as ferramentas digitais usadas para a produção musical e sonora são praticamente as mesmas, o resultado talvez inevitável tenha sido a convergência do som e da música em uma nova concepção de ‘trilha sonora integrada’” (Buhler, 2019, p. 260).

Todavia, por mais pujança que as inovações tecnológicas de cada geração tenham conferido aos demais elementos que compõem a banda sonora, o protagonismo ostentado pela voz até hoje não foi completamente derrubado. Os motivos apontados para tal persistência variam. Por um lado, é possível apontar a longa tradição construída no cinema de ficção de instrumentalizar os diálogos para as mais diversas funções narrativas, como contextualizar o espectador

da verdade interna dos personagens ou de eventos não retratados diretamente no enredo (Kozloff, 2000, p. 33).

Ademais, há a constatação de que a insistente predileção pela voz presente na experiência sonora cinematográfica caminhe em consonância com a natureza da percepção humana; ou seja, de que os filmes permanecem vococêntricos pelo fato de “as pessoas, no seu comportamento e reações cotidianos, também o serem. Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção” (Chion, 2008, p. 13).

Por fim, é plausível ressaltar o fator propriamente humano que envolve a voz em distinção a todos os demais sons: que a vocalização proferida por alguém delinea sua identidade e a coloca em diálogo com o mundo que a cerca. “Dito de outra maneira, o próprio da voz não está no puro som; está mais na unicidade relacional de uma emissão fônica que, longe de contradizê-lo, anuncia e leva a seu destino o fato especificamente humano da palavra” (Cavarero, 2011, p. 30).

Dadas as considerações, o que é possível argumentar sobre o constante progresso na arte do sound design percorrido neste último meio século é que ele, ao invés de rebaixar o papel da voz no tecido da banda sonora, pode ter, em verdade, o complexificado também. Fato que não se dá somente em um âmbito técnico, com um intrincamento da textura, da fidelidade e da colocação espacial das vozes (sejam elas em *on* ou em *off*), mas também em suas dimensões poéticas: manter a voz humana no centro de paisagens sonoras abstratas e imersivas a ressalta como um elemento simbólico digno de reflexão e questionamento. Para tanto, estudos especificamente centrados nesse tópico tem gradualmente proliferado nos últimos anos. Por nossa parte, optamos pela análise do longa-metragem *A Bruxa* (2015), dirigido por Robert Eggers, do qual é possível extrair uma diversa gama de reflexões sobre as performances vocais concebidas.

A trama se passa na Nova Inglaterra na década de 1630. Uma família é banida da comunidade em que vivia por conta de seu fanatismo religioso exacerbado (até mesmo para os padrões da época), e então se refugia em uma fazenda abandonada no meio da selva. Quase imediatamente, seu novo estilo de vida é ameaçado pela presença de uma bruxa, que, sem ser percebida pelos familiares, sequestra o filho caçula, o bebê Samuel. Em seguida, suas plantações começam a morrer e a fome passa a assolar o seu dia a dia, sem que haja qualquer esclarecimento se o fenômeno está ligado a uma ação sobrenatural, se foi dado por causas naturais como pragas, ou até mesmo por mera incompetência na prática rural. Essas e outras imprecisões a respeito do que é ou não é resultado de alguma força sobrenatural produzem um suspense profundamente difuso e paranoico, marcado por inquietações em relação ao que está acontecendo, vai acontecer, ou já aconteceu; e boa parte dessas dúvidas nunca são sanadas. Tal qual os personagens não veem (nem compreendem) o mal que os assola, nós, como espectadores, também permanecemos em quase total cegueira. A escuridão, elemento clássico dos filmes de terror, prevalece na tela de forma hiperbólica, enfatizando a inútil e desesperada tentativa de observar *alguma coisa* que pertence, intrinsecamente, ao oculto.

Nesse regime de baixíssima visibilidade, torna-se axiomático considerar a importância da banda sonora no desencadeamento narrativo e estilístico do filme. Afinal, “o som não pode ser eliminado tão facilmente quanto a luz. Você pode fechar os olhos, mas não os ouvidos” (Elsaesser, 2018, p. 276). Para que o espectador consiga situar-se, ainda que minimamente, nos acontecimentos da trama, uma âncora fundamental passa a ser a zona *acusmática*, referente ao conjunto de sons — incluindo vozes, música e ruídos — cujas fontes originais não são imediatamente representadas na tela (Chion, 2008, p. 61). Contudo, nos tópicos adiante, procuraremos demonstrar como o trabalho

específico em torno da vocalização dos personagens é elaborado para enunciações e ressignificações mais sutis dentro do discurso fílmico, problematizando lugares comuns de técnicas de voz *in*, *off* e *over* e ressaltando como tais distinções “só têm sentido num ponto de vista geográfico, topológico e espacial, como zonas entre as quais existem muitas graduações e regiões ambíguas...” (Chion, 2008, p. 63).

Em nome do pai

A primeira sequência do filme retrata o julgamento ao qual os familiares são submetidos e que resultará em sua expulsão da comunidade. De início, tela preta, música e sussurros indistinguíveis. Vemos Thomasin, a filha mais velha e protagonista da trama, olhando apreensiva para o extra-campo (seus julgadores). Mas não a escutamos; ela permanece quieta. Ao invés disso, escutamos em *off* a voz grave e carregada de seu pai, William, discursando à corte com insolência. As vozes dos magistrados também aparecem em *off*, tentando altivamente comedir William. Durante a discussão, vemos em sucessão os demais filhos, Caleb, Mercy e Jonas, na mesma posição temerária e silenciosa de Thomasin. Vemos as testemunhas do tribunal, também caladas e isentas de qualquer reação.

Quando enfim vemos os interlocutores, William está de costas, e os magistrados diante dele estão fora de foco. Em certo ponto, a voz do juiz sugere o banimento, e Thomasin se atreve a olhar para seu pai, que se mantém fora de foco para o espectador. Sua voz atesta que ele ficaria grato pela sentença. Finalmente, os rostos dos magistrados são mostrados, e emanam profunda perturbação. Com um tom de voz agora um tanto desafetado, determinam o exílio quase como uma desistência do duelo. Então, o rosto de William é revelado, e o patriarca desdenha seus julgadores pela última vez e se retira com a cabeça erguida, acompanhado de seus familiares cabisbaixos.

De maneira breve, esta sequência introduz dois postulados que serão fundamentais para a dinâmica de poder estabelecida no decorrer da narrativa: a detenção da fala e uma certa economia de visibilidade (seja para o espectador, seja para os demais personagens). Combinados, tais recursos constroem uma lógica hierárquica primeiramente por meio do *acousmètre*, conceito também desenvolvido por Chion, referente às vozes que se mantêm na zona acusmática sem explicitar diretamente sua origem, e assim configuram “um ser especial, uma espécie de sombra falante e atuante” (Chion, 1999, p. 21). Segundo o autor, o *acousmètre* insinua “um mistério acerca do aspecto da sua fonte e da sua própria natureza, as propriedades e os poderes dessa fonte” (Chion, 2008, p. 61), de modo que, enquanto essas vozes permanecerem desencarnadas, elas trazem desequilíbrio e tensão à tela, sendo implicitamente investidas de poderes especiais, “geralmente malévolos, ocasionalmente tutelares” (Chion, 1999, p. 23), integrando um ponto em que real, simbólico e imaginário se entrelaçam (Chion, 1999).

Assim, oriundas daqueles que detêm autoridade, as vozes em *off* de William e seus algozes se projetam sobre os rostos de todos os demais ali presentes; estes, por sua vez, impotentes, expostos e relegados ao silêncio (ou aos sussurros). Mesmo quando corporificadas e localizadas espacialmente, as vozes em embate permanecem “sem rosto” até o fim da sequência, e, portanto, ainda tangendo o *acousmètre*, dado que “enquanto o olho do espectador não tiver ‘verificado’ a coincidência da voz com a boca [...], a desacusmatização estará incompleta e a voz manterá uma aura de invulnerabilidade e poder mágico” (Chion, 1999, p. 28). Somente quando também se tornam submetidos ao poder de seu réu, então os juízes são revelados integralmente, e a voz entra na zona *in*. Dessa forma, “incorporar a voz é uma espécie de ato simbólico, condenando o *acousmètre* ao destino dos mortais comuns. [...] Em geral, ele se torna, se não inofensivo,

pelo menos humano e vulnerável” (Chion, 1999, p. 27-28). No caso de William, a desacusmatização ocorre no momento de seu aparente triunfo — mas que, por outro lado, será posteriormente compreendido como o prelúdio de sua ruína, visto que seu exílio o levará ao insólito e perigoso território da bruxa.

De fato, assim que a família se instala em seu novo cotidiano, segue-se o rapto do bebê Samuel, e a posição de poder de William mostra-se bem mais relativa dentro da trama. Não apenas ele foi incapaz de proteger sua cria, mas seu fracasso em prover a subsistência básica para todos também começa a escalar. No entanto, o patriarca continua a exercer uma aura particularmente soberana diante do restante da parentela. Sua colocação como chefe de família, o “homem da casa”, termina por centralizar todas as ações do grupo às suas vontades. Somado a isso, há a doutrinação religiosa: a fé de William, tão radical a ponto de impossibilitar sua vivência em comunidade, não só norteia seu arbítrio em quase todos os aspectos, como também se impõe incessantemente aos outros. Mais do que um pai, William incorpora uma espécie de líder religioso em eterno estado de pregação. Nesse ponto, sua vocalidade ainda se mantém seu maior instrumento, pois assim como no tribunal que inicia o filme, sua pesada e potente voz ganha fortes camadas de reverberação tanto no âmbito da selva aberta quanto dentro de sua esvaziata casa, o que a aproxima cada vez mais do timbre de uma missa clerical. Em paralelo à sua autopercepção como representante dos saberes divinos, ainda é a sua própria voz que, mesmo fora do *acousmètre*, o aproxima frequentemente do “reino do Todo-Poderoso”.

Tal situação é especialmente notória em Caleb, o segundo filho. Ainda no primeiro ato do filme, pai e filho partem à caça na tentativa de reverter o crescente quadro de escassez de recursos. Mas o que poderia ser um corriqueiro ritual de aproximação rapidamente se revela mais uma oportunidade para a pregação desenfreada de Wil-

liam. Neste trecho, o que vemos é o caminhar ansioso do garoto (um tanto desengonçado por carregar uma arma quase do seu tamanho) enquanto a voz de William, novamente em *off*, cobra a recitação de saberes cristãos ortodoxos (ou pelo menos, sob a sua interpretação). Caleb declama um texto complexo e rigoroso impecavelmente memorizado. Então, a voz do pai, ainda em *off*, reconhece o mérito do filho sem perder seu tom severo, e a criança sorri com orgulho da singela aprovação. Como estamos por todo esse movimento ancorados numa representação frontal de Caleb, podemos nos colocar sob sua perspectiva através de seu “ponto de escuta subjetivo” (Chion, 2008, p. 74-75), e para o menino, a voz paterna ainda é investida de poder absoluto.

Assim, apesar do acousmêtre de William já haver se rompido, sendo sua voz agora “um som encarnado, marcado por uma imagem, desmistificado, classificado” (Chion, 2008, p. 61), sua relocalização na zona acusmática reitera sua posição hierárquica: quando “o som é destacado de sua origem, e não mais ancorado em um corpo representado, seu trabalho potencial como significante se mostra” (Doanne, 1983, p. 465). Em contraste, quando o garoto fala, sua voz juvenil, aguda e delicada, além de visualizada em primeiro plano, serve quase como um mero veículo para a rígida filosofia de William, constituindo uma espécie de *ventriloquismo*, artimanha mobilizada no cinema geralmente para incitar “ansiedades arraigadas sobre a integridade do corpo e da voz, cujas fontes se encontram na repressão e na negação” (Elsaesser, 2018, p. 290). O poder do patriarca é capaz de transbordar seu próprio eu e contaminar Caleb em vocalidade e corpo. Efeito similar também ocorre com os outros familiares em outras sequências do filme.

Mas mesmo tal ‘ventriloquismo’ também passa a ser desafiado. Ao se perder sozinho na floresta, Caleb é possuído pela bruxa, e retorna para casa nu e entorpecido. No dia seguinte, ele desperta aos

gritos. Seus pais tentam contê-lo enquanto ele se contorce e berra: “Pegue o machado e corte sua cabeça! Ela está sobre mim, ela se ajoelha... minha barriga... minhas entranhas, ela belisca... arranha. Pecado! Pecado! Pecado!!!” O menino então vomita uma pequena maçã apodrecida, um atestado da dimensão sobrenatural do evento. Mesmo claramente atormentado, William mantém a voz firme e ordena que todos rezem por Caleb. Porém, os pequeninos Jonas e Mercy paralisam, atestam não lembrar de suas orações e sucumbem agoniados. Caleb volta a uivar frases de desespero, às quais são ecoadas por seus irmãos mais novos. O menino repentinamente demonstra êxtase, e suplica pelo amor divino com uma conotação profana e perturbadoramente erótica. Se suas frases anteriores já emanavam forte estranhamento, estas sugerem um grau de possessão mais profundo: outro ser parece falar através de Caleb. O poder de ventriloquismo que William exercia sobre o garoto não só é completamente usurpado pelo feitiço da bruxa, como extrapolado do nível simbólico e materializado na diegese do filme.

Caleb falece. Deste ponto em diante, William não exprime mais o poder de outrora. Ele ainda tenta se impor aos demais, de forma mais abrupta e violenta. Mas a gradual queda do patriarca é invariavelmente perceptível. Sua voz passa a estar quase sempre visualizada, conectada a um corpo ofegante e trêmulo. E apesar de seu timbre marcadamente grave, sua fala é repleta de hesitações e gaguejos. Após enterrar Caleb, ele trancafia os outros filhos no celeiro sob a suspeita de terem tido participação no ocorrido. Então, William tem um momento de completa rendição. De joelhos, em voz alta, ele confessa sua culpa: ser um falso, infectado com a imundice do orgulho. Um covarde. Ele implora pela redenção divina a seus filhos, e começa a inserir terra em sua boca. Auto-silenciado, exposto, derrotado. Tal catarse é realizada na confiança de se estar apenas sob a vista e a escuta de Deus. Mas a filha mais velha, Thomasin, o espiona na espreita.

Em nome da filha

A primeira vez que vemos Thomasin – a filha – ela está junto à sua família, diante dos julgadores que decidem expulsá-los da comunidade. Seu olhar voltado para cima, em direção aos juízes, é apreensivo e demonstra medo diante da decisão que está por vir. Nesse primeiro momento, não ouvimos sua voz. Isso acontece apenas quando, já em seu novo lar, após a expulsão, Thomasin, de joelhos reza pedindo perdão ao seu Deus por ter cedido às suas próprias vontades, mesmo que algumas só em pensamento.

Alternando entre silêncios, preces e verbalizações, a filha parece evocar pontos cruciais da narrativa a partir das ações de sua personagem. Essa sugestão é apreendida pelo modo como sua presença, gradativamente, impulsiona os acontecimentos, a partir de como a voz e ausência da voz (silêncio) da filha - ambas - produzem sentido tanto à constituição da subjetividade da personagem, quanto à narrativa que percorre além do âmbito interno dessa.

Como afirma Sarah Kozloff (2000, p. 36), “os filmes narrativos precisam não apenas identificar e criar seu tempo e espaço, mas também nomear os elementos mais importantes da diegese - os personagens.” O caminho para tanto, segundo a autora, pode ser estabelecido pelo diálogo, considerado como elemento crucial na constituição da narrativa, na medida em que “re-ancora” o que eventualmente foi posto pela imagem.

Embora o filme, por meio da fotografia e figurino possam estabelecer onde e o período em que o filme se passa, e a sequência anterior do julgamento contextualiza a rigidez religiosa com que aquela família vive, *A Bruxa* nos sugere que é por meio do primeiro monólogo de Thomasin que ancoramos sobre a premissa que irá deslindar por todo o filme, centrado na ideia da bruxa e de seu “feminino maldito.”

Ao mesmo tempo em que a filha realiza sua prece, uma sequência visual introdutória alterna na tela com imagens da vida tortuosa que a família passa a levar depois da expulsão de sua terra natal. A voz da jovem em alguns momentos apresenta-se em *off*, enquanto ela profere em sua reza o reconhecimento de que merece todos os infortúnios da vida e o fogo eterno devido aos seus pecados. Após o pedido de misericórdia - no lugar do amém - ouvimos pela primeira vez seu nome sendo chamado por sua mãe.

Nesta sequência, pode-se inferir a sugestão de uma relação estabelecida entre a voz *off* da filha e o cotidiano da família mostrado paralelamente. Diante do que Kozloff (2000) chama de “ancoragem” na narrativa, as informações úteis à premissa parecem ser colocadas a partir do momento inicial de confissão da filha, tudo isso auxiliado pela montagem: passa-se a saber que a filha se chama Thomasin; que a família leva uma vida árdua de trabalho, rodeados pela melancolia; e ainda nos leva a questionar se os pecados da família os levaram até aquela situação; ou se os pecados, principalmente os da filha, quem pede perdão, irão trazer desgraça aos seus.

A voz como suporte material, nesse caso, produz significado, implicando não apenas em intencionalidade e na subjetividade da personagem (Dolar, 2019), mas também sugere apontar para o sentido do que ocorre ao seu redor com o amparo do arrimo visual, “re-ancorado” pela verbalização da filha. Nesse ponto, o uso da voz cumpre a importante função narrativa de apresentar aquela personagem, o dilema por ela vivido e o conflito que impulsionará os atos seguintes.

Nesse contexto, é de se notar que a importância do ato da fala da filha ressoa de maneira diferente da do pai. Primeiramente, o ato introdutório em que o patriarca se põe a falar diante dos julgadores é feito de forma pública, garantida a possibilidade de ele expressar suas perspectivas em resistência ao julgamento. Não é o caso de Thomasin. O primeiro momento em que sua voz é apresentada é

constituída por um momento íntimo e de resignação diante de Deus. No decorrer do filme, nota-se que os espaços de fala da personagem são constituídos em grande parte de sujeição.

Ao pedir a Deus desculpa pelos atos de desobediência e outras atitudes contrárias à rigidez religiosa, nota-se que a filha parece demonstrar um comportamento submisso e permissivo, expresso por uma vocalização docilizada, caracterizada por sussurros e baixa tonalidade. Diante das figuras paterna e materna, a filha sugere a prevalência de seu lugar de silêncio, enquanto ouve as ordens de seus genitores.

Conforme tratado anteriormente, é na figura do pai que percebemos o exercício do poder pela fala, em que os dogmas da religião são proferidos em direção à sua família e no exercício de sua espiritualidade. Nesse sentido, tendo como base a noção de Eni Orlandi (2018) sobre o silêncio parte do discurso religioso, percebe-se que se William faz falar a voz de Deus para os seus, se é ele quem toma a fala, em contrapartida nos é sugerido que resta à sua interlocutora – a filha – o espaço de quem foi tomado, recaindo sobre ela o silenciamento:

Mais particularmente na ordem do discurso religioso, Deus é o lugar da onipotência do silêncio. E o homem precisa desse lugar, desse silêncio, para colocar sua fala específica: a de sua espiritualidade. (...) Assim, reformulando a definição que havia proposto, eu diria agora que no discurso religioso, em seu silêncio, “o homem faz falar a voz de Deus. (...) Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (Orlandi, 2018, p. 28-29).

Sobretudo, após o desaparecimento do bebê Samuel no momento que estava sob os cuidados de Thomasin, a culpa sobre a jovem parece ser intensificada, oprimindo-a mais em direção ao seu local de submissão. Os diálogos com a presença da filha aparecem de duas

formas a partir desse ponto da narrativa: (a) diante das ordens, questionamentos e desaprovações dos pais, que gradativamente passam a relacionar as desgraças que recaem sobre a família com a culpa da filha; (b) nas interações da jovem com seus irmãos mais novos, quando se expressa com maior veemência, na tentativa de fazê-los obedecerem-na.

Quando não fala, Thomasin aparece em tela ouvindo, observando. Semelhante ao que afirma Adriana Cavarero (2011, pg. 143) ao tratar das vozes melodramáticas e dos silêncios, e apontar que diante da ordem simbólica patriarcal, convém a mulher que escuta, mas que não pode falar. O silêncio, nesse sentido, caberia à mulher na ordem da palavra, sendo a palavra um elemento intrínseco à esfera masculina, percepção que pode ser identificada nas diferenças de composição e representações de William (o pai) e de Thomasin (a filha).

Uma vez negada a palavra, em face do silêncio imposto às mulheres, Cavarero, nesse contexto, volta-se para seres como as musas e sereias, quem a voz é exprimida através do canto. De acordo com a autora, enquanto a palavra em seu sentido semântico associa-se naturalmente ao masculino, é por meio do canto que se pode perceber a potência do feminino:

Modulando-se no canto, por sua vez, a voz das mulheres demonstra sua autêntica substância: os ritmos passionais do corpo de onde brota e as sonoras atrações com que vibra. Nesse sentido, a mulher que canta é sempre uma sereia, ou seja, uma criatura da ordem do prazer, estranha à ordem doméstica de filhas e esposas. Indomesticável, a voz feminina do canto abala o sistema da razão e nos arrasta para outro lugar. Potencialmente mortal e veículo para “outro mundo”, ela leva o prazer ao limite do suportável (Cavarero, 2011, p. 144).

Apesar de não cantar, a filha encontra espaço semelhante como meio de exprimir a voz que lhe foi negada. Na medida em que a des-

graça alcança a família, a partir das mortes de cada um de seus membros, os demais passam a apontar Thomasin como razão do maligno que acomete a todos. De forma gradual, a jovem passa do local de sujeição ao enfrentamento, defendendo sua inocência.

No ápice do conflito, enquanto a mãe a acusa de ter enfeitado todos, Thomasin chora, responde, grita e mata a primeira, enquanto esta tentava sufocá-la, um ato dessa vez físico do silenciamento da jovem. O silêncio mais uma vez assume o quadro, e a filha se despe em roupas íntimas, para ter o seu primeiro encontro com uma misteriosa figura pagã no celeiro.

Nesse ponto, convém considerar que, se através do silêncio divino a figura paterna ocupou o espaço para repercutir o discurso religioso, no silêncio de Thomasin os sons do sobrenatural de ordem pagã se fazem presentes de forma intensa, conduzindo a jovem para o seu destino final. Os ruídos agudos não-diegéticos introduzem a fala de Thomasin, que dessa vez não clama misericórdia ou pede perdão, mas invoca de forma ativa a figura sombria que lhe promete saciar os desejos antes negados, uma vez compreendidos como pecado pelas normas da religião.

Do silêncio ao grito, da confissão ao coro pagão, a filha opta por despir-se tanto fisicamente, quanto da lógica religiosa que a conteve até então. Aceitando a oferta que lhe é feita sobre os desejos e prazeres do corpo, Thomasin dá as costas à sua casa e as amarras que essa representa e caminha em direção à floresta, onde encontra outras mulheres, também nuas, cantando e dançando em uma espécie de ritual.

Em nome do sobrenatural

Como colocado anteriormente, a bruxa da floresta nunca é percebida pelos familiares até que seja tarde demais. E de maneira geral, mesmo para o espectador, ela aparece em tela poucas vezes. Após

o rapto do bebê Samuel, o que temos em vista é a discreta movimentação mata adentro de um vulto encapuzado. Então, passamos para uma locação interna obscura, onde Samuel aparece em primeiro plano sobre uma plataforma. Atrás dele, conseguimos vislumbrar por entre as sombras o que parece ser um corpo nu feminino, idoso e um tanto grotesco, que passa a mão sobre o bebê, e em seguida aproxima uma grande faca de seu pescoço. Cortes rápidos da misteriosa mulher, ainda quase imperceptível em meio ao breu, realizando atividades de caráter ritualístico: prepara uma substância, passa ela por seu corpo, depois por um objeto semelhante a uma vassoura. Voltamos à selva, a uma exuberante lua cheia, a qual a mesma criatura se aproxima lentamente, alçando voo. Durante toda essa estranha sequência, assim como não enxergamos com precisão a bruxa e suas atividades, também não ouvimos sua voz. A banda sonora é preenchida com uma linha musical desconcertante e atonal, acompanhada de um crescente coro de vozes femininas, uivando sibilantes de maneira aterradora. Em primeira instância, esse cântico poderia ser compreendido como parte integrante da música, puramente extra-diegético. Porém, o recurso se complexifica durante a próxima aparição da bruxa, quando ela possui o pequeno Caleb.

Sozinho e perdido na selva, o garoto vislumbra uma pequena casa de aspecto fabular posicionada entre as árvores. Quando se aproxima, a porta se abre e surge diante dele uma belíssima jovem de capuz vermelho. No âmbito visual, nada de muito concreto poderia associar tal figura à lúgubre criatura que hostilizava o bebê Samuel anteriormente. É na dimensão sonora que a sugestão é feita ao espectador: o coro volta ainda mais imponente, traduzindo-se como leitmotiv da personagem. Caleb se mostra aterrorizado, tremendo, mas, paradoxalmente, se aproximando cada vez mais da moça conforme o som se intensifica. Essa insinuação a um feitiço, uma sedução sobrenatural e mortal infligida ao inocente garoto, se conecta

ao cântico, levantando dúvidas sobre sua colocação na diegese. Será que, de alguma forma, Caleb também pode ouvir essas vozes, e é atraído por elas? Em outras palavras, ainda é possível considerar o cântico como um som acusmático, ou ele pode ser considerado proveniente de uma fonte visualizada, a bruxa? Quando os lábios do menino tocam os da mulher, ela o segura com a mão, agora envelhecida e horrenda, a mesma que esteve em contato com Samuel, confirmando sua capacidade de transmutação física.

Outro dado que chama a atenção é que, até esse ponto, ainda não ouvimos a personagem. Há o coro, a representação vocálica (porém assemântica) de seus poderes, e o completo oposto, suas palavras se proferindo na voz de Caleb após a possessão. Mas em nenhuma das corporalidades com as quais esta entidade se apresenta direta ou indiretamente — incluindo a monstruosa, a jovem sedutora, e o próprio Caleb — ouvimos de fato sua voz original e definitiva. É uma personagem, até então, *muda*. Para Chion, o personagem mudo no cinema sonoro representa uma espécie de “guardião do segredo”, ou “o lugar onde o conhecimento crucial da história está alojado e que nunca pode ser totalmente transmitido” (Chion, 1999, p. 97). E de fato, a despeito de uma pequena amostra de seus dons mágicos, a bruxa permanece cercada por uma aura de imensurável mistério. Não conhecemos sua identidade, pensamentos, conhecimentos, nem a verdadeira extensão do seu poder.

Em função disso, “*o corpo sem voz*, exibe muitos atributos de sua contraparte, *a voz sem corpo*. [...] É como se o fato de não estar preso a uma voz lhe conferisse uma espécie de onipresença angelical - ou diabólica” (Chion, 1999, p. 97). Ou seja, o mesmo poder do *acousmêtre*. E assim como este precisa ser desacusmatizado para descer ao reino dos mortais, o personagem mudo precisa falar. Mas não é precisamente o que se procede: após Thomasin, Jonas e Mercy serem trancafiados no celeiro por William, a bruxa aparece para

atacá-los durante a madrugada. Ela aparece diante dos irmãos indefesos em sua primeira aparição, e temos um plano-detache de sua boca monstruosa finalmente se abrindo. O que ouvimos é uma risada maléfica, um tanto animalesca. Quando finalmente é vocalizada, a Bruxa não transmite nenhuma verdade sobre si mesma além de uma reafirmada natureza hedionda e demoníaca.

Apesar disso, o mistério sobrenatural ganha sua vocalização não diretamente na figura da bruxa, mas sim em Black Phillip, o bode negro da família. O animal tem até então ostentado uma aura particularmente soturna: primeiro em função dos pequenos Thomas e Mercy atestarem frequentemente ouvir suas palavras; segundo porque foi o responsável direto pela morte de William, inexplicavelmente cravando seus chifres no abdômen do homem e empurrando-o contra uma pilha de lenhas que, por fim, o esmaga. No clímax do filme, Thomasin é a última sobrevivente, e se aproxima da criatura. Em um plano médio, vemos apenas a adolescente rodeada de escuridão, mirando fixamente a câmera, o extracampo, o bode. Ela comanda Black Phillip a falar com ela da mesma forma que falava com seus irmãos. E então, ouvimos uma voz sussurrada, pesadamente gutural e tenebrosa, se dirigindo à menina. O diálogo entre os dois se desenvolve sob o mesmo enquadramento, retornando-nos ao *acousmètre*, porém em uma modalidade nova. Não há mistério em torno de quem é a fonte da voz, mas a voz segue acusmática visto que “não pode ser localizada estritamente no local simbólico da produção vocal, que é a boca” (Chion, 1999, p. 127). O fato de não termos uma representação direta do bode falando, somado com a estranheza da situação (um capríneo falando?) e com a própria estética maléfica que envolve tal voz implica uma problematização à sua própria materialidade. O som está realmente saindo da boca do bode pela articulação entre o movimento dos lábios e a expiração, de modo que outras pessoas também poderiam ouvi-lo? Ou ele ressoa diretamente na mente de

Thomasin, de maneira quase telepática, assim como possivelmente Caleb ouvia os cânticos?

Nesse aspecto, uma virada importante se sucede: corte para um plano-detache de um livro antigo diante de Thomasin. Por trás dele, move-se um pé humano usando uma vistosa botina, acompanhado de um discreto som de sinos. Voltamos a Thomasin na mesma posição, e a voz de Black Phillip continua a conversa. O tilintar metálico ressoa ao redor da jovem, e é possível notar, de forma praticamente indistinguível, alguma movimentação na escuridão. Por fim, uma mão humana se põe sobre o ombro da jovem. Apesar de permanecer oculto nas sombras, ainda fora do nosso campo de visão, fica evidente a metamorfose de Black Phillip de animal para homem, poder semelhante ao ostentado pela bruxa. Mas o fato de sua voz não sofrer nenhuma alteração aprofunda a inquietação perceptual em relação ao que está inscrito na realidade diegética do filme. Para além das vozes, qual é a materialidade dos corpos de Black Phillip ou da bruxa? Em seu notório ensaio sobre a voz no cinema, Mary Ann Doane afirma que:

[...] o corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas do cinema é um corpo fantasmático, o qual oferece apoio e também um ponto de identificação para o sujeito a quem o filme é dirigido. [...] Os atributos deste corpo fantasmático são primeiro e primordialmente unidade (através da ênfase em uma coerência dos sentidos) e presença-a-si-mesmo. O acréscimo do som no cinema introduz a possibilidade de representar um corpo mais cheio (e organicamente unificado) e de confirmar o status da fala como um direito de propriedade individual (Doane, 1983, p. 458).

Notadamente, os casos de Black Phillip e da bruxa representam um ponto fora da curva. Primeiro, porque seus corpos se mostram “fantasmáticos” mesmo dentro da narrativa, dado que sua visualidade oscila entre transformismo e quase total opacidade. Além disso,

o que se sucede com estes personagens no âmbito sonoro é uma relação paradoxal entre presença e não-presença, de estar ao mesmo tempo dentro e fora da diegese, dado que Doane também reconhece: “mesmo quando o som assincrônico ou ‘bruto’ é utilizado, o atributo de unidade do corpo fantasmático não está perdido. Ele é simplesmente deslocado — o corpo *no* filme passa a ser o corpo *do* filme” (Doane, 1983, p.459). Por isso, ambos os personagens representam um estado metafísico dentro do próprio discurso fílmico, e assim ressaltam como “o som carrega consigo o risco potencial de pôr à mostra a heterogeneidade material do medium; tentativas de conter este risco afloram na linguagem da ideologia da unidade orgânica” (Doane, 1983, p. 459-460). Ideologia esta que *A Bruxa* parece preferir problematizar.

Chion acredita que o cinema sonoro “não passa de uma montagem improvisada, e talvez nessa condição ele encontre sua grandeza. Em vez de negar essa manipulação, ele pode escolhê-la como seu tema, tomando esse caminho, sob o signo do impossível, até o âmagô do efeito do Real” (Chion, 1999, p. 151). Ao invés de se articular num efeito de real, *A Bruxa* subverte-o em prol de um “ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal, bem como tornando-nos intensamente cientes da nossa própria presença como espectadores” (Elsaesser, 2015, p. 46).

A verdade é que não devemos confiar nem na visão nem no som, já que a noção de confiança nesse contexto (como uma promessa de verdade, referência e evidência) é provavelmente errônea. Na realidade, é óbvio que precisamos tanto da visão quanto do som: não para que estejam sincronizando, controlando ou demonstrando o modo de projetar o fantasma do corpo em sua totalidade (como no cinema clássico); nem para que funcionem em contraponto ou oposição (como nos filmes de vanguarda dos anos 1970), mas para que se desorientem

mutuamente, no sentido de gerar uma oscilação que direcione nossa atenção de um lado para o outro, fazendo-nos experimentar um modo de recepção cognitivo-dissonante como o valor preestabelecido do novo ‘realismo’ (Elsaesser, 2018, p. 294-295).

Voz sem corpo e corpo sem voz, ambos engendrando o sobrenatural, extrapolando nossas pré-concepções estabelecidas nos moldes do cinema narrativo clássico. O ‘reino do Todo Poderoso’ pertence, de fato, a eles.

Conclusão: se no princípio era o verbo...

Para além do vococentrismo comentado na introdução, parte considerável do descontentamento com o cinema sonoro gira em torno de um *verbocentrismo*, a ideia de que o intenso foco na voz sequer esteja em sua condição sonora, mas sim no significado semântico das palavras proferidas por essa voz. Como colocado por Chion: “não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal. E aquilo que se procura obter quando a captamos não é tanto a fidelidade acústica ao seu timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade clara das palavras pronunciadas” (Chion, 2008, p. 13) Investigações em torno das razões para tal tendência muito provavelmente estejam fora do horizonte dos estudos cinematográficos. Adriana Cavarero identifica a negação das dimensões materiais da voz nos primórdios da filosofia ocidental, dentro de uma longa tradição metafísica que converteria o excedente da vocalidade, em última instância, em uma espécie de problema: “Se o registro da palavra se torna absoluto, talvez identificado com um sistema de linguagem do qual a voz seria uma função, é inevitável, de fato, que a emissão vocálica não endereçada à palavra não seja nada além de um *resto*” (Cavarero, 2011, p. 28).

E é justamente nesse “resto” que *A Bruxa* se destaca. As múltiplas abordagens estilísticas e simbólicas elencadas nos tópicos anteriores sintetizam um apelo fundamental para o cinema sonoro: a atenção para tudo o que envolve uma voz para além do texto que ela enuncia. Apelo este que, por acaso, também pode ser extraído diretamente do filme em sua última sequência. Após firmar um pacto com Black Phillip, Thomasin é guiada por ele mata adentro. Conforme ambos se espreitam na escuridão, podemos ouvir um conjunto de vozes femininas bravejando em *línguas estranhas*. A protagonista então encontra um grupo de mulheres em torno de uma fogueira. Ainda que não haja uma clara confirmação visual ou sonora, é possível deduzir que a bruxa responsável pela destruição da família se encontra neste sabá, dado que a representação de cada praticante do ritual é semelhante ao seu: corpos nus e bestiais. Enquanto recitam versos indecifráveis, movem-se de forma eufórica e síncrona, e logo começam a flutuar. Thomasin, aos poucos, levita também. Seu rosto se contorce em êxtase, sua boca se move como se estivesse rindo. Mas não a ouvimos. O espectro de som é preenchido com o mesmo cântico de cenas anteriores, agora reproduzido com a maior intensidade até então. Este, ao lado da risada diabólica da bruxa e de seu intraduzível idioma ancestral, terminam sendo as únicas formas de vocalização da bruxa. E a despeito das particularidades de cada uma, todas mantêm a personagem *assemântica* do início ao fim do filme. Sua vocalização é puramente som, fisicalidade. Uma inversão radical da tendência verbocêntrica do cinema.

A despeito do extremismo com que a obra aborda a questão, fato é que cabe ao cinema contemporâneo uma compreensão mais ampla dos verdadeiros significados e implicações que circundam a questão da voz, quiçá em boa parte ignorados pelo cinema em seus quase 100 anos de trajetória. “A voz, que aponta para o interior do corpo, mas não o revela, não coincide com a linguagem articulada nem é

um som puro que emana de um organismo físico. A voz é o que está entre a significação abstrata e o som físico” (Elsaesser, 2018, p.276). Reiterar tal dualidade também representaria mais do que um avanço dentro da linguagem da sétima arte, mas para a comunicação humana de maneira geral. Cavarero pontua:

O preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do *outro*, ou melhor, dos outros. [...] Ela [a voz] deve registrar que, sob o firmamento silencioso das ideias, existem seres humanos em carne e osso, particulares, contingentes, finitos. Deve renunciar ao sonho metafísico que estaria disposto a sacrificar a vocalidade da palavra para não ter de se preocupar com a existência do outro (Cavarero, 2011, p. 65).

Na sequência final do filme, a dúvida que sobressai é se, desde o início, enquanto a família caía em perdição, tratavam-se, na verdade, de não só uma, mas várias bruxas atuando para tal resultado. A personagem ‘bruxa’, como figura representacional, também ancora uma dualidade entre ser um só ser, ou um coletivo inteiro (do qual Thomasin agora passa a integrar). Neste quesito, por mais que suas formas de vocalização sejam dispersas e abstratas, elas reiteram um dos principais paradoxos da metafísica ocidental: somos todos seres irremediavelmente únicos; todavia, vivemos em coletividade. Tal tensão entra em evidência cada vez que abrimos nossas bocas e falamos.

Referências

- BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BUHLER, James. *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press, 2019.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução: Flávio T. Barbietas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CHION, Michel. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

DOLAR, Mladen. The linguistics of the voice. In: BUHLER, James. *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press, 2019.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. Coleção CINUSP, p. 37-60, 2015.

_____. (Des) representando lo real: viendo sonidos y escuchando imágenes. Tradução: Cynthia M. Tompkins. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, p. 266-298, 2018.

KOZLOFF, Sarah. *Overhearing film dialogue*. Univ of California Press, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

Corpus fílmico

A BRUXA. Direção: Robert Eggers. Produção: Parts and Labor. Rooks Nest Entertainment. RT Features: 2015. 93 min, som, cor.

Panoramas da exclusão de classe no cinema brasileiro contemporâneo

Vitor Celso Melo de Faria Júnior

Ian Costa

Tratar de um cinema brasileiro atual e refletir sobre inúmeras manifestações em torno de temáticas de exclusão social, gênero e classe, mesmo que transversalmente, é inevitável. Tal constatação, embora reflita condições multifatoriais de ordem social e política, resultam de uma série de coeficientes históricos, estéticos e de ciclos temáticos ao longo da existência cinematográfica brasileira. Este percurso é fruto de uma representação mediada pela visão e construção de discursos por classes predominantemente não excluídas socialmente, detentoras ou promotoras dos meios audiovisuais, o que assim proporciona questionamento não apenas da representação da tensão entre grupos sociais, mas da própria construção de tais discursos pelo contraste de classe.

A representação e mesmo a democratização midiática das camadas periféricas é uma etapa contemporânea de um processo que, ao ser observado com atenção, demonstra através de fatores estéticos e de seus recortes temáticos, o status do pensamento e da reflexão tangente ao contraste das camadas excluídas, mesmo que se trate

de uma não-representação desta, por negligência ou oposição. Em outra via, a representação de determinadas instâncias por outras camadas sociais e o exotismo envolvido na construção de tais discursos fortaleceu a construção de estereótipos e arquétipos norteados pela superficialidade, instrumento que solidificou a cerca que separou tais grupos.

Nas próximas páginas traçaremos uma visão panorâmica do percurso em torno da representação de camadas excluídas da sociedade no cinema brasileiro, abordando cronologicamente do seu nascimento à contemporaneidade, fatores que caracterizaram, romperam ou solidificaram a representação de classes ao longo da história. A partir de um panorama alicerçado por uma ideia pautada na alteridade dos discursos audiovisuais, abordaremos como as circunstâncias em torno dos grupos marginalizados foram construídos – ou não – ao longo da cinematografia brasileira, partindo do ideário da negligência elitista da representação, a construção identitária de camadas excluídas como representantes legítimas, até a contestação e resistência de tais grupos ao alcançar a posição de emissor dos discursos cinematográficos nacionais. Para tanto, será fundamental que identifiquemos primeiramente algumas questões do que orbitam a tensão do processo de representação e da tensão criada pela relação retratista e retratado.

Classe, representação e exclusão

Um quadro, uma intenção. No ato de enquadrar, a câmera revela os fluxos sensíveis da vida ultrapassados pelo ecrã e orienta o seu olhar em perspectivas e experiências incorporadas por aqueles que detém o controle sobre o dispositivo de registro, além de, em geral, um maior poder político, social e econômico. Reforçando a direção apontada, Comolli (2008, p. 125) assinala: “Se o Outro se

encarna, para mim, isto acontece, antes de tudo, nos filmes. Acrescentar, filmando-o, corpo – gesto, palavra, movimento, sinuosidade – à ideologia do outro é, evidentemente, representar essa ideologia com mais força [...]”.

No desafio de refletir um dos hemisférios dessa subjetividade, Souto (2020) discute a relação dinâmica entre retratista e retratado no campo audiovisual. Dentro de um recorte da cinematografia documental, a autora dirige uma leitura sobre o filme *A saída dos Operários da Fábrica* (Louis Lumière, 1895), um dos expoentes do estágio histórico do Primeiro Cinema (Mascarello, 2006), e, para fins de alegoria crítica, descortina alguns possíveis tensionamentos: ao tratar do plano único dos funcionários de Lumière saindo da fábrica, há sob destaque a profusão de interpretações sobre o gesto acelerado de saída deles do local, que, em um exercício provocativo, pode ir além do significado posto em sua representação literal, alcançando nas margens uma intencionalidade que extravasa o quadro cinematográfico e passeia por contornos de uma exclusão de classe tensionada. Consciente da percepção que a *mise-en-scène* comanda o sentido e “[...] corpos filmados sabem que são filmados e se expõem com ódio ao dispositivo que os afirma - desvelamento - tais como são” (Comolli, 2008, p. 126). Souto (2020, p. 82) afirma que:

A velocidade pode ser entendida em dois sentidos: seja a infligida pelo patrão em busca de uma maior produtividade em menos tempo, seja a que vem do próprio operário, ansioso pela liberdade e pela compensação do tempo perdido dedicado à geração de uma riqueza que não será sua. Terminadas as longas horas de trabalho, é preciso correr para aproveitar o curto tempo próprio.

Constatado os fluxos que atravessam a dinâmica de registro, o exercício de alcançar a distância empática e afetiva do outro com-

preende uma das principais frentes que abraçam a ação de modular realidades do cinema, seja no próprio domínio documental apresentado em Souto (2020) e Comolli (2008), ou mesmo no desafio de recriação pela ficcionalidade. Entrelaçados pela narratividade, há nas duas abordagens destacadas o potencial de “[...] proporcionar um rico deslocamento de ponto de vista - a desidentificação de um lugar já cativo, uma abertura de novos horizontes, o conhecimento de outras realidades” (Souto, 2019, p. 133). No horizonte proposto, noções como a de representação surgem no bojo teórico, como na leitura de Spivak (2000) sobre o termo, que envolve tanto a ação política de assumir o espaço de diálogo do outro, quanto a de um ato artístico e filosófico de reformular a face de uma realidade. Ao se debruçar sobre a segunda interpretação, Pesavento (2003, p. 40) aproxima a concepção da ideia de alteridade, compreendendo-a como um deslocamento de si para o outro, de uma “[...] presentificação de um ausente [...] substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença”.

Sob a linha trilhada, é interessante refletir a busca pela alternidade como um movimento de recriação do próprio retratista, que não apenas desloca a ausência do retratado em presença, mas também constrói a sua própria demarcação num espaço de diferença (Rossini, 2004). Frente a essa problematização, surge o desejo de percorrer pela historiografia cinematográfica brasileira o debate crítico que envolve o recorte de uma exclusão social à margem no país e suas reverberações no imaginário estético de determinados cineastas.

Podemos pensar, conforme Pierre Bourdieu (1989), que há aqui a constituição de um *habitus* que marca esta mediação do olhar de quem representa em relação àquilo que é representado, ou seja, um modo quase ritualístico de produzir o discurso, que atravessa o discurso de muitos cineastas brasileiros desde a escolha do que mostrar até o como mostrar (Rossini, 2004, p. 4).

Imprescindível à historicização que será empreendida, o estudo da exclusão no Brasil atravessa a conceitualização de noções como a de classe. Traçando um panorama sobre o tema, Pochmann (2012) destrincha o princípio sociológico do termo a partir de uma possível base de diferenciação entre indivíduos ligada, direta ou indiretamente, à diversidade de organização das sociedades e seus respectivos potenciais de mobilidade social (intra e intergeracional). Em seu modelo, o autor (2012) propõe dois paradigmas de estruturação social: um vinculado a um sistema predecessor de castas, homogêneo e impermeável a mudanças da pirâmide social, e outro flexível e heterogêneo, resultado da transição do contexto agrário mercantil para o industrial capitalista na segunda metade do século XVIII, conhecido como sistema moderno de classe social. Para Bourdieu (2008), o fator determinante para impulsionar a passagem de estratos sociais é o que o mesmo entende por capital cultural.

Em sua tradução para a perspectiva brasileira, Souza (2013, p. 58) define o termo como “[...] uma ‘in-corporação’ [...] de toda uma forma de se comportar e de agir no mundo, a qual é compreendida por todos de modo inarticulado e não refletido”. Cruzando noções como a de capital econômico e a de relações pessoais, o capital cultural marca o centro do debate teórico de classe e, em termos de representação, tensiona o exercício de uma alteridade no cinema documental e ficcional - sobretudo, ao se aproximar de uma abordagem vertical sobre os territórios de exclusão, ou sobre aqueles que Souza (2013) descreve, sob tom de provocação, como ralé brasileira.

Tanto o senso comum como a ciência dominante entre nós deixam de perceber essa classe “enquanto classe” ao fragmentá-la ao ponto de torná-la irreconhecível. Mas é possível defini-la seja na periferia das grandes cidades do Sudeste seja, por exemplo, no sertão do Nordeste, como a classe social reduzida a energia muscular, posto que não dispõe - ou não dispõe em

medida significativa - das pré-condições para a incorporação do capital cultural indispensável (Souza, 2013, p. 60).

O curso de uma mobilidade social na exclusão enfrenta barreiras sistêmicas de exploração, que atuam pela distinção de parâmetros de capital cultural e de relações pessoais, em geral, reproduzidos pelas classes médias do país, bem como de fatores econômicos, sob a forma do direito à propriedade pelos estratos presentes no topo pirâmide social. Reflexo de forças interpoladas, a demarcação da exclusão atravessa a crescente da violência cotidiana e o exercício silencioso de uma exploração operada em “[...] práticas sociais sem discurso e sem articulação consciente, e, por isso mesmo, muito mais eficaz socialmente” (Souza, 2013, p. 61). É desse cenário que, para Souto (2019), surge o ímpeto histórico do cinema brasileiro em se debruçar sobre o excluído e, dele, refletir os tensionamentos silenciosos do presente.

Chegando ao presente, são numerosos os filmes que abordam as relações de classe após os anos 2000, o que reforça nossa crença na atualidade e na contundência dessa problemática. No Brasil, país com acentuado desequilíbrio de renda, em que favelas se incrustam no seio de regiões valorizadas nas cidades, em que há divisões culturais entre centro e periferia, carregadas tensões entre patrões e empregados, os conflitos de classe constituem um litígio potente, constrangedor de diversas relações (Ibidem. 2019, p. 133).

Compartilhado por Bernardet (2003) e Souto (2019), o desejo de articular a dinâmica da alteridade pelo cinema brasileiro e, assim, traduzir a experiência da exclusão no país alcança não apenas o campo temático-narrativo, mas também a construção de um discurso estético. Ao reconhecê-lo no plano da linguagem, Migliorin (2011, p.17) defende que um dos caminhos para representar a exclusão é mediante um chamado ao engajamento, que, para além de expor a

segregação de classe, mira entendê-la como resultado de uma teia que envolve a “[...] tensão entre história, memória e mundo transformado, variado com as forças e redes que são colocadas em ação no presente”. Descrito por Migliorin (2011) como um agir de múltiplos tempos na variação do presente, a abordagem de um cinema de perfil engajado percebe o tensionamento presente na atualidade a partir das fissuras expostas no passado e tem como propósito motivar a inquietação da própria mudança. De um ponto de vista benjaminiano de história, o pensador Michael Löwy (2005, p. 61) desenvolve: “[...] a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”.

É na aspiração de investigar as contradições do presente e descortinar a violência tensionada no silêncio, que o cinema brasileiro traça em sua historiografia moderna e contemporânea a recriação de sua própria exclusão e, ao assumir a exposição de um conflito, discute a dinâmica de uma sociedade apresentada à realidade quando está em relação, onde: “Uma classe dá sentido e define a outra” (Souto, 2016, p. 142).

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas em temática, mas também em linguagem (Bernardet, 2003, p. 9).

Apesar de o recurso da exclusão não ter sido acionado com frequência no curso histórico da cinematografia nacional, o seu rastro é presente na maioria das obras, mesmo que invisível à primeira vista. Para ser possível compreender a sua dimensão na atualidade, recorre sensível que somos atravessados, traça-se a seguir um percurso

historiográfico da exclusão no cinema brasileiro e suas pontuações estéticas ao longo do tempo.

Percursos da exclusão

A marca da exclusão nem sempre é nítida e um dos exemplos da sua opacidade está presente já nos primeiros registros documentais feitos no Brasil. Impulsionado pela repercussão da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Louis Lumière na França, os primeiros estágios de surgimento do cinema brasileiro são traçados por mãos estrangeiras, que carregam de fora do país o novo equipamento de filmagem e enquadram o recorte de pontos turísticos naturais e regiões nobres das cidades afastadas dos cenários da exclusão (figura 1). Entre os exemplos, é possível elencar o filme *Vista da Baía da Guanabara* (1898), dirigido pelo cinegrafista italiano Affonso Segretto.

Característico do período do cinema de atrações (Mascarello, 2006), o interesse que circulava o consumo desses registros era o de traduzir um olhar turístico, que, em um espetáculo visual, buscava aproximar o espectador estrangeiro a regiões longínquas e diferentes da topografia, por exemplo, típicas da geografia norte-americana e europeia. “Nessa fase, o cinema tem uma estratégia “apresentativa”, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender [...] Há mistura de locações naturais e cenários bastante artificiais” (Costa, 2006, p. 26).

Com o desenvolvimento da infraestrutura nacional a partir do avanço do fornecimento de energia elétrica nas principais capitais, houve a expansão das salas de exibição ao longo do país e o crescente entusiasmo pelo cinema como nova forma de entretenimento popular; demanda que garantiu a elaboração de obras de fato nacionais, como era o caso dos chamados filmes posados, produções de enredos ficcionais: “Nesta primeira fase, o cinema ocupou-se de filmes policiais, históricos ou que mostrassem as classes mais abastadas” (Rossini, 2004, p. 5).

Figura 1 - Anúncio com a lista de filmetes exibidos no Theatro Cassino Fluminense em maio de 1897

Cassino Fluminense
EMPRESA VICTOR DE MAIO
HOJE HOJE HOJE
E
Amanhã, domingo
DUAS ESTUPENDAS FUNÇÕES, NUNCA VISTAS NESTA CAPITAL
Exibir-se-á o

CINEMATOGRAFO
Do grande e nomeado EDISON

Esta última maravilha e grande descoberta tem chamado a atenção do mundo inteiro. Pela sua realidade devem todos assistir a sua exhibição, que nos instruí:

Esta estupenda maravilha é produzida pela electricidade, reproduzindo com a maior fidelidade todos os actos e movimentos, das coisas e da vida animada e qualquer das suas acções, em tamanho natural.

Venham, pois, ao CASSINO FLUMINENSE ver a maior das descobertas deste seculo, que só assim poderão julgar da verdadeira realidade, que tem atrahido a attenção de toda a Europa e America, e que em tão pouco tempo espalhou-se e impressionou a todos quantos têm assistido á sua exhibição.

O espectáculo constará do seguinte :

- 1.º—Uma artista trabalhando no trapezio do Polythama (2 quadros).
- 2.º—Uma dama preparando a sua toilette para ir a um baile.
- 3.º e 4.º—Uma dança de africanos (2 quadros).
- 5.º—Chegada do trem em Petropolis.
- 6.º—Bailado de creanças no collegio, no Andarahy.
- 7.º—Boulevard des italiens em Paris.
- 8.º—Escola de patinação (2 quadros).
- 9.º—Sahida do pessoal de uma fabrica.
- 10.º—Um bailado, tendo os dansarinos na mão um chapéo de sôl.
- 11.º—Um almoço em familia.
- 12.º—Um circo de cavallinhos.
- 13.º—Desfilas das tropas francezas.
- 14.º—Praça da Concordia em Paris.
- 15.º—Um professor de violino, leccionando ás suas discipulos.
- 16.º—Sahida de devotos de uma igreja.
- 17.º—Lavadeiras (lavando).
- 18.º—Uma serpentina (baiarina).

Fonte: <https://g1.globo.com/rj/regiao-serrana/noticia/2019/05/01/chamada-para-a-exibicao-de-filmetes-ha-122-anos-colocam-petropolis-na-historia-do-cinema-no-brasil.ghtml>

Ao examinar o documentário *Panorama do Cinema Nacional* (Jurandir Passos Noronha, 1968), que reúne os primeiros registros nacionais do período, Rossini (2004) reflete o conteúdo das imagens e destaca a ênfase presente sobre específicos recortes e imaginários de classe (figura 2), onde a exclusão é ocultada e construída na diferença, em que a identidade social do retratista é estabelecida na demarcação e oposição ao outro.

[...] os personagens transitam preferencialmente por espaços chiques, como o hipódromo ou os salões de festas. Personagens negros ou pobres praticamente inexistem, deixando transparecer uma sociedade que se via e se representava como branca, européia, abastada e bem-educada (Rossini, 2004, p. 5).

Figura 2 - Fotograma do documentário *Panorama do Cinema Nacional* (Jurandir Passos Noronha, 1968)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AmMn-yDao8U>

A década de 1920, porém, marca o início de uma nova abordagem de representação com a chegada dos intitulados Ciclos Regionais de Cinema (Bernardet, 1995), que extravasam o quadro das elites paulistas e cariocas. Entre os principais, Rossini (2004) elenca: o do Rio Grande do Sul, sublinhado na temática campeira; o do Recife, concentrado no recorte de moradores e pescadores pobres do litoral; e o de Minas Gerais, conhecido como o Ciclo de Cataguases, centrado nas obras de Humberto Mauro, principal realizador do período.

Dos retratos de uma sociedade mineira ambientada em cenários “[...] elegantes e requintados com enredos de igual nível [...]”

(Rossini, 2004, p. 6), Mauro desloca o seu foco de interesse após se mudar para o Rio de Janeiro na década de 1930 e inicia uma sequência de obras importantes que se debruçam sobre o cotidiano da exclusão, apresentando: a rotina de um jornalista em *Lábios sem beijo* (1930); a disputa de forças entre patrão e empregado em *Ganga bruta* (1933); a vivência de moradores de uma favela carioca em *Favela dos meus amores* (1935); o dia a dia de empregados de uma olaria em *Marajó em Argila* (1940). “Nos filmes de Mauro, o olhar realista e o olhar lírico se uniam para formar aquilo que, para ele, era uma visão sobre o Brasil” (Rossini, 2004, p. 6). A sua perspectiva sobre a exclusão influenciou, para pesquisadores como Franco (2009), a abordagem de futuros realizadores importantes como Nelson Pereira dos Santos em seus enquadramentos afetivos da favela carioca.

Já no contorno de produção paulista da década de 1920, Suppia (2014) aponta uma série de filmes que exploram a precarização do trabalho na região e os efeitos de uma modernização tardia no Brasil, tais quais: *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (Antonio Pamplona, 1922) e *Eletrificação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro* (perdido, 1923). No contexto, o longa-metragem *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, 1929) se sobressai por aprofundar em sua temática central a ambiguidade entre a vida laboral e particular e seus conflitos com a recente modernização do trabalho.

Surge em meados da década de 1930 o gênero chanchada, que em seu exercício de caricaturização da exclusão associa a imagem da classe a personificação de valores específicos para fins de comicidade: “De um lado, os ricos e poderosos, em geral mal-intencionados, e de outro, os pobres, ignorantes, trapalhões, covardes, mas de bom coração” (Rossini, 2004, p. 7). Centrado no estereótipo do homem simples e bondoso, sobressaído na figura da dupla de atores Grande Otelo e Oscarito, a problemática da exclusão é tangenciada e seu tensionamen-

to, que antes era percebido por Mauro, é diluído em prol de um “[...] universo carnalizado em que a sorte e/ou o talento contavam mais do que o berço ou a classe social” (Rossini, 2004, p. 7).

Restringido até então a produção majoritária das Chanchadas, o período denominado de Era dos Estúdios reacende a partir de 1950 o desejo por novos propósitos de representação com o lançamento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que resgata o imaginário de classe dos antigos registros do começo do século ao privilegiar recortes de uma elite paulista com alto capital econômico e cultural e de uma exclusão capturada por um tratamento passivo. De encontro a essa inclinação, estúdios cariocas, como a Atlântida Cinematográfica, exploravam temas populares, como a matéria carnavalesca, a criação de paródias musicais e o forte vínculo com personalidades do rádio, apesar de não disputar o mesmo patamar orçamentário dos estúdios de São Paulo.

Nos anos 1950 e 1960 o cinema brasileiro representou a classe trabalhadora de forma predominantemente conservadora - o operário industrial via de regra retratado como sujeito passivo, pacato e coadunado com os interesses do capital “empreendedor” (Suppia, 2014, p. 181).

Sob um horizonte estrutural, Tolentino (2001) orienta que a Era dos Estúdios cruzou o interesse por um cinema de nível e prática industrial e, para que se tornasse possível alcançá-lo, optou por uma linguagem direta, de fácil acesso e com caráter nacional, que dialogasse com o cenário de transição industrializante do país, marcado pela transferência da população rural dos municípios do interior para os principais centros urbanos. O processo de deslocamento apontado elevou o efetivo mercado consumidor de audiovisual das capitais e gerou uma pressão sobre a necessidade de se aproximar dos grandes debates políticos do país, que até então eram poucos sublinhados nos períodos anteriores.

[...] já nos anos 50 não podia mais fugir dessas reflexões, porque uma série de fatores - entre eles o fim da censura estadonovista, a redemocratização e a popularização de alguns meios de comunicação - contribuíram para torná-las públicas. Entre as discussões, a questão da cultura dava lugar de destaque à ideia de que um país modernizado precisava construir um cinema compatível, para difundir educação e cultura - uma reivindicação, aliás, que se fazia desde os anos 20 (Tolentino, 2001, p. 18).

Orientada por frações de uma elite paulista, havia o propósito de elaborar uma nova linguagem de representação que superasse o modelo de produção vigente e sua abordagem temática de classe, porque: “[...] não seria digna de chamar-se cinema a produção cinematográfica feita até então no país” (Tolentino, 2001, p. 18). Para isso, optou-se por aproximar a escala de produção e o tratamento artístico dos seus filmes das obras estadunidenses incluídas no modelo do *Studio System* (Schatz, 1948), já que “[...] a estética difundida por Hollywood era entendida como linguagem universal” (Tolentino, 2001, p. 19). A própria Vera Cruz investiu um grande aporte financeiro a época¹⁶, chegando até a importar tecnologia e mão de obra estrangeira. Depois, outros estúdios como a Companhia Cinematográfica Maristela, Multifilmes e Kino Filmes seguiram a mesma estratégia.

Em resposta às críticas que a acusavam de se desviar das principais questões em discussão na ordem nacional por revistas como a *Fundamentos*, a Vera Cruz priorizou temas ligados, por exemplo, a exclusão rural em filmes como *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), antecipando a tendência de retratar as desproporções de classe presentes no interior da região nordeste que seriam posteriormente aprofundadas em obras como *Aruanda* (Linduarde Noronha, 1959).

16. Com o objetivo de se contrapor a produção dos estúdios cariocas, as produtoras paulistas “[...] acabaram realizando filmes caríssimos (para o padrão brasileiro) que raramente se pagavam, levando as empresas à falência” (Tolentino, 2001, p. 19).

A respeito de sua abordagem de representação, Barreto elabora o seu interesse ao dirigir a obra apontada na seguinte citação de Tolentino (2001, p. 21): “[...] dizia que o seu tema era absolutamente nacional porque tratava do Nordeste e lá estaria o que ainda havia de brasileiro, uma vez que o Sul já se ‘contaminara’ pelo elemento estrangeiro”. O sucesso nacional e internacional do filme catapultou o desejo por narrativas ambientadas no cenário do cangaço e nordeste, sobretudo do ponto de vista daqueles que vivenciam a exclusão local.

O seu enfoque, porém, para Damásio e Boró (2019), contém problematizações em seu modo de representar o imaginário social do sertão sem evidenciar a denúncia da fome e seus possíveis tensionamentos regionais:

Cometendo semelhante inexatidão histórica, como aquela realizada anteriormente pelos romancistas indigenistas do séc. XIX, ao retratarem o indígena do litoral brasileiro com as mesmas afetações do cavalheirismo tardo-medieval, a produção cinematográfica da Vera Cruz, símbolo escolhido dessa tentativa de instalação no país de um cinema de tipo industrial e moderno, promoverá também um retrato disforme de seu próprio contexto e de seus atores. Exemplarmente, *O Cangaço*, filme de 1953, propicia essa visão do sertão com ares ingleses e com representações mais típicas a um western americano, pelos seus cortes de câmara, diálogos e roteiro, do que a qualquer representação fidedigna dos dilemas da aridez nordestina e de sua crítica social (Damásio; Boró, 2019, p. 227).

Em paralelo, há também o destaque para histórias que abordam a exclusão do ponto de vista do sujeito interiorano paulista. Representada na figura de um caipira pobre, humilde e de bom coração, o personagem interpretado pelo ator Amácio Mazzaropi personifica a tendência de explorar os efeitos de um processo de urbanização tardio. “Fazendo uma releitura do já popular *Jeca Tatu*, personagem criado por Monteiro Lobato, Mazzaropi faria um filme por ano, até

os finais da década de 1970, em sua própria empresa cinematográfica fundada em 1957” (Tolentino, 2001, p. 21).

Figura 3 - Fotografia do intérprete Amácio Mazzaropi caracterizado em seu personagem célebre



Fonte: <https://soubh.uai.com.br/noticias/cultura/coletanea-de-mazzaropi-nas-plataformas-de-streaming>

De forte apelo popular no período, o novo direcionamento estabeleceu um ponto de virada importante na representação da exclusão social, uma vez que as tentativas anteriores de retratar a figura do caipira de interior no cinema e na literatura foram amplamente rechaçadas por supostamente não alcançarem a imagem projetada de prestígio de um alto capital cultural do país, conforme é apontado na seguinte transcrição da revista de crítica cinematográfica *Cinearte* publicada em 1931:

O jeca roto, imundo, grotesco da literatura é impraticável no cinema. Temos que atribuir ao nosso jeca o mesmo que Alencar aos nossos índios. Nada de impaludismo, nem de penúria,

nem ignorância extrema, o jeca padrão cinematográfico há de ser sadio, robusto, heroico e nobre (Bernardet apud Tolentino, 2001, p. 22).

Criticando a conjuntura de produção da década de 1950, a mesma revista propôs, de forma racista e classista, a eliminação total de negros, indígenas e cangaceiros das telas:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras avis rara desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos por acaso que um destes filmes vá para no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo ou couda que o valha. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc. para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá um bando de negrotos se banhando num rio, e coisas desse jaez (Gomes apud Tolentino, 2001, p. 22).

Atingida a década de 1960, a temática da exclusão rural ganhou força com o interesse de novos cineastas no movimento conhecido como Cinema Novo, que a atualizaram sob uma perspectiva crítica e menos romântica dos eventos. “Seria preciso esperarmos a manifestação do Cinema Novo alguns anos mais tarde para que o cinema se politizasse e passasse a discutir o rural como parte do país real [...]” (Tolentino, 2001, p. 23). Junto a redefinição do retrato do campo e do sertão, a abordagem sobre a periferia dos grandes centros urbanos também despertou mudanças com o afastamento de um idealismo lírico, presente no enredo das Chanchadas e em filmes como *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959), e a aproximação de uma sensação de realidade crua e visceral inspirada em correntes como o do Neorealismo Italiano (Franco, 2009), que versava sobre

o ambiente de contradições que o país atravessava na esfera pública, política e econômica.

Conforme o panorama destacado, havia o desejo estético de se opor a discursos de perfil modernizante e desenvolvimentista, como os do então presidente Juscelino Kubitschek, e revelar o ocultamento da exclusão se dedicando a “[...] inspirações na realidade social do País que não era abarcada pelas propagandas oficiais” (Rossini, 2004, p. 8).

A busca por descortinar a exclusão velada no país contribuiu para a formação de uma postura engajada na representação ficcional do outro de classe, assumindo a sua posição de reivindicação para amplificá-la de forma crítica e potente na sociedade através do cinema em uma “[...] fala totalizante -, articuladora das experiências de trabalho, pobreza e migração - com o objetivo último de focalizar as questões de classe e da nação” (Salvo, 2011, p. 2).

O movimento do Cinema Novo tomou para si a defesa de um plano político e ideológico que estimulasse a consciência de classe do espectador a partir do tensionamento e choque com imagens simbólicas de violência. Sob esse norte, alguns filmes se sobressaem por serem a “[...] matriz melhor acabada de um olhar sobre o Brasil, que, no futuro, será constantemente resgatada” (Rossini, 2004, p. 9); como em: *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Rui Guerra, 1964).

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino. (Rocha, 2009, p. 56).

O conceito de estética da fome, termo cunhado por Rocha (2009), intersecciona o núcleo do debate teórico do período e marca a orientação política do movimento do Cinema Novo de alertar a seriedade da problemática da exclusão no debate público do país, a fim de promover a conscientização de temas emergenciais como a fome, a miséria, o desamparo social e o fanatismo religioso. Em perspectiva, Rossini (2004) esboça a seguinte crítica sobre a reverberação desse tipo de representação na produção cinematográfica atual:

O cinema brasileiro, desde o cinema novo, que assumiu a estética da fome, passou a ver o povo brasileiro como apático, submisso, arcaico, muitas vezes generalizando estas imagens para toda a nação. Em nome daquilo que se convencionou chamar de busca do verdadeiro Brasil, surgiu uma nação de excluídos, discurso que, se era político nos anos 1960, pois pretendia criticar certos discursos governamentais ufanistas da época, foi-se tornando puramente estético (ou marqueteiro) nos anos seguintes; esvaziado de seu conteúdo transformador. Se antes se falava, revolucionariamente, em uma estética da fome, hoje já se fala, pejorativamente, de uma cosmética da fome, entretanto é possível observar que tanto uma postura quanto outra se colocam de forma semelhante diante do que são o Brasil e o povo brasileiro (Rossini, 2004, p. 4).

O anseio de reivindicar a voz do outro pelo movimento cinemanovista, contudo, expõe um problema sintomático intrínseco a prática audiovisual do período, o de uma afirmação sobre o espaço da exclusão e seus respectivos discursos sob uma abordagem preocupada em discutir “[...] dilemas e problemas da classe média, origem da maioria dos diretores” (Souto, 2019, p. 134). Ao analisar a obra *Brasil em Tempo de Cinema*, do autor Jean-Claude Bernardet, Ramos (2002, p. 12) desenvolve a seguinte afirmação:

[...] este ‘outro’ que nada mais é do que a classe média olhando para seu próprio umbigo. Temos um cinema de classe média, em vez de um cinema popular, e isto incomoda a geração que fez o Cinema Novo. ‘Já imaginaram Gerônimo no poder?’, nos diz o protagonista de *Terra em Transe*, Paulo Martins (Jardel Filho), com um líder sindical nas mãos e olhando fixo para o espectador, encarnando as desconfianças e angústias dessa alteridade. Pois “Gerônimo” hoje chegou ao poder e o Cinema Brasileiro ainda debate-se com sua sombra, na forma de uma má-consciência.

Entre os hiatos de 1970 e 1980, o foco sobre a exclusão perde fôlego, de tal forma que grande parte das representações que denunciavam a urgência da problemática social eram enquadradas como falsas e antinacionalistas. Apesar da repressão imposta pelo regime ditatorial militar à época, Rossini (2004) assinala a influência de alguns realizadores do Cinema Novo em ainda gerir e articular importantes planos de política pública, que serviram de base para o posterior surgimento da Embrafilme. Sob o selo de produção e/ou distribuição da companhia, alguns filmes conseguiram alcançar temáticas relevantes sobre o universo do trabalho e seus tensionamentos de classe a partir de um “[...] diálogo fechado com o cinema de gênero [...]” (Ramos, 2002, p. 11), como nos longas-metragens: *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981), *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980), *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *A Próxima Vítima* (João Batista de Andrade, 1983), que destacam dramas urbanos; *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), que aborda questões migratórias; e *Bye, Bye, Brasil* (Cacá Diegues, 1980), que percorre o isolamento rural e interiorano.

Além das chamadas Pornochanchadas, gênero que também incluía o ponto de vista do excluído social, outros movimentos como o do Cinema Marginal, que teve como principal representante o cineasta Rogério Sganzerla, propagou o prisma da miséria urbana, em

que “[...] a fome e a exclusão não estão apenas no sertão nordestino: elas também habitam as esquinas das grandes cidades” (Rossini, 2004, p. 12). À margem do eixo hegemônico de produção, o seu direcionamento seguia a busca de uma estética da vulnerabilidade, que expunha como tema e forma o contraste do êxodo migratório daqueles que se deslocam de um ambiente interiorano caricato para um centro metropolitano insalubre

Embora o movimento em si tenha tido menos impacto de público e crítica, suas marcas, no cinema brasileiro, são indisfarçáveis: um cinema sujo e mal-acabado esteticamente, retratando personagens marginalizados, em situações de marginalização, e profundamente marcados por desvios sexuais. Não é à toa que da Boca do Lixo, onde os filmes marginais foram produzidos, surgem as primeiras pornochanchadas e, mais tarde, as primeiras produtoras de pornografia (Rossini, 2004, p. 12).

Como consequência da desarticulação das políticas públicas no setor audiovisual e da extinção da companhia Embrafilme durante a gestão do presidente Fernando Collor de Mello, surge no início dos anos 1990 o período denominado de Cinema da Retomada, que apesar de não se aprofundar na questão da exclusão tal qual a abordagem cinemanovista, traçou importantes bases para o cinema brasileiro na atualidade com o retorno da representação do popular: “[...] a favela, o sertão, o carnaval, o candomblé, o futebol, o folclore nordestino [...] Vemos, outra vez, a fisionomia do povo na tela” (Ramos, 2002, p. 11). Nesse recorte, por exemplo, ascende a figura social da empregada doméstica, que transita diversos filmes, como em: *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *O casamento de Luise* (Betse de Paula, 2000) e *Domésticas, o filme* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001).

Desde o período colonial, o símbolo da doméstica está presente no imaginário coletivo brasileiro, seja na própria dinâmica social

do trabalho ou mesmo no consumo de obras artísticas. Conforme apontado por Roncador (2008), desde o surgimento da função de doméstica após a abolição da escravatura, a marca da exclusão está presente, inclusive na comparação com a classe e o capital cultural de seus patrões, que em muitos casos já ocupavam a posição de senhores de escravos no passado.

[...] se ter escravos era sinal de luzo e riqueza, após a abolição, a presença de empregadas domésticas dentro de casa era vista como uma ameaça à integridade moral e física da casa [...] Surge, assim, o estereótipo da doméstica “invasora da privacidade e da intimidade do lar [...], consumidora [desautorizada, claro] dos bens e hábitos dos patrões, sobretudo patroas (Matos, 2023, p. 7).

Intrínseca a condição laboral, questões que dizem respeito à repressão de gênero e raça também aparecem como indicadores da exclusão, como a imposição social da mulher a serviços do lar, por considerar o seu trabalho um atributo natural “[...] destinado a não ser remunerado” (Federici, 2019, p. 43), e a desapropriação de seu corpo, sobretudo quando se recorre à imagem da doméstica negra, associando-a à persona da mucama mestiça hipersexualizada. “A mucama era marca indelével de um sistema que autorizava o ‘intercurso sexual’ entre os senhores e suas escravas para a satisfação das fantasias eróticas destes ou em benefício econômico (o aumento da massa escrava)” (Roncador, 2008, p. 82).

Em relação à direção de Anna Muylaert em seu filme *Que Horas Ela Volta* (2015), Matos (2023, p. 9) aponta o contraste entre a produção atual e aquelas realizadas anteriormente sob o olhar das domésticas: “O Brasil das empregadas dos anos 2000 é bem menos otimista do que o universo retratado por Muylaert, quinze anos depois”.

Tal perspectiva é acentuada quando se percebe na trajetória histórica do Cinema da Retomada a tendência da maioria dos cineastas de se afastar de abordagens que traduzam a exclusão coletiva e se aproximar de narrativas que priorizem dramas individuais com personagens de perfil esquemático: “Notava-se uma proliferação de histórias de sujeitos fragmentados, desgarrados de estruturas e instituições, inquietos, vistos por uma lente mais focada no indivíduo” (Souto, 2019, p. 135). Direção teórica, corroborada por Salvo (2011, p. 5) na seguinte afirmação:

Somente para estabelecer um contraponto, se lançarmos um olhar panorâmico à produção do cinema realizado no Brasil durante os anos 1990, poderemos afirmar que predominou um certo sufocamento da alteridade na encenação. Isso porque muitos filmes apresentaram personagens um tanto esquemáticas, o que funcionou para a reprodução de muitos estereótipos, em significações unívocas e pouco arejadas. Na maioria dos casos, o outro apanhado em cena foi submetido à experiência de extrema pobreza em cenários depauperados, outras vezes flagrado sob forte impacto da violência (sobretudo nos filmes que focalizaram as demarcações simbólicas do espaço urbano – como na produção sobre favela –, ou nos filmes que buscaram evidenciar as condições carcerárias do país).

Circulando a década de 2000 até a atualidade, a representação da exclusão no cinema de ficção brasileiro passa por novas atualizações ao incorporar a característica de uma estética do comum ou banal (Salvo, 2011), registrando a face ordinária da vivência dos personagens. Distante da elaboração esquemática da Retomada, essas obras retratam o excluído social em meio a uma poética dos detalhes do cotidiano e reeditam a postura expositiva da miséria com um ritmo tensivo de maior recolhimento e “[...] câmeras menos nervosas, por tempos mais distendidos, por durações que convocam à introspecção” (Salvo, 2011, p. 6).

Ao privilegiar a potência do despercebido, o quadro da exclusão é redesenhado sob uma postura afetiva, enquadrando paisagens sensíveis à memória particular e coletiva daqueles que experienciam o cotidiano “[...] nas feiras de subúrbio, nos conjuntos habitacionais, nos salões de manicure, nos ônibus lotados [...]” (Salvo, 2011, p. 6); apesar de não serem tão contemplativas e pormenorizadas quanto as presentes nessa lógica no cinema de fluxo.

Para além do sentido afetivo, o curso da exclusão é revertido, onde a trama da alteridade segue o ponto de vista daqueles incluídos na classe média e alta da sociedade e sua relação tensiva com a população excluída, refletindo inquietações e medos em acionamento: “[...] crônicas do dia a dia mal-assombrado podem revelar, ao espectador mais engajado e através da captura de costumes da classe média e alta [...], fissuras espaço-temporais nas relações de alteridade, história e identitária [...]” (Santos, 2018, p. 74).

O tipo de relação apontada também envolve o relacionamento com os espaços de exclusão, à medida que os transpõem a partir de uma sensação de realismo extraída no contraste de vivências entre os personagens: “[...] interesse no fato banal e uma linguagem mais ‘seca’ [...] as cidades desempenham um papel fundamental na maioria das tramas [...] são locais de contradições: bairros pobres fazendo divisa com bairros ricos [...]” (Santos, 2018, p. 75). A tradução da sua narrativa, porém, é negociada de forma inconclusa, uma vez que os tensionamentos de classe são evocados em expressões de caráter difuso, invisível e encoberto, como nos filmes: *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2011) e *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Um ponto fundamental dessas histórias diz respeito a um suspense que permanece diante de um estado de estagnação ou decadência [...] esses filmes lançam mão de uma ambiguidade vinculada com a vida cotidiana da classe média, algumas vezes

se sentindo culpada, sempre insegura e, aparente, prestes a ser acometida por um evento catastrófico. Uma ameaça ambígua (Santos, 2018, p. 76).

Detectando elementos que se interseccionam, Souto (2016) tece o conceito de *invasor*, instrumento narrativo que opera no núcleo da trama principal para descortinar as tensões invisíveis entre a classe média e alta e a exclusão eclipsada. Geralmente personificado por algum personagem ou unidade narrativa específica incluída na fronteira da exclusão social, como a chegada de Jéssica (Camila Márdila) em *Que Horas ela Volta?*, esse tipo de mecanismo atua para intensificar táticas tensivas em gêneros como o *thriller* de suspense, tal qual é visto em *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), que subverte a lógica do invasor, uma vez que a classe oprimida é invadida.

A escolha reflete tipos de representações que vão desde a resistência à repressão de segmentos populares que sofrem os efeitos da segregação social. Sendo um tema emergente a partir da segunda década do século XXI, ele desponta em algumas obras como: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022). O direcionamento indica um caminho relevante para se pensar a própria dinâmica da alteridade no cenário contemporâneo brasileiro a partir de uma promoção do encontro entre classes e da manifestação da diferença:

O termo invasor denota agressividade ou violência; soa indesejável, malquisto. A invasão não é exatamente uma ação, mas a caracterização de uma ação, uma forma de percebê-la e de qualificá-la. Assim, faz sentido pensarmos na invasão como um revestimento de medo e apreensão que envolve a entrada das classes populares em espaços de outras classes, pois assim este ingresso é sentido pelos anfitriões (Souto, 2019, p. 138).

Nesse tipo de direção, destaca-se, há o interesse de apresentar a exclusão de modo a se afastar da incorporação do outro e da sua tomada de vez e voz em discursos totalizantes sobre suas preocupações e inquietações:

Os filmes do presente parecem ancorados em uma perspectiva distinta daquela que mobilizava cineastas de outras épocas: há quase uma assunção de que apreender o outro em sua inteireza está fora de alcance, de que não se pode mais ser seu porta-voz. Forja-se, assim, um cinema da suspeita, desconfiado: é possível filmar o outro? (Souto, 2019, p. 140).

Correspondente a afirmação de Comolli (2008, p. 134) que propõe que o “[...] horror está na concretização da mais meditada aliança” com o oposto, encaminha-se em direção à produção contemporânea a reformulação de uma nova estética (Salvo, 2011), que assuma os territórios de tensão entre o retratista e retratado e, a partir da consciência da diferença, apresente novos horizontes à mazela da exclusão na sociedade.

Considerações finais

O percurso de um cinema que fala de si, assumindo suas moléstias sociais e fazendo delas um ponto de reflexão teve início em construções elitistas que fazia de tais mazelas atrações excêntricas, quer seja a partir de um ponto de desconhecimento de uma sociedade fragmentada, ou pela natureza da observação que o exotismo poderia ser atrativo. O tensionamento causado pela alteridade em prejuízo da camada excluída se solidificou a partir de ciclos que, assim como refletiam o modo de pensar de seu tempo, também identificaram no fator de representação da realidade um atributo de qualidade. A partir de um modo de representação das diversas estéticas/cosmé-

ticas da miséria, seja da fome no ciclo cinematográfico mais célebre, seja do urbano da Boca do Lixo, ou nas favelas pós-retomada, não se trata apenas de uma visão superficial das classes de capital econômico e cultural dominantes, mas de como a construção do cinema enquanto negócio conquista uma solidez ao se apoiar em narrativas ancoradas em um realismo social, mesmo com visões deturpadas. Conforme Aguilar (2006), sendo o realismo a forma de expressão vitoriosa do cinema, apoiar-se neste modo de representação e contar com a identificação do público com tais dramas e realidades que vivencia, auxiliam na atribuição de veracidade e proximidade de tais circunstâncias sociais e suas tensões, o que pode ser entendido como um atributo de qualidade e, por consequente, potencialmente benéfico comercialmente.

A partir dos processos de democratização da produção audiovisual, embora distante de se enquadrar em total liberdade do polo emissor em termos de distribuição e exibição que continuam gerenciados pelos gargalos de escoamento midiático, a produção do cinema a partir de retratistas pertencentes ao contexto retratado acaba por metaforizar a técnica narrativa do invasor: em um meio de produção até então dominado pela alteridade, o cinema feito pelos excluídos traz desconforto aos dominantes. E assim não tratamos exclusivamente dos realizadores, mas do público que passa a ter acesso a discursos sobre outras perspectivas.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

BARTELT, Dawid Danilo (Org.). *A “Nova Classe Média” no Brasil como Conceito e Projeto Político*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp; Porto Alegre, RS, Zouk, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando. (Orgs.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

DAMÁSIO, Kevin Luís; BORÓ, Simone. Pode o subalterno ser representado? - Um recorte analítico do cinema brasileiro. *Proa - Revista de Antropologia e Arte*, [S. l.], v. 2, n. 9, p. 221-239, 2019. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3763>. Acesso em: 27 fev. 2024.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FRANCO, Caio Rafael Carvahêdo. Violência e exclusão no cinema brasileiro contemporâneo. *Cambiassu - Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, São Luís - MA*, v. 1, n. 5, p. 4-25, jan./dez. 2009.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MASCARELLO, Fernando. (Orgs.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MATOS, Daniel Augusto de. Não é desejo, é sina: a figuração do trabalho doméstico a partir de três filmes brasileiros dos anos 2000. LUSVARGHI, Luiza (Org.). *Resistência, exclusão e novos realismos nas telas*. São Paulo: Editora Polytheama, 2023.

MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. *Devires*, v. 2, p. 13-27, 2011. Disponível em: <<https://bib44.fafich.ufmg>

br/devires/index.php/Devires/article/view/252/120> Acessado em: 6 de jul. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POCHMANN, Marcio. *Nova classe média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo. *Comunicação & Informação*, Goiânia, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 13–24, 2013. DOI: 10.5216/c&i.v5i1/2.24167. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24167>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RONCADOR, Sônia. *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. Brasília: Editora UNB, 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. Imagens da Exclusão no Cinema Nacional. *Instituto Humanitas Unisinos - Cadernos IHU Ideias*. São Leopoldo, RS, n. 24, 1-22, 2004. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ideias/024cadernosihuideias.pdf>> Acesso em: 27 fev. 2024.

SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. *Lumina*, v. 5, n. 1, 2011. ISSN: 1981- 407. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20907>>. Acessado em: 6 jul. 2023.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha. *Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 158. 2018.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. New York, USA: Random House, 1948.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 207. 2016.

_____. Relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo: alguns apontamentos. *Revista do centro de pesquisa e formação*. n. 8, p. 131-142, jul. 2019. Disponível em: <<https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/706726be/e419/4295/a0ef/bf01d3803dfa.pdf>> Acessado em: 11 de jul. 2023.

_____. Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos. *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 70-89, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160860>> Acesso em: 27 fev. 2024.

SOUZA, Jessé. A invisibilidade da luta de classes ou a cegueira do economicismo. In: BARTELT, Dawid Danilo (org.) *A “nova classe média” no Brasil como conceito e projeto político*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2013.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o Subalterno Falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

SUPPIA, Alfredo. Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: fragmentos para uma história da representação da classe trabalhadora no filme de ficção. *Significação - Revista de cultura audiovisual*, v. 41, n. 41, p. 178-197, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83426>> Acesso em: 24 de fev. 2024.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. *Realismo Sensório no Cinema Contemporâneo*. Vitória: Edufes, 2020.

Elementos coloniais e corpos dissidentes no cinema pernambucano: um estudo do filme *Açúcar*

Filipe Falcão
Mayara Moreira Melo

Historicamente uma diversidade de grupos sofrem com a marginalização e vulnerabilidade diante de sua identidade, condição social, física e/ou psíquica. Essa problemática é por vezes intensamente acentuada perante sistemas sociais de valorização e enaltecimento de grupos hegemônicos, como no período colonial, que assolou o Brasil desde 1500 regido por uma monarquia europeia que permaneceu até 1889. Esse período marcado na história brasileira teve por princípio as relações rígidas e inflexíveis de poder.

Fundamentado por valores patrimonialistas, sem distinção dos limites entre o público e o privado, em exaltação do patrimônio, que nesse contexto se configuravam na terra, na mulher e nos escravos com dominação dos homens brancos sobre todos os sistemas sociais. Aqui temos a figura do senhor de engenho.

O patrimonialismo, forma de dominação baseada no poder pessoal da autoridade sacralizada, é por isso mesmo, personalista. O “arquetipo” (Campante, 2003, p. 165) do patrimonialismo é

o patriarcalismo, que significa poder político do patriarca. O segundo é o arquétipo do primeiro porque no patrimonialismo a comunidade política é uma expansão da comunidade doméstica. Na nossa história, a figura do patriarca se confunde com a do senhor de terras (...) (Lacerda, 2010 p. 71).

Desse modo, noções coloniais de gênero, raça e classe moldaram os pilares da sociedade brasileira gerando a formação de uma identidade que por vezes se repete em ideias e ações racistas, machistas, capacitistas, dentre outros. A autora Fiona Campbell (2008) aborda sobre a ideia de corpo padrão funcional perfeito como um modelo de identidade imposto a ser seguido, que mediante a herança colonial, seria o homem, branco, hétero, cisgênero que não possui nenhuma deficiência, tornando assim qualquer vivência diferente disso rechaçada.

Diante disso, há uma gama de estudos que compreende que essas categorias sociais são interligadas e moldam-se entre elas a partir da aplicação de conceitos como decolonialidade e interseccionalidade. Por meio disso, esse trabalho tem como objetivo entender como o cinema pernambucano contemporâneo debate estereótipos e arquétipos da colonialidade para com corpos dissidentes, através do mapeamento de cenas, análise de elementos do discurso verbal e não verbal e identificação dos aspectos que debatem os elementos representativos coloniais.

Ao longo da história do cinema houveram contextos de produções mais fiéis à realidade e outros mais distantes. Estes variavam com o período histórico vivenciado em cada região do globo e estão relacionados com as crenças políticas do período. Como compreende o autor Douglas Kellner (1995) ao afirmar que os filmes são capazes de transcodificar os discursos políticos de uma época, assim como os estudos culturais podem usar seus métodos para investigar eventos, discursos e tendências sociais examinando elementos que definem a época. Deste modo é possível que se utilize os estudos culturais

como contextualizador para elucidar tendências, conflitos, possibilidades e anseios históricos.

O cinema pernambucano contemporâneo apresenta o estado como cenário central, não por limitação técnica ou de recursos, mas devido ao fortalecimento da identidade cinematográfica do estado que só foi possível devido aos pioneiros nessa produção e aqueles que insistiram nesse cinema. Hoje, não apenas a locação, mas as fa-las e a narrativa caracterizam a cinematografia de Pernambuco, que com o passar do tempo foi se mostrando como um cinema crítico capaz de levantar constantemente pautas sociais.

Cinema pernambucano como representação social

Hoje o cinema pernambucano costuma ser reconhecido como uma forma de representar e contextualizar a complexidade política do país, em especial do estado, como apresenta a jornalista Marcela Servano na crítica *O premiado cinema pernambucano* ao Instituto do Cinema.

O cinema feito em Pernambuco foca em questões sociopolíticas que retratam os abismos e dramas sociais brasileiros. (...) Apesar das dificuldades técnicas, econômicas e políticas, os pernambucanos conseguiram atingir um excelente nível cinematográfico, capaz de encantar plateias em todo mundo. Porque seus filmes têm narrativas fortes que exploram a autêntica cultura popular nordestina¹⁷ (Servano).

Também a jornalista Carol Almeida escreve na crítica *Cinema pernambucano ou cinema em Pernambuco?*. no blog *Fora de Quadro*, que o cinema experimental dos anos 20 e o movimento mangue dos anos 90 foram traços marcantes da cultura pernambucana que desenhou o cinema de hoje do estado.

17. Disponível em: <bit.ly/3MPM6zg>. Acesso em 15 de março de 2024.

Herdeiros de um acervo cinematográfico que existe desde os anos 20, o cinema feito em Pernambuco hoje é tudo menos resultado de um ou dois elementos isolados. O fundo dedicado exclusivamente ao audiovisual não é causa, mas sim consequência de uma cena que, organicamente, foi sendo irradiada desde os mesmos anos 90 do manguebeat, tendo como ponto alto a exibição do filme *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, em 1997, no tradicional e elegante Cinema São Luiz (Almeida, 2013)¹⁸.

Diante disso, nota-se a relevância e importância da produção pernambucana para a história do cinema nacional e internacional e como ferramenta de estudo para políticas e culturas do estado. Assim a produção fílmica consegue alcançar uma relevância e influência social intrigante, o que é motivo de estudos. Segundo Silva Júnior (2015) “a imagem às vezes ressoa mais alto do que as palavras em qualquer panfleto. Ela detém um poder supremo e a mídia faz uso desse poder. No caso de filmes como *Vida Secas* (1963) as cenas fazem refletir e estigmatizam a mente” (Silva Junior, 2015). Além de recursos da forma como a imagem e o som são construídos, outros componentes como elementos representativos são corriqueiramente utilizados na arte, por influência da realidade ou na tentativa de representá-la.

Entretanto, a equipe que produz um filme é composta por pessoas que carregam consigo subjetividades e heranças de culturas e tradições da sua vivência ou que a atravessaram. Desse modo, é comum vermos a utilização de elementos representativos como estereótipos, estigmas e arquétipos como ferramentas de representação de vivências de modo violento e limitador, processo que por vezes vem marcado desde a concepção do roteiro. Neste momento é necessário compreender que o conjunto de elementos representativos englobam múltiplos tipos, porém, esta pesquisa se dedica apenas às

18. Disponível em: <bit.ly/3IxnyZ1>. Acesso em 15 de março de 2024.

três citadas como forma de filtrar e permitir uma análise mais densa e qualificada.

Segundo Stuart Hall em *Cultura e representação* (2016) a estereotipagem produz efeitos essencializadores, reducionistas e naturalizadores que limitam as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza. Dessa maneira, o estereótipo de um homem negro de periferia leva a entendê-lo tanto na teledramaturgia como na vida real, que sua única ação possível é ser agressivo, violento e criminoso, reduzindo sua existência por razões de classe e especialmente de raça para uma única realidade possível.

Já o estigma provém da noção de categorizar as pessoas. Os gregos utilizavam o termo para evidenciar e se referirem aos sinais corporais que liam relacionado ao status moral de um determinado sujeito, como uma cicatriz ou demarcação física para indicar que a pessoa era um escravo. Já na Idade Média, se nomeava estigma para as anomalias e deficiências físicas. Atualmente, o termo é mais associado às consequências dessas condições físicas do que propriamente aos sinais corporais. Segundo as ideias do clássico pesquisador Erving Goffman, estigma é identificado como “a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena” (Goffman, 1963).

O autor também afirma que o estereótipo aparece previamente ao estigma. Este surge a partir do momento em que se apresentam mais características do indivíduo por meio de uma relação. Assim, o estereótipo se configura como o preconceito ao sujeito destacando uma característica real, ou criada, como única definidora desta pessoa. Já o estigma se direciona a discriminação pela simples identidade de pessoas com deficiência por exemplo.

Diferentemente dos demais elementos apresentados, estereótipo e estigma, os arquétipos não necessariamente são utilizados para discriminar, mas quando aplicados em contextos de repressão como

em contextos coloniais, eles podem contribuir para o fortalecimento de um imaginário estereotipado, por exemplo. Através do pensamento de Carl Jung (1976), os arquétipos são compreendidos como conteúdo do inconsciente coletivo, que por sua vez se configura como a camada mais profunda do inconsciente pessoal. Apesar de partir do inconsciente, os arquétipos passam a se formular no consciente e assim são transmitidos de acordo com uma tradição.

Sendo assim, é possível compreender como elementos representativos, como os citados anteriormente, estão presentes na psique coletiva e social e, desse modo, se torna capaz de adentrar conscientemente ou não as produções cinematográficas.

Esta pesquisa tem por objetivo compreender e identificar em que direcionamento segue a filmografia pernambucana contemporânea. O recorte será feito por meio da análise do longa *Açúcar* (2017) para que através dessa catalogação e análise crítica seja possível reconhecer explicitamente os pontos cotidianos que tornam essas violações algo estrutural e sistemático da colonialidade.

Colonialismo e decolonialismo

É importante abordar as noções a respeito do colonialismo na América Latina e em especial no estado de Pernambuco, onde se passa o filme analisado. Torna-se necessário destacar que a questão do colonialismo é lida pela academia como um estudo recente e suas ideias e nomeações ainda estão em desenvolvimento no momento que esta pesquisa é elaborada. Mediante isso, aqui não pretendemos aprofundar e detalhar a respeito de todas as titulações referentes à colonialismo/colonialidade, visto que o direcionamento aqui proposto é compreender como as relações de colonialidade podem ser representadas e discutidas no cinema contemporâneo pernambucano. Apesar disso, é importante destacar, antes de qualquer avanço,

a diferenciação entre termos como colonialismo, colonialidade, decolonialidade e contra colonial, para assim seguir com a narrativa.

Segundo Aníbal Quijano (2009), o colonialismo constitui “o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada que domina uma outra”. Já Freitas, Martins e Sena (2022) afirmam que “foi um projeto de expansão imperial voltado à propagação de uma singularidade, universalidade e hegemonia dos modos de vida e pensamento europeus.” A exemplo da própria experiência no Brasil, com a chegada e invasão dos portugueses, que passaram a formular e estruturar uma sociedade com base nas ideias e princípios eurocêntricos, em que estes respondiam pela gestão política social, detinham os meios de produção e a força de trabalho dos nativos e estrangeiros negros escravizados.

Para Quijano (2009), a colonialidade é classificada como “o padrão mundial do poder capitalista” e que tem por escora a classificação racial e étnica da população, ou seja, corresponde às consequências e heranças do período colonial. Por exemplo o modo ao qual a Igreja e o sistema econômico colonial colocavam a mulher negra cisgênero como monopólio do senhor (homem), para satisfazer seus desejos sexuais, alimentar suas crianças brancas e cuidar da casa grande, além de outras tarefas. A mulher negra era mais um objeto de posse, assim como terras e gado, e na atualidade ainda existe a insistência do machismo e racismo em dar continuidade a ideia dessas mulheres como inferiores e submissas ao homem branco cisgênero. Com isso, o autor afirma que a colonialidade “opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana”. Em suma, enquanto o colonialismo é limitado em um espaço temporal, a colonialidade é atemporal.

Desse modo, o autor em conjunto com o grupo de pesquisa MDC (Modernidade, decolonialidade e colonialidade) - ou projeto M/C (Modernidade e colonialidade), criado em 1998 em Caracas, Venezue-

la, pelo sociólogo Edgardo Lander, apresentaram em seus primeiros estudos, como em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas* (2005), o termo decolonialidade, um meio de se opor a essas heranças do período da colonização.

Já o termo contra colonial parte dos estudos do quilombola e pesquisador Antônio Bispo Santos em seu livro *Colonização, quilombos: modos e significados* (2015). O pensamento do autor leva a “compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Santos, 2015, p. 48). Assim, a nomenclatura pode ser interpretada como um enfrentamento e sobrevivência de povos originários e quilombolas, por exemplo, frente a colonização, movimento que existe desde quando o período colonial foi instaurado até os dias de hoje.

De acordo com Quijano (2005), a colonização na América foi o primeiro passo para a criação da ideia de modernidade. As identidades sociais construídas partiram exclusivamente da noção de raça, que se fundamenta muito mais por noções e construções sociais do que biológicas, assim tanto raça quanto identidade racial foram estabelecidas como ferramentas de classificação social básica da população. Ainda segundo o sociólogo, essa noção serviu como uma forma de legitimar as ideias e práticas de relações de dominação, tais como hierarquias, lugares e papéis dos colonizados e colonizadores, determinadas pelo período colonial.

Por entender que as condições de raça foram utilizadas para gerir a vida e as relações de dominação no período colonial, e que essa classificação designou a forma como lemos as novas identidades no mundo moderno, é importante distinguir os sentidos entre raça e etnia. Segundo Souza (2016), raça se configura como uma construção social e histórica através de traços do fenótipo, mas não por uma fundamen-

tação biológica. Já etnia se compreende por uma identidade coletiva que um grupo exerce, como práticas religiosas e comportamentais.

Apesar de raça e etnia serem termos interligados, raça diz respeito a uma categoria social definida com base em características físicas (ao contrário da etnia, que é baseada em características culturais partilhadas por um povo) sem contudo ter qualquer significado a nível biológico, não existindo, por exemplo, raças puras (Souza, 2016, p. 312).

Diante disso, é possível compreender raça como uma ideia construída única e exclusivamente para classificar e assim oprimir e colonizar pessoas não europeias partindo de uma justificativa para a segregação racial no mundo moderno.

O estado pernambucano foi um dos primeiros a receber as normas e práticas do plano de colonização dos europeus, a princípio com as capitanias hereditárias, com a servidão dos indígenas, escravidão dos africanos e um sistema de capitalismo mundial. Apesar dos diferentes ciclos da economia durante esse período da história, o litoral pernambucano foi constantemente relevante e essencial para o mercado nacional devido aos portos que facilitavam o transporte de mercadorias para a Europa.

Durante o colonialismo, o ciclo da cana-de-açúcar, entre os séculos XVI e XVIII, foi um dos mais importantes para a história, cultura e economia em Pernambuco, pois o açúcar, ou ouro branco como ficou popularmente conhecido, foi a primeira grande riqueza agrícola e industrial do Brasil e por muito tempo foi a base da economia colonial. Esse processo se deu com a interiorização da colonização para a Zona da Mata do estado, devido ao solo fértil e propício para o cultivo de cana-de-açúcar. Nesse momento a conjuntura do engenho, com a casa grande, onde vivia o senhor de engenho e sua família; a senzala, onde residiam os escravos; moenda, onde se moía a cana; cozinha do

açúcar, onde se escaldava o açúcar; e a capela, de onde partiam as procissões, todos estes se localizavam próxima ao canavial.

A escravidão corrompeu o valor do trabalho: compulsório para o escravo, não haveria como ser considerado de forma positiva sendo liberado para o senhor branco, fê-lo viciado no ócio pela existência do escravo. Estigmatizado em todos os casos, quando manual, pela tradição igualmente estigmatizadora da escravidão. A abolição seria, nesse contexto, o momento da emergência do negro na nova ordem disciplinar que se instaura no Brasil, na passagem de uma economia baseada no trabalho escravo para o trabalho livre (Carneiro, 2005, p. 57).

O processo colonial na América Latina, no Brasil e em Pernambuco designou diversos pensamentos e sistematizações de violências, como a criação do conceito de raça que determinou e tornou esse sistema possível e vigente, em novos formatos, até os dias de hoje. Assim é possível notar como relações de poder permeiam o corpo social como gênero, sexualidade, classe, raça, classe, religiosidade, condicionamento físico (deficiência), dentre outros.

Dessa maneira, Patrícia Hill Collins e Bilge Sirma (2020) abordam como esses elementos de divisão social são constantemente interseccionados dentre eles. Um primeiro exemplo seria a relação entre um homem e uma mulher. De qualquer natureza que seja, esta será uma relação de poder à medida que, como foi visto socialmente, o homem está frequentemente em posição de prestígio social, enquanto a mulher se soma às demais posses dele. Além disso, outros fatores podem se somar dentro desta análise, se um desses for branco e outro não branco por exemplo. Em suma, as autoras afirmam que essas intersecções entre os elementos categóricos sociais se nomeiam interseccionalidade.

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins; Sirma, 2020, p. 16-17).

Esta prática esteve presente em importantes momentos da história da humanidade como no período entre 1960 e 1970, em que movimentos como do Black Power, libertação dos chicanos, Red Power e movimentos asiático-americanos¹⁹ em bairros racial e etnicamente segregados. Sendo assim, é notável como questões categóricas das relações de poder se intersectam entre elas, mediante isso é necessário abranger algum desses campos para uma análise qualitativa e eficiente.

Hoje, é possível perceber as heranças dessas tradições e ideias em contextos como os quartos de empregada presentes na arquitetura de apartamentos edificadas entre anos 40 a 90. Aqui mulheres majoritariamente negras de classe baixa realizam trabalhos intermitentes em lares de famílias de classe média e alta, passando inclusive a morar nesses lugares em seus minúsculos quartos, que por lei passou a ter no máximo 6m² a partir dos anos 70. Circunstância semelhante ao que mulheres escravizadas passavam nos engenhos, cuidando da casa grande, criando as crianças brancas filhas do senhor de engenho e no fim do dia voltava a senzala.

19. Movimentos sociais em luta pelos direitos de pessoas não brancas por meio de estudos e debates étnicos, sendo o Black Power do movimento negro estadunidense, libertação dos chicanos de cidadãos norte-americanos de origem mexicana, Red Power dos povos nativos norte-americanos e movimentos asiáticos-americanos de estadunidenses de origem asiática.

Açúcar e lutas de classe

Mediante o que foi desenvolvido até aqui ao longo da pesquisa, agora é o momento de analisar o filme *Açúcar* (2017). A escolha da obra não acontece por acaso uma vez que a trama acontece na Zona da Mata de Pernambuco, local que foi palco das casas grandes, senhores de engenho e das senzalas. Bem como citado no começo, o cinema pernambucano tem um longo histórico com produções críticas que refletem a realidade da população do estado, por meio de questões políticas, históricas e culturais, contexto presente nos presentes filmes apresentados.

Sendo assim, o filme analisado foi idealizado e concebido em um cenário político específico. *Açúcar* foi gravado durante o segundo mandato da ex-presidente Dilma Rousseff, vindo de anos de ascensão das classes baixas (materializando a decadência e falência da casa grande), mas exibido após o golpe e nova gestão do ex-presidente Michel Temer diante de uma forte crise econômica²⁰.

Também se observa que o filme analisado segue uma lógica realística, mas também com algumas sequências que trazem leituras do fantástico. As análises têm por objetivo evidenciar o cinema como um meio de denúncia das problemáticas sociais, neste caso das circunstâncias da colonialidade, e de valorização resistência de identidades, tradições e credos sobreviventes do colonialismo e suas heranças.

Açúcar foi dirigido por Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, com a produção da Aroma Filmes, em parceria com o Canal Curta e Synapse, e uma distribuição da Boulevard Filmes. O longa se passa em uma

20. Em 31 de agosto de 2016, Dilma Rousseff, presidente eleita em 2014, foi tachada por cometer crime de responsabilidade por decisão do plenário do Senado Federal que, por maioria, aplicou um processo de impeachment sob Rousseff, ação que pode ser lida como um golpe de Estado pois a atuação se deu pela perda de sustentação política da ex-presidente, sob uma justificativa formal de pedaladas fiscais.

cidade fictícia do interior da Zona da Mata de Pernambuco, gravado entre o município de Vitória de Santo Antão e Escada, região bastante importante durante o período colonial devido a produção dos engenhos de açúcar. A história apresenta a volta de Bethânia (Maeve Jinkings) para a casa em que viveu durante a infância, a princípio já se evidencia que se trata de uma casa grande centralizada onde um dia foi o engenho de açúcar de sua família, o Engenho Wanderley.

Os moradores da região reivindicam seus direitos sobre a terra, pois esses foram descendentes dos escravos que ali trabalhavam e seus sucessores que viveram sob intensa exploração mesmo após a abolição da escravidão, ocasionando em uma série de processos trabalhistas para a família Wanderley. Ao mesmo tempo, a protagonista se vê em conflito com as memórias afetivas do seu passado e a negação da realidade que abriga naquele espaço. Diante disso, os conflitos raciais e de classe, providos da herança escravocrata, da monocultura da cana-de-açúcar e da segregação entre casa grande e senzala, conduzem a narrativa do filme que, por meio de um realismo fantástico e sobrenatural, fazem jus ao gênero drama, e envolve o espectador com a história apresentada.

O longa foi exibido pela primeira vez no Festival Internacional de Cinema de Roterdã, um dos maiores festivais da Europa, situado nos Países Baixos, e na 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2020), realizada pela Associação Brasileira Mostra Internacional de Cinema, e com o reconhecimento da Federação Internacional da Associação dos Produtores de Filmes.

Partindo da ideia que decolonialidade é uma forma de se opor às heranças do período colonial, é possível afirmar que *Açúcar* se categoriza como um filme decolonial a partir do momento que põe em questão a falência da casa grande, bem como a ascensão e mudança das relações entre a comunidade local, composta por descendentes dos escravos do engenho Wanderley e a herdeira daquelas terras.

Aqui os integrantes desta comunidade deixam de assumir uma posição de submissão e passam a cobrar por seus direitos. Na entrevista *Açúcar não é um filme regional, é a formação da cultura brasileira*, da Revista Continente, a jornalista Luciana Veras escreve sua perspectiva sobre o filme. “Em *Açúcar*, eles escancaram feridas intrínsecas à ontologia de Pernambuco – a herança escravocrata, a monocultura da cana-de-açúcar, a luta de classes entre casa grande e senzala, as tensões raciais que decorrem disso tudo”²¹, afirma Veras.

Diante disso, vamos lembrar das ideias de Quijano (2009), que compreende a colonialidade como uma sistemática mundial do controle capitalista, sendo assim, a decolonialidade a oposição e enfrentamento a este padrão hegemônico. Sob essas condições, *Açúcar* se afirma como um produto decolonial ao conduzir quem assiste a uma reflexão sobre as tradições e culturas do colonialismo, como a demonização da cultura negra e estereotipagem destas pessoas, seja em questão de suas identidades ou funções.

Para a análise de *Açúcar*, vamos escolher duas sequências. Antes da análise, vamos mencionar que uma criatura não humana é exibida ao longo do filme, algo apresentado sem nitidez e que passa despercebido diversas vezes pela protagonista, permitindo interpretar como uma espécie de lembrança dos horrores do período colonial e as heranças ali deixadas. Como na minutagem 11:55, que antecede a primeira sequência que vamos analisar. Bethânia é apresentada em um plano geral fechado, que permite visualizar o cenário sem perder de foco a personagem, e ao perceber um movimento estranho, a protagonista nota através do muro de cobogó a criatura passando. A criatura é exibida por meio de um plano próximo, porém totalmente desfocada. Após este momento, vamos para a primeira sequência analisada.

21. Disponível em: <bit.ly/3BLexYJ>. Acesso em 19 de maio de 2024.

A protagonista encontra Zé Maria (José Maria Alves), que representa os trabalhadores do engenho. Ele inicialmente é visto em um ângulo plongée²², o que o coloca como inferior a Bethania. Aqui já é possível fazer uma leitura que remete ao passado do lugar, onde o homem preto é subjugado pela senhora branca dona do engenho. Logo após a sua chegada na cena, Zé Maria sobe um batente da entrada lateral da casa permitindo assim ficar na mesma altura da protagonista. A câmera passa a aplicar um ângulo na altura dos olhos dos personagens mostrando os dois como iguais e seguem em um plano médio. Ao se colocar na altura da protagonista, Zé Maria, de modo consciente, ou não, questiona o padrão de estrutura de poder das relações coloniais, se opondo a um papel de servidão e obediência, que seus antepassados foram condicionados a exercer. Aqui ele logo se projeta como um igual da protagonista.

Após Bethânia levar um susto ao vê-lo, Zé Maria tenta convencer a herdeira da casa grande a ceder o terreno do Engenho Wanderley como forma de quitar as dívidas dos processos trabalhistas que a família acumula há anos (figura 1). O susto que vemos em Bethânia pode ser da aparição repentina de Zé Maria ou por ele passar a ocupar metaforicamente, por meio da sua fala, discurso e luta, um posicionamento que vai de enfrentamento e não aceitação às ordens dela. Em uma possível leitura, ela própria se assusta por não estar acostumada em ser provocada por quem considera inferior.

22. O plongée é um tipo de ângulo em que a câmera direciona a visão de cima para baixo. Essa angulação é comumente utilizada para representar no personagem filmado uma posição de inferioridade.

Figura 1 - Conversa entre Zé Maria e Bethânia com os dois em tom de igualdade



Fonte: Filme *Açúcar*. Disponível no Tamanduá Tv

Durante boa parte da sequência, o foco se mantém em Zé Maria. Depois de se negar a negociar com o rapaz e este sair de cena, Bethânia se aproxima da grade e grita “Sabe a quanto tempo minha família é dona dessas terras? Sabe? Sabe a quanto tempo tem essa casa grande?”, em um exemplo explícito de revolta e frustração pelo sentimento de ruína da casa grande, com a perda de poderes da família e a contínua conquista da comunidade local por seus direitos. Esta falência da casa grande é evidente tanto em aspectos físicos, como o descuido do engenho e da própria casa grande, como a desestruturação dos antigos valores e tradições. Após isso, a câmera acompanha a protagonista voltar para a área interna da casa por meio de um movimento panorâmico interrompido com a reaparição da criatura do lado de fora, que segue ao redor da casa na direção de Bethânia.

Em uma análise social, a ideia da não percepção da criatura, ou mesmo apesar do susto e desconforto, a personagem persistir em ignorar o ser sobrenatural, o que pode ser interpretado, como dito anteriormente, como a própria colonialidade, bem como a reivindicação por suas posses, o que se assemelha ao que Kilomba (2019)

traz como negação e recusa do colonizador diante do seu projeto de colonização. Devido às memórias da infância e o modo ao qual foi educada, Bethânia não reconhece as tragédias e explorações exercidas por sua família para as pessoas que vivem no engenho e seus antecedentes, ambos majoritariamente negros, mesmo mediante tantas evidências como a história do lugar, o modo de vida dos moradores locais e os processos trabalhistas.

Quando Bethânia questiona a Zé Maria se ele sabe a quanto tempo a família dela é dona daquelas terras, ela busca legitimar essas posses e lutar para que aquela comunidade não tome/invada o território herdado por ela. Quando na realidade ela ignora o fato de seus antepassados terem invadido e tomado aquela região para eles, sequestraram pessoas de sua terra natal e implantaram um sistema sub-humano para os que ali já habitavam e para os recém capturados. Um processo sistemático e complexo de negação como uma forma de fugir e não precisar lidar com a nova realidade, pois no passado ela estaria no papel de soberana e Zé Maria de empregado, mas na atual circunstância Bethânia perde cada vez mais sua autoridade na medida que a comunidade local conquista direitos e exige uma reparação.

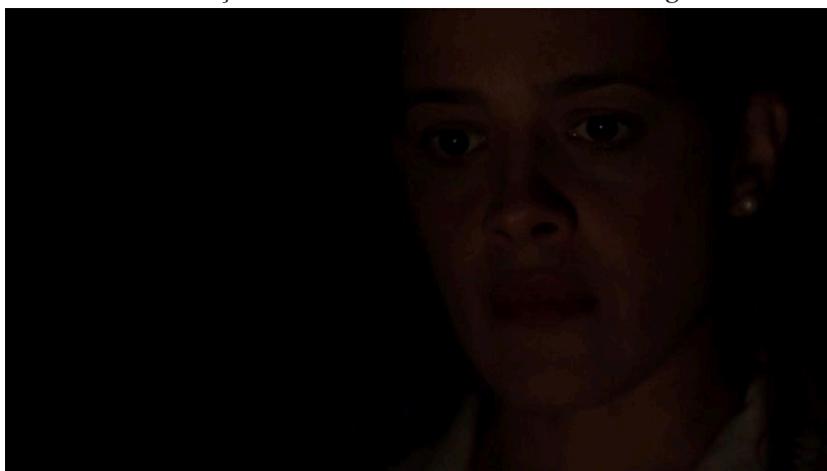
Já na segunda sequência analisada, de minutagem 18:00, a câmera em contra-plongée²³ acompanha Bethânia saindo da casa grande. Ela se aproximando do Centro Cultural Cabo Verde onde passa a observar de longe as manifestações culturais que acontecem naquela noite no espaço. A partir disso, as cenas variam entre danças, cantos e brincadeiras pertencente a realidade e cultura dos moradores por meio de planos abertos, médios e fechados²⁴, incluindo um tilt,

23. Ângulo no qual a câmera é posicionada de baixo para cima filmando o personagem como se o mesmo fosse superior. Este ângulo passa a ideia de força e grandeza.

24. Sequencialmente apresenta um plano geral que permite que o telespectador perceba o ambiente, em seguida um plano médio com o recorte desse ambiente e por fim um plano fechado focado em um contexto e/ou personagem com mais detalhes.

movimento de câmera de cima para baixo, apresentando e acompanhando uma mulher dançando próximo a fogueira e cenas em plano fechado de Bethânia (figura 2), evidenciando seu estranhamento e desconforto diante das manifestações culturais ali presentes. Zé Maria percebe um movimento perto da protagonista e olha em direção a ela, assustando a personagem e a fazendo urinar de pavor.

Figura 2 - *Close up* em Bethânia mostra desconforto diante das manifestações culturais dos trabalhadores do engenho



Fonte: Filme *Açúcar*. Disponível no Tamanduá Tv

Uma análise fílmica desta segunda sequência permite ao telespectador fazer uma leitura por meio do uso de contra-plongée, em que Bethânia sai da casa grande – lugar de poder –, e desce para se aproximar do Centro Cultural Cabo Verde, por meio de um plongée – lugar de submissão. As variações de planos O plano fechado de Bethânia assistindo as danças e brincadeiras dos empregados do engenho evidenciam a recepção e reações da protagonista frente a esta cultura.

Neste seguimento de cenas, é perceptível a aplicabilidade na noção do outro desenvolvida por autores como Sueli Carneiro (2005) e Grada Kilomba (2019) como o estranhamento, o medo e o desconforto de

Bethânia frente a cultura dos empregados do engenho. Manifestações culturais como a capoeira foram criminalizadas durante décadas, por serem práticas classificadas pelos brancos como violentas, subversivas e hereges, camuflando a real justificativa, a organização e união cultural, social e política dos oprimidos. Identidades que foram e são até hoje categorizadas como animalizadas e primitivas, porém, após Bethânia se assustar ao ser vista por Zé Maria, a protagonista se urina de pânico e medo, o que a coloca em uma posição não civilizada, em que o outro constantemente foi destinado. Em entrevista realizada para este texto, no dia 15 de maio de 2023, a diretora Renata Pinheiro comenta sobre a produção e ideia da cena.

Essa cena especialmente nós temos a colaboração do diretor René Guerra, ela é bastante importante porque leva o filme para um lugar que a gente precisa, pois urinar é muito fisiológico, visceral, primário, é uma coisa que Bethânia não teve controle, é uma cena que já a desestabiliza e a conduz para a trajetória de transformação que ela vai passar ao longo do filme (Pinheiro, 2023).

Sueli Carneiro (2005) ainda desenvolve a ideia de que o outro (não ser) é construído pelo eu (ser), em uma espécie de antagonismo, como a criação de raça, categorizando o não branco como diferente e oposto a tudo que o branco representa, seja na cultura, no desenvolvimento, no progresso ou na civilização.

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia (Carneiro, 2005, p. 99).

Dessa forma, negando manifestações culturais africanas por exemplo como cultura, associando frequentemente ao sobrenatural, exótico, maldoso e estranho, bem como Bethânia aparenta se sentir e interpretar ao que assistiu das danças, músicas e brincadeiras da comunidade do Engenho Wanderley.

Diante do pensamento de Stuart Hall (2016), o estereótipo provém de “efeitos essencializadores, reducionistas e naturalizadores da estereotipagem, que reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza” (p. 190). Somada esta ideia com o contexto de das sequências de cenas de *Açúcar* analisadas neste trabalho, é notável a estereotipagem de Bethânia sob a comunidade que vive ao redor da casa grande, há uma insistência da protagonista em uma percepção de subalternidade e exotismo referente as identidade e culturas desta população.

A indignação de Bethânia quando Zé Maria apresenta os processos trabalhistas que a família Wanderley acumula, bem como o medo e estranhamento da mesma diante das manifestações culturais da população local, são fortes indícios de uma estereotipagem de Bethânia frente a estas pessoas. A primeira sequência parte da quebra da expectativa da protagonista, que esperava uma ação de submissão de Zé Maria, algo que certamente foi ensinado a ela, por ser herdeira daquelas terras e ele por vir dos escravos que ali trabalhavam, mas na realidade ele lança uma conversa em pé de igualdade exigindo uma reparação em forma de pagamento das dívidas trabalhistas. Já na segunda sequência é evidente a aversão de Bethânia mediante as danças, cantos e brincadeiras da comunidade, colocando estas manifestações em um lugar exótico e profano.

Além disso, diante do contexto em que a protagonista e os moradores do engenho estão situados, a discriminação de Bethânia não parte de um simples preconceito vazio de sentidos, mas das tradições de pensamentos coloniais herdados por ela como integrante

de uma sociedade que atravessou esse período, mas especialmente por vir de uma família que perpetua conscientemente esses valores. A personagem vive na continuidade desses estereótipos, devido ao distanciamento e desconhecimento sobre aquelas pessoas e sua cultura, e com isso evidencia, em conjunto com outros elementos inclusive materiais, a história daquele lugar e as relações ali atravessadas.

Considerações

Esta pesquisa teve por objetivo identificar se o cinema é capaz de discutir e refletir criticamente sobre o colonialismo e a colonialidade, sob o contexto das produções pernambucanas contemporâneas, e como corpos dissidentes, isto é, sob vulnerabilidade social, são ilustrados. Assim, por meio do filme *Açúcar*, são utilizados instrumentos bastante sintomáticos como o não reconhecimento dos colonizadores, e seus herdeiros, do projeto colonial, assim como uma leitura estereotipada e estigmatizada dos contra colonizadores.

Além disso, este cinema tem desde sua origem elementos referentes a região, tanto em perspectivas visuais como no cenário, assim como em contextos comportamentais das relações, característica permanente também no filme aqui analisado. Esta característica soma a qualidade fílmica destas produções, por ser um elemento trabalhado desde as primeiras produções cinematográficas nos anos 1920 e por conseguir abordar de maneira única as experiências coloniais e decoloniais vivenciadas neste território. Assim como, em distintos ciclos deste cinema foi desenvolvido uma abordagem crítica da sociedade, bem como seus elementos políticos e econômicos, algo perceptível nos conteúdos analisados.

Visto isso, é possível afirmar que o cinema pernambucano contemporâneo vem aprimorando a perspectiva crítica em abordar circunstâncias adversas da sociedade, ou seja, pode-se concluir que o

cinema é capaz de representar condições como do colonialismo e a colonialidade, essencialmente quando integrado em um contexto histórico de criticidade e valorização do espaço experiente deste sistema. Por meio disso é favorável dizer que trabalhos cinematográficos produzidos ou co-produzidos por contra colonizadores são capazes de impulsionar o debate sobre colonização, colonialidade e contra colonialidade no cinema, pois essas pessoas vivenciam desde a adoção do período colonial até o presente momento em movimento de resistência em uma visão racional e contrária ao colonialismo e suas tradições e pensamentos.

Referências

ALMEIDA, Carol. Cinema pernambucano ou cinema em Pernambuco?. *Fora de Quadro*, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/41FSRId>>. Acesso em: 15, mar 2024.

CAMPBELL, Fiona. Exploring internalized ableism using critical race theory. *Disability & Society*, London, vol. 23, n.2, p. 151-162, mar, 2008.

CARNEIRO, Aparecida S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Doutorado em Educação, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.

COLLINS, Patricia H. e SIRMA, Bilge. *Interseccionalidade*. Cambridge: Boitempo, 2020 (2.ed)

FREITAS, Letícia. Martins, Eduardo. SENA, José. Despensar a colonialidade: desarticulações narrativas para ensaiar a crítica decolonial. *Revista do programa de pós-graduação em letras*, Pelotas, v. 25, n. 02, p. 4-18, maio/ago ,2022.

GOFFMAN, Erving. *Estigma - notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Nova Jersey: LTC, 1963.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2016.

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Olten, 1976.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 1995.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Lisboa: Cobogó, 2019, 2ed.

LACERDA, Marina B. *Colonização dos corpos: Ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do Brasil*. 2010. 114 f. Dissertação. Mestrado em Direito – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2010.

LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, In: LANDER, Edgardo (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SANTOS, Antônio B. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília, 2015.

SERVANO, Marcela. O premiado cinema pernambucano. *Instituto de cinema*, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/44JzxfT>>. Acesso em 15/03/2024.

SILVA JÚNIOR, Ailton da Costa. *Cinema, imaginário e subjetividade: O Filme Vidas Secas e a Construção de Diferentes Memórias*. 2014. 89 f. Dissertação. Mestrado em Sociologia – Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, 2014.

SILVA JÚNIOR, Ailton da Costa. Cinema novo brasileiro e representações sociais: diálogos entre sétima arte e sociologia. *Sinais - Revista Eletrônica*, Vitória, vol.2, n.1, p. 109 - 125, Jun, 2015.

SOUZA, Jessé de. *A ralé brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

Svilova, Vertov e o entusiasmo de uma obra única

Márcio Câmara

No dia 2 de abril de 1931 *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (*Entusiasmo, A Sinfonia de Donbass*) fazia sua estreia em Moscou. O filme, incompreendido na sua narrativa, ficou pouco tempo em cartaz, sendo logo substituído dias depois da sua estreia. Esse que seria o primeiro filme sonoro de Yelizaveta Svilova e Dziga Vertov, levou três anos para ser feito, sendo somente redescoberto nos anos 1960, quando o trabalho da dupla veio a ser discutido pelo seu vanguardismo e unicidade. Mesmo com todo o reconhecimento do filme anterior, *Tchelovek S Kinoapparatom* (*O Homem com uma câmera*) (1929), o fato é que *Entusiasmo* não recebeu a mesma atenção por parte do público, talvez não acostumados com a experiência radical do filme, tanto visual como sonora, da vida como ela era. Vou utilizar as circunstâncias históricas e políticas da época da produção do filme para situar a realidade tecnológica da União Soviética, dentro do contexto da transição da exibição do som sincrônico com a imagem no mundo. A União Soviética, junto com Estados Unidos, Alemanha e Dinamarca, foi um dos poucos países a investir em desenvolver sistemas de sonorização de filmes.

Antes de entrar no mérito do filme, esclareço que não farei o caminho mais seguro de entronizar ainda mais o lugar referencial de

Vertov²⁵ no cinema mundial como inovador solitário, diretor de filmes que escreveu inúmeros manifestos para dar conta das suas propostas estéticas. Para entender o contexto em que o filme se insere na análise sonora documental é relevante enfatizar a importância do trabalho de Yelizaveta Svilova, não só como montadora, mas também como coautora juntamente com Vertov de inúmeros filmes que fizeram juntos. Em *O Homem com uma câmera* os dois promovem importantes questões de classificação na formação do nascente gênero do documentário, questões essas que serão expandidas e atomizadas no complexo espetáculo que *Entusiasmo* revela ao mundo: não só a vida como ela é através de imagens, como Svilova e Vertov fazem no *O Homem com uma câmera*, mas agora contendo sons como voz, música, ruídos e efeitos.

A ideia de um reposicionamento histórico sobre a importância do trabalho de Yelizaveta Svilova é algo recente, sendo que através de autores como Tsivian (2004), Maclane (2012), Penfold (2013) e Muller (2021), podemos entender o seu destaque, tendo ela muito mais participação nos filmes do que o simples papel de assistente de Vertov, ou de montagem ou de direção, os quais ficou conhecida. Somente em 1938, já depois de 15 anos fazendo filmes juntos, é em *Slava sovestskim geroiniam (Glória para as heroínas soviéticas)*, é que Svilova recebe os primeiros créditos de diretora, ao lado de Vertov. Após a morte de Vertov, Svilova muda seu nome para Yelizaveta Vertova-Svilova, unindo seus legados e identidades ao cinema.

Na nascente União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), diferente de outras cinematografias mundiais que dependiam de tecnologia externa, são desenvolvidos dois sistemas de gravação e reprodução de som para o cinema. Os primeiros sistemas práticos

25. Nascido David Abelevich Kaufman em 2 de janeiro de 1896 em Bialystok, Polônia, morreu aos 58 anos, no dia 12 de fevereiro de 1954, em Moscou.

de som em filme foram criados quase simultaneamente na URSS, nos Estados Unidos, na Alemanha e na Dinamarca. Pavel Tager²⁶ iniciou suas experiências com som em Moscou em 1926, ligando-se ao estúdio *Mezhrabpomfilme*, sob responsabilidade artística de Vselvolod Pudovkin. Poucos meses depois, em 1927, em Leningrado, Aleksandr Shorin experimenta também com som sincronizado no estúdio da *Sovkino*, em Leningrado, tendo como supervisores Dziga Vertov e Abraam Room. Em setembro de 1928, o sistema de som Shorin foi testado pela primeira vez em Leningrado, e esses testes foram exibidos em março do ano seguinte. Já em Moscou, o sistema de Tager, Tagerphone, foi testado em julho de 1929. Em agosto, o estúdio *Sovkino* construiu o primeiro palco sonoro, que foi usado pela primeira vez para a sincronização de filmes recém-concluídos (Kaganovsky, 2018). Considerando o dia 11 de maio de 1928 o marco que sacramentou a mudança, quando foi assinado o contrato de cooperação das majors estadunidenses para a mudança e aparelhamento dos cinemas para o som sincrônico (Gomery, 2005), a URSS até que não estava tão longe em alcançar o seu próprio sistema de som para cinema. Porém havia uma diferença muito grande entre as engrenagens do capitalismo já azeitado nos Estados Unidos, uma mistura de conglomerado de estúdios, geridos metade por famílias judias e outra metade por acionistas de bancos e empresas de “entretenimentos eletrônicos” (Crafton, 1997), e que já haviam consolidado uma indústria com o seu sistema de produção, distribuição e exibição. Enquanto isso a história da União Soviética estava somente começando, e o cinema, como comentou Lenin, “das artes a mais importante”, tinha campo aberto para a vanguarda, utilizando da nova possibilidade sonora que se fazia disponível.

26. De acordo com Tager, 2 de agosto de 1929 marcou a data da primeira gravação soviética de imagens sonoras nas ruas de Moscou e, em 26 de outubro de 1929, a primeira transmissão de rádio soviética de imagens sonoras gravadas. (Kaganovsky, 2018).

Alguns anos antes de Svilova e Vertov se conhecerem, existia o Império Russo e após a vitória da revolução bolchevique de 1917 um novo nome designou a grande pátria soviética: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Para dar conta desse novo contexto social, econômico e político havia a demanda do surgimento de uma nova arte, um novo cinema, que engajasse o proletariado e avançasse a consciência universal da massa trabalhadora. A realidade da União Soviética era bem diferente dos Estados Unidos e da Alemanha onde já havia uma força de trabalho dentro da economia de consumo. Denise Youngblood no seu livro *Soviet Cinema in the silent era, 1918 - 1935 (Cinema Soviético na era silenciosa, 1918 - 1935)* detalha o que aconteceu com o cinema soviético após a revolução bolchevique. Historicamente o citado período aponta para o fim da primeira guerra mundial e o começo de uma grande guerra civil e um estado de emergência interno, quando a fome e a miséria já estavam instituídas por anos de constituição de uma elite czarista totalmente desconectada com o povo russo. Magalhães (2005) aponta a realidade soviética e as demandas industriais de obras como a que estava a ser feita em Donbass, na Ucrânia, e que é a base do filme *Entusiasmo*:

Na distante Rússia que se industrializava de maneira forçada e sacrificada, o culto à máquina coexistia com a prática de uma agricultura pouco desenvolvida, que poderia ser comparada aquela que existia no resto da Europa no século XIX. A maciça industrialização empreendida em 1890 foi patrocinada pelos recursos desviados da população rural, e teve resultados vultosos, dobrando a produção de aço e duplicando o número de ferrovias. Uma consequência direta desta expansão foi a ampliação de um proletariado industrial que estava concentrado em poucos centros e que se organizara num movimento comprometido com a revolução social. Outra ofensiva industrializadora se deu em 1914 e a Rússia passou a abrigar uma contradição indissolúvel: indústrias importantes e uma agricultura completamente rudimentar, medieval. Depois da revolução de

1917, os seguidores do marxismo acreditavam que os países mais desenvolvidos não tardariam a realizar suas próprias revoluções, o que propiciaria as condições ideais para a construção do mundo socialista. O partido bolchevique jamais havia esperado até então o isolamento e a economia autossuficiente que tiveram de construir. Assim, a alternativa encontrada para o isolamento russo foi a modernização tecnológica, e a revolução industrial baseada no planejamento econômico estatal centralizado, voltado para a construção ultrarrápida das indústrias de base e da infraestrutura essencial para uma sociedade moderna (Magalhães, 2005, p. 58).

Especialmente após a morte de Lenin, quando as diferenças na sucessão de poder levaram a uma centralização do comando político, enfatizando um estado que se fazia presente na sociedade em geral e exercendo forte controle estético sobre a produção artística, o cinema, como uma dessas artes, vai de um radicalismo criativo ao Realismo Socialista²⁷ em um período de pouco mais de dez anos. Enxergando na indústria cinematográfica um microcosmo da situação da sociedade soviética Youngblood (1991) aponta uma cisão de estilos entre os que faziam filmes com narrativas ficcionais conhecidas e os que rejeitavam esses filmes, tentando construir um cinema totalmente novo, entre a ficção e a não ficção.

Os diretores soviéticos tiveram a oportunidade de observar o nascimento do cinema sonoro à distância. Em um país com sérios problemas estruturais, em vários sentidos, a indústria doméstica seguia tecnologicamente essas tendências com algum atraso. Enquanto no ocidente os primeiros filmes sonoros apareceram em 1926 e 1927, na União Soviética a indústria cinematográfica em geral havia atin-

27. O Realismo Socialista foi o estilo artístico oficial da União Soviética entre as décadas de 1930 e 1960 aproximadamente. Foi na prática uma política de estado para a estética em todos os campos de aplicação de forma, desde da literatura até o design, incluindo todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas: pintura, arquitetura, design, escultura, música, cinema, teatro, etc.

gido, ao final da década de 1920, apenas um estágio experimental. Numa época em que a enorme indústria estadunidense estava quase completando a transição, a União Soviética acabava de produzir seu primeiro filme sonoro. Alguns cineastas e críticos soviéticos sentiram que com o fim da era do cinema silencioso e a implementação do sincrônico, sua posição de destaque no cinema mundial ficaria para trás dos Estados Unidos e da Europa, apesar de que muitos cineastas russos de vanguarda dos anos 1920 - Boris Barnet, Alexander Dovzhenko, Grigory Kozinstsev, Leonid Trauberg e Vsevolod Pudvokin - fizeram filmes sonoros assim que puderam. Vale destacar, entretanto, que um dos mais proeminentes diretores, Sergei Eisenstein, não estava entre eles, e assim o crédito do primeiro filme sonoro soviético foi para o completo desconhecido *Putyovka v zhizn (O caminho da vida)* (1931), dirigido por Nikolai Ekk (Hicks, 2007). Depois do sucesso de *Bronenosets Potyomkin (O Encouraçado Potemkin)* (1925), *Oktiabr (Outubro)* (1927) e *Gueneralnaia Linnia (A Linha Geral)* (1928), Eisenstein, juntamente com Grigorii Aleksandrov e o fotógrafo Eduard Tisse recebem uma bolsa e saem da União Soviética para estudar o filme com som. Já em Paris ele é contratado para fazer um filme de cavação onde uma rica dama russa, Mara Griy, canta uma canção popular. Surge, então, *Romance sentimentale (Romance sentimental)* (1930) o primeiro filme de som sincrônico creditado a Eisenstein e Aleksandrov, fotogrado por Tisse e gravado no sistema de som da Tobis-Klangfilm. Eles ainda passariam 2 anos fora, fazendo uma importante parada em Hollywood, quando foram financiados pelo empresário Upton Sinclair para fazer um filme sobre o México. Esse filme só viraria realidade, quase 50 anos depois de filmado, com o nome *Da zdravstvuyet Meksika! (Que Viva Mexico!)* em 1979, montado por Aleksandrov seguindo os escritos de Eisenstein, falecido em 1948.

Para o cinema, o primeiro plano quinquenal representou um aumento considerável do número de salas de exibição. Em 1925 eram

2.000 salas, em 1928 elas somavam 9.800 e no final do plano totalizavam 29.200 salas, número superior ao dos Estados Unidos. Segundo Georges Sadoul (1949), esse crescimento teve um impacto direto sobre os cineastas soviéticos, que tiveram de sacrificar certas pesquisas formais sofisticadas em nome de sua inteligibilidade pelo grande público. Desse modo, a simplificação da forma teria sido compensada pelo enriquecimento do conteúdo, e a estética do realismo socialista viria a predominar na produção de documentários e filmes educativos.

A questão da passagem do cinema silencioso para o sincrônico tem, no caso da União Soviética, um componente muito importante que era a base que a cinematografia russa propunha: a montagem. Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov externaram sua preocupação quando da chegada do cinema sincrônico em 1928 com o famoso manifesto *Uma declaração*²⁸. Nele os autores afirmam que somente o uso contrapontual do som seria a maneira ideal de proceder naquele momento. Youngblood (1991) explica o porquê dessa preferência:

A diferença estética entre filmes silenciosos e sincrônicos é facilmente explicada. A marca registrada do grande cinema silencioso era sua montagem, um estilo de corte muitas vezes rápido e irreal. Tal corte é impossível no filme sonoro porque o ouvido entende mais devagar do que os olhos veem. Por isso o filme sonoro tende a ser mais lento em andamento que o silencioso, e seus primeiros dias, devido ao primitivismo do equipamento (Youngblood, 1991, p. 222).

Svilova e Vertov viam, e ouviam, essa questão do uso do som bem diferente do que os cineastas do *Manifesto* demarcavam. A dupla não se mostra satisfeita apenas em fazer coincidir, ou não, som e imagem, sendo que suas pesquisas avançam muito mais no senti-

28. Publicado em Leningrado, em agosto de 1928, na Revista *Zhin Iskusstva*. Segundo Jay Leda, importante tradutor russo da obra de Eisenstein, a escrita do manifesto é de Eisenstein.

do de realizar “interações complexas entre som e imagem.” Embora Svilova e Vertov se mostrem mais flexíveis do que o grupo de Eisenstein, o uso “contrapontístico” do som ainda terá um papel importante no filme *Entusiasmo*. Enquanto a declaração de Eisenstein, Aleksandrov e Pudovkin chama a atenção para o aspecto mercadológico dos lucrativos filmes sonoros, Svilova e Vertov tem em mente outras ideias bem mais subversivas: “*Devemos nos preparar para colocar essas invenções do mundo capitalista a serviço de sua própria destruição*”. Os Kinokis²⁹ queriam que o som “ao vivo” acompanhasse suas imagens “ao vivo.” Assim a produção de som gravado ao vivo, não necessariamente som sincronizado, mas som gravado diretamente na fonte em vez de ser recriado no estúdio, tornariam som e imagem como dois elementos iguais do cinema. Para eles, insistindo que a verdadeira distinção a ser feita não era entre som sincronizado e assíncrono/contrapontístico (ou se a fonte do som é visível na tela), mas entre gravações sonoras “autênticas” e “naturais” e sons “falsos” produzidos em estúdio. Vertov pontua a questão:

Nem a sincronização nem a assincronização do visível com o audível é absolutamente obrigatória, seja para documentários ou filmes atuados. Curtas sonoros e silenciosos são editados de acordo com os mesmos princípios e podem coincidir, não coincidir ou se misturar em vários, combinações essenciais. Devemos também rejeitar completamente a confusão absurda que envolve a divisão de filmes de acordo com as categorias de fala, ruído ou som (Vertov, em Granja, 1981, p. 14).

Em um artigo de 1925, Vertov propõe que todo o proletariado do mundo possa se ver e ouvir através do cinema para que um víncu-

29. Os Kinokis defendiam com veemência o cinema documental e o uso de câmeras sem vícios e filmagens de pessoas comuns em vez de atores, com o intuito de filmar “a vida como ela é”. Os Kinokis era como Vertov designava aqueles, como ele e Svilova, pensavam e faziam filmes dessa maneira.

lo indissolúvel possa se estabelecer entre os vários trabalhadores, criando uma linguagem onde imagens e sons fossem universais para o avanço do socialismo. Vertov³⁰ pensa na transmissão de imagens tendo a transmissão radiofônica como referência, o que o leva a antever a televisão: “num futuro próximo o homem será capaz de transmitir para o mundo todo o fenômeno sonoro e visual”. Assim, trabalhadores de todos os países poderão por fim ver-se e ouvir-se de uma maneira organizada. O cinema sonoro para Vertov representa a fusão do Cine-Olho, montagem do “eu vejo” com o Rádio-Ouvindo, montagem do “eu escuto”, a fusão dos boletins de atualidades cinematográficas com as atualidades radiofônicas.

O primeiro programa experimental de som no filme na União Soviética - trechos do filme *Baby ryazanskie (Mulheres de Ryazan)* - foi demonstrado em 5 de outubro de 1929, em Leningrado, no Sovkino Cinema, especialmente equipado com o sistema de som no filme de Shorin. Alguns meses depois, em 5 de março de 1930, o primeiro teatro sonoro, *Khudozhestvennyi (A Arte)*, foi inaugurado em Moscou, com a demonstração de um Programa de Som Combinado Nº1, que incluía quatro filmes: um discurso de Anatoly Lunacharsky sobre o significado de cinema, *Marcha* de Sergei Prokofiev da ópera *O amor das três laranjas*, o documentário de Abram Room, *O Plano para Grandes Trabalhos*, e o filme de animação *Tip Top*, com música composta, entre outros, por Georgy Rimsky-Korsakov e sonoplastia de Arseny Avraamov (Kaganovsky, 2018).

30. Já em 1917 Vertov fazia experiências no domínio do som. Criou o Laboratório do Ouvindo que consistia em avaliar as possibilidades do registro sonoro em vários aspectos e socorrendo-se de um fonógrafo especialmente adaptado para registrar sons de diversas proveniências, desde a fala humana aos ruídos cotidianos das ruas e das fábricas, estabeleceu diversos tipos de montagem sonora, adaptando a encenações de poemas. Assim surgiram as montagens dos poemas *Eu vejo* e *Partida*. Esses eram recitados tendo um fundo sonoro constituído por música e ruídos ambientes. A coleção dessas montagens foi aumentando pouco a pouco, permitindo-lhe organizar uma boa seleção de sons naturais como máquinas em movimento, canto dos pássaros, vento nas árvores, conversas em vários tons. Estas experiências sonoras integravam Vertov numa atitude estética que muito o interessava: o futurismo (Granja, 1981).

Por toda parte, a chegada do som ao cinema no final dos anos 20 significou um profundo repensar da técnica, produção e distribuição cinematográfica. Em todos os lugares, as indústrias cinematográficas tiveram que ser reorganizadas para converter a tela silenciosa em filmes sonoros. A longa transição para o som deu aos cineastas soviéticos a chance de teorizar e experimentar a nova tecnologia de som de maneiras que não estavam disponíveis para seus colegas ocidentais, estes impulsionados pelas forças do mercado e pela demanda do público. Os filmes feitos na URSS entre 1928 e 1935, enquanto a tecnologia de som soviética ainda estava em sua infância, representam uma espécie de descoberta. Eles se destacam não apenas por seus usos inovadores, experimentais, inesperados e desafiadores do som, mas também pela maneira como refletem - por meio da nova tecnologia do som - sobre as complexidades de seu momento histórico, a transição não apenas do silêncio ao som, mas dos anos 1920 aos 1930, das vanguardas ao Realismo Socialista. Kaganovsky contextualiza a situação da virada sonora com a realidade política da época:

Na União Soviética, a introdução do som coincidiu com uma ruptura cultural, política e ideológica do período conhecido como o Grande Ponto de Virada. O Primeiro Plano Quinquenal de Stalin (1928-1932) começou com uma campanha de industrialização maciça que levou, entre outras coisas, a uma reestruturação maciça das artes soviéticas. A industrialização e a centralização da indústria cinematográfica alteraram a forma como os filmes eram feitos na União Soviética, enquanto a introdução do som alterou radicalmente a forma como esses filmes eram recebidos. A chegada do som mudou a indústria cinematográfica soviética ao tornar audível, pela primeira vez, a voz do poder do Estado, dirigindo-se diretamente ao espectador soviético. Todos os filmes da transição marcam essa mudança ideológica; cada filme encena suas relações com a tecnologia do som como uma relação com o poder (Kaganovsky, 2018, p. 5).

Observando atentamente os primeiros filmes sonoros e os debates que precederam e acompanharam a transição da indústria soviética para o som nos permite entender como os cineastas soviéticos lidaram com o dilema de trabalhar com novas tecnologias dentro de parâmetros ideológicos igualmente novos. Ao fazer isso, esses cineastas criaram filmes totalmente diferentes de tudo o que havia acontecido antes (durante a era de ouro do cinema soviético na década de 1920) ou depois (durante o alto stalinismo, 1935-1953). Mais vitalmente, os primeiros diretores de som soviéticos também fizeram filmes muito diferentes do que estava sendo lançado nos Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra ou França - ou mesmo, em qualquer outro país cuja transição para o som foi impulsionada pela demanda do consumidor e pelos modos capitalistas de produção. Podemos concordar, portanto, que a transição para o som foi de fato um período de crise para o cinema soviético, mas a crise talvez tenha menos a ver com as dificuldades de dominar novas tecnologias e mais a ver com as dificuldades de sucumbir a novas diretrizes ideológicas. Como o cinema soviético imagina sua relação com o som quando o momento histórico de “junção” - que deveria ter sido experimentado como uma espécie de integridade orgânica ou reparação de um sistema quebrado agora tornado completo, visão e audição juntos - coincidiu com a ascensão do stalinismo e o fim da vanguarda revolucionária?

Tsivian analisa também o período em questão, sem perder de vista o contexto social e político da época, enfatizando diferenças entre o modo soviético e do resto do mundo do entretenimento ocidental:

Em 1930, quando a URSS declarou sua independência das relações econômicas e comerciais ocidentais, a indústria cinematográfica soviética já estava ficando atrás dos Estados Unidos e da Europa Ocidental na conversão para o som. Assolado pela falta de recursos, burocratização maciça e rápidos imperati-

vos ideológicos (que afetaram muito a produção e aprovação do roteiro, entre outras coisas), a conversão para o som durou até 1935, com versões silenciosas de longas-metragens ainda sendo lançadas até 1938. Há muitas razões para isso. Para o cinema soviético, a conversão ao som coincidiu com uma reestruturação completa da indústria cinematográfica soviética; o que havia sido nos anos 20 um conjunto bastante frouxo de estúdios e artistas foi transformado durante o primeiro plano quinquenal em um corpo centralmente organizado e administrado (Tsivian, 2004, p. 8).

Nesse contexto tecnológico-criativo quando a URSS inventa seu próprio sistema de sonorização podemos falar em uma escola/método soviético de som? Em meados da década de 1930, a maioria dos filmes do mundo, independentemente do local em que foram feitos, passou a exibir as mesmas convenções básicas de narração e estilo cinematográfico - o mesmo tipo de enredo conduzido por personagens; sucessões lineares de cenas de causa e efeito; e edição de continuidade (Gunning, 2018). Até mesmo a União Soviética, famosa durante a década de 1920 pelos experimentos radicais de montagem de Eisenstein, Pudovkin, entre outros, começou a produzir filmes convencionais, com narrativas centradas em personagens, em meados da década de 1930. Assim os filmes produzidos na URSS no período e as suas sonoridades, na sua grande maioria, não vão diferir muito esteticamente de outros filmes feitos em outros países. O uso naturalístico da voz marca uma opção estética nos filmes de ficção e somente no caso dos filmes de Svilova e Vertov é que vamos ter filmes com uma experimentação maior nas suas atribuições sonoras. Essas experimentações feitas pela dupla, seria o fato mais importante nos filmes dos Kinoki, sendo o uso distinto do som não um fator decorrente para ser considerado uma escola, ou método, mas um fato isolado que tem em Svilova e Vertov os expoentes dessa experimentação.

A camarada em armas Svilova

Yelizaveta Ignatevna Svilova³¹ era filha de um ferroviário e uma dona de casa. O pai de Svilova foi morto na guerra civil e sua origem de classe trabalhadora interrompeu sua escolaridade. Aos 12 anos começou a trabalhar como aprendiz no laboratório de cinema da *Pathé Frères*, em Moscou, onde foi impressora fotográfica, passando a limpadora de filmes e depois cortadora de negativos e montadora. Em 1919, ela começa a trabalhar como montadora no *Moskinokomitet Narkomprosa* (Comitê de Cinema de Moscou do Comissariado do Povo para a Educação Pública). De 1922 a 1927, ela trabalha como editora na agência estatal de produção de filmes, *Goskino* (rebatizada de *Sovkino* em 1927), a partir de 1927 no estúdio de cinema ucraniano *VUFKU*, rebatizado em 1932 para *Mezhrabpomfil'm*, e de 1936 a 1956, vai trabalhar no *Soiuzkinokhronika* (Estúdio Central para Filmes Documentários) renomeado *TsSDF* em 1944 (McLane, 2012).

O cinema soviético inicial incluía um número significativo de mulheres em uma variedade de papéis: produção, direção, roteiro e montagem. As oficinas de Svilova na *Goskino* estavam cheias de outras mulheres, trabalhadoras de laboratório e montadoras. Nos anos posteriores, a formalização da indústria cinematográfica forçaria muitas dessas mulheres a deixarem seus papéis, embora ainda se sentisse uma forte presença feminina nas salas de montagem de todo o país. Uma montadora que se destaca dentro de uma realida-

31. Nasceu dia 5 de setembro de 1900 em Moscou, e morreu dia 11 de novembro de 1975 também em Moscou.

de onde somente temos nomes de homens citados foi Esfir Shub³², diretora de *Padenie dinastii Romanovykh* (*A queda da dinastia dos Romanov*) (1927), um dos primeiros filmes de material de arquivo feitos, quando ainda nem existia essa designação de modo de representação do documentário. O filme de Shub, como nos aponta Oliveira (2017), tem grande importância para reconstruir a nação russa pré revolução bolchevique, um tempo que segundo ele parece que foi expurgado para sempre devido ao corte abrupto que a doutrina da revolução de 1917 pregou. Olhando a produção cinematográfica existente antes da revolução, uma produção que o pesquisador problematiza como esquecida, ele ressalta:

Os personagens se mexem pouco nos filmes russos dessa época, sendo que essa opção corresponde a todo um programa estético. Nos arquivos do cineasta e escritor Fedor Ozep (1895-1949) foi encontrado o esboço de um livro que deveria ter sido publicado entre 1913 e 1914, um dos capítulos se referia a três escolas de cinema: 1) Escola do Movimento (norte-americana); 2) Escola da Forma (europeia); 3) Escola Psicológica (russa). Nos Estados Unidos do começo do século XX, os produtos literários mais difundidos são a narração breve e o romance de aventuras, enquanto o romance psicológico não tem nenhum êxito. Os temas sociais prevalecem sobre os dramas psicológicos, tanto na literatura quanto no cinema. De acordo com Tsvian, esse “psicologismo” do estilo russo implicava uma ausência de signos exteriores da dinâmica cinematográfica da ação e dramatização dos acontecimentos. Em 1916, os adeptos do estilo russo vão se referir pejorativamente aos cinemas francês e norte-americano como “drama cinematográfico” – um gênero superficial (Oliveira, 2017, p. 2).

32. Esfir, em português Esther, Shub, nasceu em Surazh em 16 de março de 1894 e morreu em Moscou no dia 21 de setembro de 1959. Dirigiu *A queda da dinastia dos Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*) (1927), *O grande caminho* (*Velikiy put*) (1928), *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoy* (*Rossiya Nikolaya II e Lev Tolstoi*) (1928), *K.S.E. (K.S.E. Komsomol Shef Eletrifikatsii)* (1932), entre outros.

No distinto contexto que a montagem traz para esse “novo” cinema soviético é importante realçar que Svilova, assim como Shub, estavam vivenciando essas transformações como montadoras, criadoras atuantes desse novo cinema. Podemos destacar além delas outras trabalhadoras como Klaudia Ivanovna Kulagina, Katerina Nikolaevna Kozina, Vera Kimitrovna Plotnikova³³, nomes que vão saindo da obscuridade e ganhando o distinto reconhecimento, atuando na edição de filmes, que no ideário do Plano de Trabalho Quinquenal via essa atividade “com seus cortes e emendas meticulosos, algo semelhante ao artesanato, como a costura, e como tal altamente adequada para mãos femininas.” (Bulgakowa, 2008) Mas, além de Svilova e sua contemporânea Shub, pouco se sabe sobre essas “cortadoras”. Embora possamos encontrar alguns nomes, é impossível saber quantas mulheres contribuíram sem créditos para os filmes dessa época.

Em 1919, trabalhando para o *Kinokomitet* (*Comitê de Cinema*) em Moscou, Svilova conheceu Vertov, o excêntrico jovem diretor que saltou do segundo andar para testar as capacidades da filmagem rápida e que já trabalhava em tempo integral no *Kino-nedelia* (*Cinejornal de atualidades*), desenvolvendo suas teorias do “cinema-olho”. A história contada por Svilova em suas memórias é que um dia ela encontrou Vertov vagando pelos corredores do *Kinokomitet* em total desespero pelo fato de que nenhuma das *montazhnitsy* (garotas da montagem) estavam dispostas a editar o Cinejornal de acordo com suas especificações, jogando os pedaços de filmes de dez e cinco quadros que ele lhes dera como inúteis. Nas memórias, Svilova conta que “teve paixão” do artista, e um relacionamento, não apenas de montadora e diretor, mas de esposa e marido, nasceu.

33. Fonte *Women Film Pioneers Project*.

Em 1922 é formado o Conselho dos 3³⁴: que consistia em Vertov, Svilova e pelo irmão de Vertov, Mikhail Kaufman, fotógrafo dos filmes que eles faziam. McLane (2012) argumenta que Svilova era a finalizadora de uma criação que começava em Dziga, passava por Mikhail e terminava com ela. Enquanto o próprio relato de Svilova minimiza consistentemente sua contribuição, Mikhail Kaufman sugere que foi precisamente o fato de Svilova ter se juntado ao Kinoki que possibilitou a Vertov alcançar suas ideias sobre montagem. Ao trabalhar com diferentes editores temporários cujo trabalho se limitava a colar pedaços de filme montados, Vertov não podia esperar alcançar o tipo de cinema que já defendia. A difícil tarefa de dominar e desenvolver uma linguagem cinematográfica precisava da ajuda dessa *soratnik* (*camarada de armas*) permanente e totalmente comprometida. Esse é o papel que Svilova passou a desempenhar: supervisionando, organizando, traduzindo e ressignificando a teoria de Vertov e a prática de Kaufman em um produto acabado.

Como Penfold (2013) sugere, para todos os filmes que fez com Vertov, Svilova desempenhou uma “função unificadora”. Ela era “responsável pela estética geral, ritmo e forma dos filmes” enquanto não recebia quase nenhum crédito por isso do mundo exterior. Como argumentou Tsivian, “Svilova tornou a loucura da montagem de Vertov uma realidade” (Tsivian, 2004). Vertov escreve sobre essa efervescência de trocas no seu diário:

34. Georges Sadoul afirma que o coletivo foi fundado em 1922 por Svilova, Vertov e Kaufman, e o pintor Belyaev era o quarto membro. Entretanto, em 1923, Svilova escreveu uma carta aberta ao jornal LEF (*Levy Front Iskusstv*) (*Frente de Esquerda das Artes*) solicitando sua admissão no Conselho dos Três. Os estudiosos interpretaram esse pedido como um golpe publicitário “para expor seu trabalho e aumentar a conscientização sobre seu compromisso com o cinema documental”, e não como um pedido real, uma vez que Svilova já estava trabalhando com Vertov e Kaufman há anos. De 1922 a 1923, Vertov, Kaufman e Svilova publicaram vários manifestos em jornais de vanguarda que esclareciam as posições dos Kinoki em relação a outros grupos de esquerda.

Conforme o *Kino-Pravda (Cinema-Verdade)* se desenvolveu, sua equipe cresceu. Svilova dominou o novo alfabeto. Kaufman tornou-se um cinegrafista de primeira linha. Belyakov ficou absorto no problema de legendas expressivas... todos os dias algo novo tinha que ser inventado. Não havia ninguém para ensiná-lo; estávamos em um caminho não trilhado (Vertov, em Granja, 1981, p 14).

A cada novo projeto, os Kinoki estabelecem técnicas de montagem cada vez mais radicais, graças às práticas experimentais de edição de Svilova. Com *Kino-Glaz (Cinema Olho)* (1924), o primeiro longa-metragem do grupo, Svilova intensificou a complexidade de sua montagem, comprovando o princípio dos Kinoki de que o filme poderia apresentar a realidade com mais precisão do que era possível dentro do alcance da percepção humana, reforçando a ideia de que existia a “verdade” e a “verdade do filme”. A habilidade de Svilova como montadora foi crucial, e sua experiência permitiu que a equipe usasse técnicas como sobreposição, repetição e cortes, tendo efeito até então não experimentados.

A pesquisadora Sara Muller nos dá mais detalhes sobre a essência de Svilova e sua maneira de se apresentar ao mundo:

A documentarista Il'ia Kopalín recorda a primeira vez que os encontrou, durante uma sessão fotográfica na aldeia de Pavlovskoe-Luzhetskoe para o primeiro longa-metragem deles *Cinema-Olho: Vida em Movimento (Kino-Glaz: Jizn Vrasplokh)* (1924). Caminhavam pela rua larga da aldeia, Vertov, Kaufman, Svilova e o administrador Kagarlitskii, olhando para tudo com interesse. Vertov e Kaufman estavam “vestidos elegantemente, com os seus casacos de cabedal, enquanto Svilova estava vestida de forma simples, misturando-se com as raparigas da aldeia” Ela era uma mulher russa da classe trabalhadora, que podia facilmente desaparecer em segundo plano, e o seu papel de “camarada de armas” tornava-a praticamente invisível. Segundo o relato de Kopalín, ela estava com ele a

andar na rua, presente em reuniões de reconhecimento, em filmagens e, como Kinoki, participava na seleção do que seria filmado. Semiramida Pumpianskaia, a assistente na *Goskino* de Vertov, assinalou que Svilova estava na feitura dos roteiros porque Vertov confiava nos seus olhos e nos seus ouvidos, na forma como ela via e ouvia as coisas, para pensar e discutir com ela (Muller, 2021, p. 168).

Figura 1 - Svilova e Vertov na mesa de montagem



Fonte: Sputnik / Alamy Stock Photo

Vertov escreve muito sobre a centralidade de Svilova em seus projetos criativos com os Kinoki. A própria Svilova fala sobre seus filmes sendo montados em grande parte com base na intuição e na experimentação de “milhares de variantes” juntas, testando o “significado, qualidade visual e ritmo” das sequências “de ouvido”, com os dois “curvados excitadamente sobre a mesa de montagem durante toda a noite e pela manhã (Svilova, 1976)”. No filme *Um homem com uma câmera* (1929) Svilova é eternizada diante das câmeras em uma sequência do filme. Vemos ela sentada na sua mesa de montagem, juntando fotogramas, montando e demonstrando esses cortes e su-

perposições para o espectador em uma sequência reflexiva altamente celebrada do cinema mundial. Esse ato de montagem revela também uma das importantes premissas que o Conselho dos 3 deixava explícito: revelar ao espectador que ele está assistindo a um filme, que o cinema é feito dessas intervenções de linguagem não para ser absorvido como puro entretenimento mas para provocar um sentido crítico naqueles que o assistem. Muller expande a importância de Svilova pelo seu olhar feminino e o que essa interação pode gerar:

Vemos Elizaveta Svilova a trabalhar na construção do filme. Através dela, acedemos à matéria-prima – os rolos e as imagens –, às possibilidades de manipulação. Ela opera a moviola, começa a cortar o desenvolvimento, e é então que nos apercebemos das infinitas possibilidades que a câmara nos oferece. Ele mostra-nos a técnica e a poesia da montagem. Como dissemos, o processo de montagem, protagonizado por Svilova, que se tornou uma personagem do filme, foi uma etapa substancial do manifesto *Cine-Olho*. Ela controla a imagem, dando-lhe vida. Os materiais permitem-nos compreender as ferramentas da sua arte, e a precisão do corte através da linha de visão é uma indicação do produto final. A sua presença explícita em *Um homem com uma câmara* (1929) não só esclarece a sua contribuição como montadora do filme, como também fornece uma margem para a leitura do discurso do gênero. Na análise das sequências durante o seu trabalho, onde o ato de montagem se estabelece em relação direta com o ato de filmagem, Judith Mayne argumenta que a sua aparição “subverte a teoria do olhar masculino” (Mayne, 1989 citado por Penfold, 2013, p 47). Em referência, há uma metáfora interessante no filme em relação à montadora e ao material, é o olho azul de Svilova que se sobrepõe à lente de Kaufman: tudo o que a câmara olha será interpretado e recontextualizado pela decisão feminina (Muller, 2021, p. 160).

À medida que a carreira de Vertov no cinema soviético diminuía, a carreira de Svilova assumiu uma existência independente, embora sem nunca romper sua parceria. Dirigiu seu primeiro filme, *Bukhara*

(*Bukhara*), em 1927, e em 1930 começou a ensinar técnicas de montagem, principalmente a edição de som, no Instituto Lenin, enquanto auxiliava Vertov na produção de *Entusiasmo*, o primeiro filme sonoro documentário soviético. Em 1932 ela iniciou os preparativos para seu próximo filme, *Tri pesni o Lenine (3 canções para Lenin)* (1934), realizando pesquisas à noite enquanto ensinava durante o dia. Christopher Penfold chamou os anos de Vertov e Svilova no *VUFKU* como indiscutivelmente os mais produtivos, e aclamados pela crítica, de sua colaboração, desde a “exploração da montagem até o design de paisagens sonoras gravadas ao vivo” (Penfold, 2013). Mudar de *Mezhrabpomfil'm* para *Soiuzkinokhronika* marcou uma importante transição. Aqui, o papel de Svilova evoluiu de assistente de direção de Vertov para sua co-diretora, produzindo em conjunto *Slava sovetskim geroiniam (Glória às heroínas soviéticas)* (1938), e a partir de 1939 ela dirigiu, editou e ajudou em centenas de cinejornais e documentários, enquanto Vertov foi cada vez mais afastado da indústria que ele ajudou a construir, expurgado por ser considerado um formalista. Semiramida Pumpianskaia, montadora, lembra que na década de 1940, Svilova “sempre foi muito procurada”: “Ela provou ser uma mestre brilhante da montagem e todos os melhores diretores consideravam uma benção trabalhar com ela” (Penfold, 2013).

É cinema? É documentário? O que é esse filme?

Ao fazer uma busca na internet com o nome do filme *Entuziazm: Simfoniya Donbassa (Entusiasmo, A sinfonia de Donbass)* (1931), foi possível encontrar dificuldade de classificação quanto ao gênero fílmico, com analistas informando que se tratava de obra parte documentário, parte cinema. Para os padrões contemporâneos, isso uma dualidade interessante: é cinema? É documentário? Mas o documentário não é um gênero que está inserido no cinema? Por que,

e como, distinguir o cinema do documentário? Não seria a dúvida da sua materialidade que torna o filme ainda mais destacado das possibilidades de uma classificação rígida? Talvez o filme, por seu aspecto inovador, nem seja cinema, nem documentário, ou cada um desses ocupando uma parte de que seja de interesse daquele que vê e ouve o filme. Talvez isso nos dê uma pista quanto a complexidade pretendida pelos diretores ao fazer esse filme, expandindo agora com sons, as teorias de montagem de imagem que Svilova e Vertov já vinham fazendo em filmes anteriores.

Figura 2 - Poster do filme *Entusiasmo*



Fonte: Museu Vertov, Viena

O filme *Entusiasmo* foi feito para glorificar o trabalho dos trabalhadores soviéticos na construção de uma hidroelétrica na região do rio Donets, conhecida como Donbass, que é uma bacia hidrográfica com área de 98.900 km² e que compreende uma região histórica, geográfica e cultural do extremo leste na atual Ucrânia, sudoeste da

Rússia³⁵. O filme representa para Svilova e Vertov o cinema proletário na sua prática: “*a fixação de documentos fornecidos pela ofensiva socialista para o plano quinquenal*”. O objetivo dos planos quinquenais era criar novas indústrias, dando prioridade aos setores básicos da indústria pesada e da produção de energia, os pilares de qualquer grande economia industrial. O objetivo principal de *Entusiasmo* é mostrar o engajamento dos operários para alcançar e ultrapassar os países desenvolvidos no cumprimento das metas do plano de Stalin, como uma grande metáfora do que estava acontecendo em toda a URSS. Trata-se de um filme sobre os esforços da região de Don Basin para alcançar as metas do plano que se concentravam principalmente na mineração de carvão, produção de aço e colheita de trigo. Tecnicamente o filme é uma grande demonstração das possibilidades abertas pelo cinema sonoro ao filme documental, gravado no sistema de som Shorin com o crédito de som para Petr Shtro.

Se a política soviética interna tivesse sido diferente, *Entusiasmo* teria sido o primeiro filme sonoro soviético. Do jeito que estava, a única câmera de som de construção soviética projetada por Aleksandr Shorin, foi dada primeiro a Abram Room no estúdio de cinema *Soiuzkino* para filmar *Plan velikikh rabot (O grande experimento)* (1930). Vertov teve que esperar vários meses para poder obter a sua vez com o novo equipamento. Devido a esse atraso, os Kinoki filmaram primeiro sem som na região de Donbass de setembro a novembro de 1929 e depois em Leningrado em janeiro de 1930 (na catedral de Isaac, no primeiro teatro sonoro e em outros locais da cidade), ao mesmo tempo em que se envolveram em um estudo intensivo de tecnologia de som no laboratório de Shorin (Kaganovsky, 2018).

35. No dia 24 de fevereiro de 2022 a Rússia invade a Ucrânia, sob o pretexto de provocar a independência de duas regiões - a República Popular de Donestk e a República Popular de Lugansk - controladas por separatistas pró-Rússia em Donbass. A riqueza mineral da região do Donbass está no centro desse conflito.

O filme se inicia com um cenário ao ar livre onde uma mulher senta diante de uma mesa que nos remete a uma estação de telefonia com vários cabos acoplados a uma central que vai se conectar a outros telefones. Essa figura feminina que podemos entender como uma telefonista, coloca um fone de ouvidos e começa primeiro a escutar, e depois ela passa a retransmitir ao conectar os cabos na central telefônica, o som de uma música. Os acordes são de uma sinfonia, daí o subtítulo do filme – Sinfonia do Donbass –, composta pelo compositor Nikolai Timofeev que, no final de 1929, desenvolveu, juntamente com Svilova e Vertov, uma partitura musical que integrava ruídos e suas transformações, distorções e variações, antecipando a estética da música concreta em quase duas décadas. O filme foi estruturado como uma sinfonia programática de quatro movimentos em que leitmotivs e refrões desenvolvem uma narração musical (Bulgakowa, 2008).

Figura 3 - A telefonista de *Entusiasmo*



Fonte: fotograma do filme

Da situação inicial com a telefonista, vamos para imagens sacras, onde pessoas passam e se benzem diante de uma igreja. Os planos feitos para contextualizar a igreja são tortos, gerando uma desigualdade estética com os planos filmados das pessoas que beijam a porta da igreja e se benzem a seguir. O Cristo é filmado de costas com as pessoas ao fundo, assim o corte faz parecer que ele afunda, que ele se descola do mundo que ele observa de cima e de longe. Uma câmera na mão segue senhores na rua que entram na igreja, quando mais pessoas se benzem. Ao longo disso vamos escutando um metrônomo e vozes sacras sendo mixadas, com as imagens de igrejas que se fundem. Voltamos para a telefonista que agora nos mostra seus ouvidos direito e esquerdo sem os fones de ouvido na cabeça. Ouve-se a chamada da rádio de Leningrado – RW 3, onda 1K –, e vemos imagens de uma estátua que é replicada várias vezes por uma montagem que enfatiza a plasticidade dela. Essa estátua vai desaparecendo como que se tivéssemos sintonizando algo e logo ouvimos uma rádio que anuncia a música do filme: a Sinfonia de Donbass. Nesse momento vemos o maestro Timofeev iniciando os acordes da sinfonia com um metrônomo do lado, filmado em contra plongé onde não vemos, somente escutamos, o resto da orquestra, pois somente o regente e o metrônomo compõe o quadro. Retornamos para imagens feitas no campanário da igreja onde vemos um enorme sino e escutamos suas fortes badaladas em um primeiro plano sonoro, observando isso através de uma câmera na mão que balança juntamente com o sino. Continuamos a ver as pessoas que seguem fazendo reverência aos ícones sagrados que estão na porta da igreja. Acompanhando tudo isso, uma câmera angulada mostra pessoas beijando os pés de um Jesus crucificado e escutamos o som de uma missa. Voltamos a imagem do sino e as badaladas que agora estão modificadas, ficando mais lentas, com uma sonoridade dissonante, enfatizando um estranhamento que se avoluma com imagens que sobem e descem ven-

do pessoas que se benzem, subindo e descendo com a sua mão, em frente a figura de Cristo. Logo após presenciamos várias situações de rua com homens bebendo, entornando enormes goles de vodka, sendo alguns desses vistos em um estado de total embriaguez, largados que estão na rua. Várias imagens de homens bêbados, cambaleantes, são entrecortadas com as pessoas que continuam a beijar os pés de Cristo em frente à igreja quando um intertítulo denuncia: “o papa está preso ao capital”. É como se o filme nos mostrasse que os vícios, os ópios do povo, religião e bebida são comumente ruins para a construção do ideário soviético. O ritmo do filme está posto logo no seu começo: Svilova e Vertov propõe um intercalar de ideias, confrontando doutrinas e vícios, na busca da construção de uma consciência crítica do espectador, utilizando esse proletariado como a metáfora do personagem único e principal do filme.

A essa situação segue-se uma longa sequência de uma invasão e demolição de uma igreja por um enorme grupo de pessoas. Essa situação monta com a feição da telefonista que ao contrário do que ele demonstra no começo do filme, ela agora está a entender, por todos os sons que já ouvimos até então, o que está acontecendo naquele momento. Nessa sequência da destruição da igreja vemos pessoas carregando várias imagens sacras e escutamos a sinfonia com acordes agitados e dissonantes, sendo a montagem rápida e frenética de imagens religiosas dissolvidas entre elas. Quando a multidão consegue derrubar um dos minaretes da igreja, a música fica apoteótica e aqui Svilova inverte as imagens da estrela sacra que foi derrubada pela multidão fazendo com que ela volte para cima da igreja, de onde ela caiu, causando grande estranhamento. Essa sequência se encerra ao vermos rostos de mulheres rindo, com a trilha musical acompanhando ao fundo. Voltamos para a telefonista que agora está talhando uma cabeça de Lênin, deslocada da mesa de operação de telefone. Fica a impressão de que depois de tudo que ela ouviu, e o espectador

também que além de ouvir, viu, está consciente da necessidade de transformação pessoal para fazer parte da revolução e que precisa se livrar do passado religioso opressor e dos vícios que não fazem parte da construção dessa nova nação. Esse é o primeiro capítulo do filme onde o som tem papel primordial no entendimento da narrativa, às vezes se fazendo contrapontual, às vezes naturalístico, mas sempre tensionando junto com as imagens o entendimento da narrativa. Ao final desse capítulo a sinfonia, agora em novos acordes, quase como um andamento jazzístico, emoldura a imagem de uma cidade feita de papelão, com um trenzinho nela onde vários vagões carregam minérios: chegamos em Donbass!

Vertov enumera alguns dos obstáculos superados com a realização de *Entusiasmo*. O primeiro era a idéia defendida pelo engenheiro de som Ippolit Sokolov, num artigo publicado em 1929, insistindo que o som no cinema deveria ser inteiramente gravado em estúdio, pois os ruídos do mundo eram “não-fonogênicos” e esses “ruídos aleatórios e desorganizados transformariam-se numa verdadeira cacofonia de sons, literalmente um concerto felino” (Christie, 1991). A imitação dos sons realizada em estúdio era uma prática comum na época e foi alvo de críticas de Vertov. Os outros obstáculos foram chamados por Vertov de “grupo das imobilidades” e correspondiam a total imobilidade do gravador de som, a imobilidade da câmera conectada por um cabo curto demais ao equipamento de gravação de som, e a imobilidade do microfone, que “não tinha o direito de se mexer”, durante a filmagem. O fato é, segundo Kaganovsky (2108), que após uma série de reuniões na Associação dos Trabalhadores de Cinematografia Revolucionária (ARRK) evidencia-se que a produção de filme com som ainda estava em completa desordem no final de 1930, e os filmes sonoros soviéticos permaneciam em sua fase “experimental” (às vezes os filmes sonoros eram rodados sem uma câmera de som). A falta de equipamentos funcionais, incluindo câmera, microfones, elementos

fotográficos, estoque de filme, lâmpadas, etc., bem como laboratórios para reprodução (disponível apenas no *Sovkino*) ou cinemas com som, atormentavam a indústria cinematográfica soviética. Além disso, estúdios e diretores individuais disputavam quem tinha acesso à câmera de som (de preferência a de Shorin, porque a câmera de Tager – “o caixão” como era carinhosamente chamada – frequentemente quebrava, embora tenha sido usada para filmar *Putyovka v zhizn* (*O caminho da vida*) de Nikolai Ekk (Kaganovsky, 2018).

A despeito de todas essas dificuldades a equipe dos Kinoki realizou vários testes, e vitoriosamente, os microfones foram para as ruas. Para partir ao Donbass e gravar os trabalhadores nas minas, os engenheiros tiveram de criar uma estação de gravação móvel. A tarefa foi realizada com êxito, porém a gravação tinha de ser feita “as escuras”, sem que se soubesse o resultado sonoro conseguido no momento da gravação. No discurso proferido na “Primeira Conferência Nacional sobre o Cinema Sonoro”, realizada em Moscou em agosto de 1930, Vertov narra sua epopeia do domínio da técnica de gravação externa até a realização de *Entusiasmo*:

Entusiasmo é o primeiro filme no mundo cuja escrita recorre as vozes das máquinas, as vozes dos trabalhadores e as vozes dos boletins da imprensa radiotelegrafados. O primeiro filme que dinamita para sempre a casca dos estúdios de gravação e que da vida ativa aos milhões de sons naturais, o primeiro filme que resolve definitivamente a questão litigiosa da filmagem documental sonora (Vertov, em Granja, 1981, p. 57).

O atraso forçado em Leningrado permitiu que Vertov e equipe trabalhassem em estreita colaboração com Shorin no novo equipamento de som e levou à produção de uma câmera de som “leve” que os Kinokis puderam levar de volta para as minas de carvão de Donbass. O cinegrafista de Vertov, Boris Tseitlin, escreveu no jornal *Kino i zhizn*’ (*Cinema e vida*) em maio de 1930:

O trabalho do grupo em Leningrado está chegando ao fim e o grupo está se mudando para Donbass, onde as filmagens serão feitas exclusivamente de forma sincronizada, usando a câmera de som portátil especialmente projetada no laboratório de Shorin. A nova câmera *Mikst* construída pelo camarada Timartsev será tão compacta e leve que nos permitirá filmar nos lugares mais desconfortáveis e de difícil acesso (Granja, 1981, p. 45).

Segundo Mackay a câmera não era exatamente “leve”. Descobriu-se que o equipamento de som era muito pesado e desajeitado, tendo que ser puxado na maioria das vezes à mão. Na primeira prévia do filme em 1º de novembro de 1930 em Kiev, Vertov disse que o aparelho de gravação, que ele teve à sua disposição por um mês e dez dias no Donbass, pesava 1,2 toneladas, que eles não tinham transporte para isso e que 80 por cento do trabalho do grupo consistia em “trabalho físico puro” (Mackay, 2018).

Quando o filme chega no Donbass iniciam-se sequências para referenciar a figura dos operários, daqueles que estavam na construção da hidroelétrica, e escutamos na partitura musical somente ruídos, sem conter um acorde que pudesse transmitir uma ideia de unidade ao que estávamos vendo. Temos imagens de uma grande reunião de pessoas vistas de cima com o som virando uma sonoridade parecida com um código de telegrafia, fundindo-se com a música e a seguir todos se levantam e começam a cantar a Internacional Comunista. Um homem faz um discurso para a câmera e podemos escutar sua voz em direto, juntamente com os sons do lugar. Segue-se a isso o treinamento dos operários que vão trabalhar nas minas, demonstrando uma consciência tanto na forma como no conteúdo que é apresentado. Vemos e ouvimos os detalhes do trabalho feito em Donbass: pessoas proclamam palavras de ordem, escutamos o hino do 1º de maio, sons do interior de uma fábrica, pessoas gritam

enquanto trabalham. O trabalho de extração é todo documentado e assim podemos entender como era trabalhar em uma mina de carvão naquele momento na Ucrânia. Mais pessoas gritam, escutamos um hino motivador, uma sirene que não para, mais palavras de ordem e as imagens adquirem um aspecto grandioso! Na trilha sonora escutamos som direto, voz de narrador, música, efeitos e ruídos que vão sendo mixadas com a música composta por Timofeev, que surge ao final fechando com a sinfonia de Donbass em uma ode a todo o esforço do operário anônimo na construção da grande obra que servirá para todos os soviéticos.

Figura 4 - Os trabalhadores de Donbass



Fonte: fotograma do filme

Teóricos como Jacques Aumont e Lucy Fischer se debruçaram sobre o filme na intenção de entender o potente imbricado que a imagem e o som do filme sumarizam. Para Aumont é como “se desen-

volvessem vários filmes dentro de um só: ora em concorrência, ora parasitando-se”, tentando sintetizar a multiplicidade temática do filme. Fischer chega a enumerar 12 linhas de escuta que o filme tem percorrendo em várias delas sobre o uso pioneiro que estava sendo utilizado. Ela aponta para o que mais impressiona na primeira seção de *Entusiasmo*: uma sensação de incrível tensão que existe entre o som e a imagem.

O som se afasta fisicamente da tela; e os dois parecem relacionados na forma de ímãs com pólos semelhantes alinhados - fisicamente separados, mas interagindo através de linhas de força. Ao quebrar a unidade do filme - ao fazer com que o som e a imagem se repelem em algum grau: Vertov deixa para sempre o espectador dentro do espaço do teatro, continuamente consciente da trilha sonora e da trilha visual como entidades separadas (Fischer, 1985, p. 102).

Como Jeremy Hicks observa, o uso complexo do som por Svilova e Vertov em *Entusiasmo* é uma tentativa de revelar a natureza construída do filme, ou seja: Svilova e Vertov “rompem as expectativas naturalistas do som, manipulando-o ou separando-o da fonte para lembrar ao espectador que se trata de um filme” (Hicks, 2007). O som sincrônico é apenas uma das maneiras pelas quais o som é usado somente na primeira parte do filme: desde o som sem corpo até a sobreposição, a distorção e a colagem sonora. Bandas de marcha são gravadas em som síncrono, assim como várias máquinas industriais, incluindo buzinas, elevadores de cabeça de poço, caminhões de carvão, furadeiras, trens, apitos e martelos, todos gravados no local e combinados de forma síncrona com a imagem. Há também o uso pioneiro do som em discursos sincronizados, anteriores às primeiras entrevistas do filme soviético. No entanto, como observa Hicks, o uso mais interessante do som nesse filme é a repetição e o distanciamento do som industrial de sua fonte: repetidamente ouvimos o som de uma buzina e de um

apito a vapor. O próprio Vertov escreve, em 1942, no seu diário sobre a matéria audiovisual que ele pretendia criar:

É claro para todos que o rádio-filme deve ser ouvido, enquanto o silencioso não se faz simplesmente combinando mecanicamente o rádio-filme com o silencioso, mas juntando os dois de tal forma que exclua a possibilidade de uma existência independente da trilha da imagem e da trilha sonora. Nasce uma terceira composição, que não pode ser encontrada nem na imagem nem na trilha sonora, mas existe apenas através da interação constante do fonograma e da imagem visual (Vertov, em Granja, 1981, p. 44).

Conclusão

No que tange as importantes contribuições que Svilova e Vertov estavam fazendo ao cinema naquele momento, *Entusiasmo* ficou longe de ser unanimidade na época do seu lançamento, colecionando várias críticas naqueles que enxergavam formalismo enquanto que na realidade o filme estava bem diante do seu tempo para ser entendido. Em uma época que palavras de ordem como “ideologia burguesa”, “decadência formalista”, “cinema para milhões” estavam na pauta do dia na leitura os filmes feitos no período, o crítico Viktor Shklovski escreve um artigo onde ele pergunta: *Kuda shaagaet Dziga Vertov? (Para onde caminha Dziga Vertov?)*. Ele afirma que “pela sua metodologia defeituosa Vertov não estava ajudando a ideia do filme documentário, pelo contrário, estava atrapalhando.” Possivelmente o desvio estético pretendido por Vertov de que o cinema devia filmar a vida como ela é, rejeitando atores, diretores e roteiros, não era muito bem vista em um período que as dificuldades práticas do ato de filmar eram enormes, fazendo exigir um extenso planejamento antes de filmar (não que os Kinokis não tinham planejamento, eles somente tinham um outro tipo de planejamento, sendo esse

bem diferente do filme encenado). O próprio Shklovskii assinala que filmes podem até não ter atores formais, mas filmar sem roteiro era “especialmente perigoso para coletivos pseudo-revolucionários que têm intenções de monopolizar a estética do cinema”.

A rejeição comum da indústria cinematográfica soviética como “atrasada tecnologicamente” é uma das maneiras pelas quais a narrativa da transição para o som foi reduzida desde o início, com os estudiosos focando no problema da conversão como um jogo de “recuperar” a indústria cinematográfica estadunidense. Uma espécie de determinismo tecnológico marca grande parte dos estudos sobre esse período, com maior atenção dada aos fracassos da indústria do que aos próprios filmes. Salt, por exemplo, aponta problemas terríveis no som e os ruídos na trilha sonora:

Nos filmes soviéticos do início dos anos 30, que inevitavelmente também eram totalmente pós-sincronizados, a qualidade da correspondência do som com a imagem era muito ruim e, na maioria das vezes, os fabricantes nem se preocupavam em tentar dublar os sons para todos os filmes. A qualidade real da gravação de som russo também era ruim e pode ser exemplificada por *Alexander Nevsky* (1938), que foi gravado usando uma imitação russa do sistema RCA. Aqui, as bandas de redução de ruído na trilha sonora realmente cortam os picos da modulação em muitos lugares, o que inevitavelmente causa uma distorção terrível no som (Salt, 2009, p. 56).

Por outro lado, Christie observa que, pelo legado congelado do cinema soviético inicial, inscrito tanto nas histórias convencionais quanto nas radicais, a ausência de qualquer tratamento sustentado da longa transição para o som é impressionante. É como se o fato industrial bruto do som, com suas implicações estéticas e ideológicas concomitantes, constituísse uma grande perturbação para a história narrativa, ou mesmo, para a teoria da montagem. No entanto, a

introdução do som coincide e ajuda a definir o ponto de virada no cinema soviético. É um exemplo por excelência da intersecção geralmente ignorada entre a especificidade do cinema e as histórias - econômica, tecnológica, política, ideológica - que o determinam e são por sua vez determinadas por ele (Christie, 1991). O som soviético é efetivamente um “novo aparato” no final dos anos 1930.

Por causa do longo período de transição, os cineastas soviéticos foram capazes de evitar muitos dos erros cometidos por estúdios de cinema estrangeiros (como a mania do filme todo falado), assim tanto Tager como Shorin foram capazes de evitar erros cometidos por engenheiros de som como tentar desenvolver tecnologia de som em disco. Em 1935, o cinema soviético havia produzido dois filmes sonoros que se tornaram clássicos instantâneos do realismo socialista: o filme de guerra civil *Chapaev (Chapaev)* e a comédia musical *Vesjolyje rebjata (Queridos companheiros)*. Embora a União Soviética continuasse a lançar versões silenciosas de longas-metragens até a década de 1930, a era da experimentação de vanguarda, assim como a era do cinema silencioso, havia chegado ao fim. Entre eles, as grandes conferências de cinema de 1928 e 1935 marcaram o início e o fim do período de transição - tanto tecnológico quanto ideológico - auxiliado pela publicação, também em 1935, do *Cinema para milhões* de Boris Shumyatsky, que se tornou um projeto para o cinema stalinista (Leyda, 1960). Antes que isso acontecesse, no entanto, o cinema soviético produziu um punhado de filmes – em uma variedade de gêneros, estilos, técnicas e linguagens – que não se encaixavam nem nos modelos anteriores da montagem soviética da era silenciosa, nem no cinema do realismo socialista ainda por vir. Desta forma, o primeiro cinema sonoro soviético imaginou um futuro alternativo para o cinema sonoro, em que o aural não fosse subordinado ao visual, mas fosse explorado para extrair os efeitos viscerais do cinema.

Referências

- AUMONT, Jacques (Org.). *Estética do filme*. São Paulo: Papyrus Editora, 2005.
- BULGAKOWA, Irina. *The Ear against the Eye: Vertov's Symphony*. Berlin: Contribuições de Kiel para a pesquisa de música cinematográfica, 2008.
- CHRISTIE, Ian. *Making Sense of Soviet Sound*. In *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Ed. Richard Taylor e Ian Christie. London: Routledge, 1991.
- CRAFTON, Donald. *The Talkies: American cinema's transition to sound 1926 – 1931*. Berkeley, University of California Press, 1997.
- FISCHER, Lucy. Enthusiasm: from Kino-Eye to Radio-Eye. In: WEIS, Elisabeth e BELTON, John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- GUNNING, Tom (Org.). *The image of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- GOMERY, Douglas. Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to Sound. In: WEIS, Elisabeth e BELTON John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- _____. *The coming of Sound: a History*. New York: Routledge, 2005.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Coleção Horizonte do Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- HANDZO, Stephen. Appendix: A narrative glossary of film sound technology. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 383-425.
- HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov, defining documentary film*. *The Russian Cinema Series*. I. B. Tauris. Londres, 2007.
- KAGANOVSKY, Lylia. *The voice of technology. Soviet Cinema's transition to sound 1928-1935*. Bloomington, Indiana University Press, 2018.

LEYDA, Jay. *Kino: A History of Russian and Soviet Film*. Princenton: Princenton University Press, 1960.

LOVELL, Stephen. Broadcasting Bolshevik: The Radio Voice of Soviet Culture, 1920s-1950s. *Journal of Contemporary History* 48, nº1 (2013): 78-97.

MACKAY, John. *Film energy: process and metanarrative in Dziga Vertov's The eleventh year (1928)*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MAGALHÃES, Michele. *Música, Futurismo e a Trilha Sonora de Dziga Vertov*. Dissertação de Mestrado em Música - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2005.

MCLANE, Betsy. *A new history of the documentary*. 2ed. Nova Iorque, Bloomsburry, 2012.

MULLER, Sara. *Elizaveta, Leni y Agnès: tres mujeres que cambiaron el cine*. Centro de Estudos em Desenho e Comunicação, Caderno 91, pp 167 - 184, Universidade de Palermo, Buenos Aires, Argentina, 2021.

OLIVEIRA, Roberto A. O Czar e a Sétima Arte: Cinema Russo Antes da Revolução. *Revista Universitária do Audiovisual (RUA)*, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). 28 de janeiro de 2017.

PENFOLD, Christopher. *Elizaveta Svilova and Soviet Documentary Film*. Tese de Doutorado em Estudos Fílmicos, Faculdade de Humanidades, Universidade de Southampton, Inglaterra, 2013.

SADOUL, Georges. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California Press, 1984.

_____. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949.

SALT, Barry. *Film Style and Technology*. Londres: Starword, 2009.

TSIVIAN, Yuri (ed.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, págs. 87-89, 2004.

VERTOV, Dziga. *Vertov Diaries*. Ed. Sergei Dobrashenko, 1966.

YOUNGBLOOD, Denise. *Soviet Cinema in the silent era, 1918 -1935*. University of Texas Press, 1991.

Sobre os autores

Adriano Reis

Mestrando em Comunicação no PPGCOM da UFPE. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Campi-
nas (2017). Atua nas áreas de cinema, video-arte, *vídeo mapping* e
produção cultural. E-mail: adrianoreis257@gmail.com

Amanda Luna

Mestranda em Comunicação no PPGCOM da UFPE. É Graduada em
Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário AESO Barros Melo
(UNIAESO) e em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco
(UFPE). É também especialista em Escrita Criativa por meio de Pós-
-Graduação *lato sensu* da Universidade Católica de Pernambuco,
em conjunto com a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul (PUCRS). E-mail: amanda.lunacavalcanti@ufpe.br

Filipe Falcão

Jornalista, professor universitário e pesquisador de cinema de gêne-
ro. Doutor em Comunicação pela UFPE, onde realizou também pós-
-doutorado sobre direção de fotografia no cinema pernambucano.
Autor dos livros *A estrada amarela* (2021), *A aceleração do medo:
o fluxo narrativo dos remakes de filmes de terror do século XXI*
(2019), *Medo de palhaço* (co-autoria, 2016) e *Fronteiras do medo:
quando Hollywood refilma o horror japonês* (2015). Membro do
conselho editorial da Revista *Insólita*. Membro do conselho editorial
da Revista *UnicaPhoto*. Colunista de cinema da Rádio CBN. E-mail:
filifalcao@gmail.com

Ian Costa

Doutorando do PPGCOM da UFPE e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Graduado em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande, com especialização em Metodologia do Ensino em Artes pelo Centro Universitário Internacional Uninter (2012). Professor do curso de Bacharelado em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande nas áreas de Áudio e Tecnologia, Audiovisual e Marketing. Foi fundador e coordenador da Pós-Graduação em Cinema e Produção Audiovisual da Unicorp (2017-2019). E-mail: ian.costa@ufpe.br

Juliana Monteiro

Doutoranda do PPGCOM da UFPE, mestre pelo PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Pesquisa principalmente os seguintes temas: cinema de horror – com foco nos subgêneros *found footage* e *folk horror* –, cinema dispositivo e teoria do cinema. Foi bolsista da Fapesp. É professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Rádio, TV e Internet da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: juliana.bmonteiro@ufpe.br

Libia Castañeda

Doutoranda do PPGCOM da UFPE, com graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e mestrado em Literatura Comparada também pela Unila. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, literatura comparada, decolonialidade e gótico tropical. E-mail: libia.lopez@ufpe.br

Márcio Câmara

Doutorando no PPGCOM da UFPE com bolsa da FACEPE, pesquisando o som no cinema brasileiro. Mestre em Estudos de Cinema e do Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Bacharel em Cinema, cum laude, pela San Francisco State University (SFSU). Produtor, diretor e técnico de som direto com mais de três décadas de experiência, ganhou mais de 30 prêmios, entre eles o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de Melhor Documentário (2004). Foi indicado cinco vezes ao prêmio de Melhor Som Direto, tanto ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro como na Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), por filmes como *A ostra e o vento* (1996), *Lavoura arcaica* (1999), *Deus é brasileiro* (2001), *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Mutum* (2009) e *Pacarrete* (2019). E-mail: marcio.camara@ufpe.br

Marcos Junior

Mestre e doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor e coordenador do curso de graduação em Design de Animação no SENAC Lapa Scipião. Co-coordenador do projeto de pesquisa *Arte e (re)apresentação virtual* (SENAC/CNPq). Também é professor no curso de pós-graduação em Direção de Arte Audiovisual e no curso superior de Tecnologia em Fotografia, ambos no SENAC, e no Centro Paula Souza – Etec. Interessa-se por surrealismo, insólito e estudos sobre narrativas audiovisuais. E-mail: marcoslde@gmail.com

Marília de Orange

Professora, fotógrafa e pesquisadora pernambucana. Graduada em Fotografia (2013) pela Universidade Católica de Pernambuco, especializada em Estudos Cinematográficos (2015) pela mesma uni-

versidade, mestre (2019) e doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Membro do grupo de pesquisa LAPIS, suas produções enfocam a estética da imagem, o insólito e os estudos do onírico. E-mail: mdeorange@gmail.com

Mayara Moreira Melo

Mestranda no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco e Jornalista formada pela Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: contatomayaramm@gmail.com

Rafaela Arienti Barbieri

Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com a tese *God Help You When The Devil Wants You: Uma História Social do Horror Satânico no Cinema Estadunidense*. Foi pós-graduanda e bolsista no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde obteve o título de Mestre em 2018. É membro do Grupo de Pesquisa História das Crenças e das Ideias Religiosas (HCIR/DHI/UEM) e do Núcleo de Estudos em História e Cinema (NEHCINE/UFSC). Atualmente desenvolve pesquisa na área de História, trabalhando com temas relativos à História das Religiões, Cinema e História, Cinema de Terror, Satanismo Religioso e História dos Estados Unidos. E-mail: rafaelaariantibarbieri@hotmail.com

Rodrigo Carreiro

Professor do PPGCOM e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq nível E- PQ-2. Fez estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense (RJ). Pesquisa sobre *sound design* e gêneros fílmicos populares, especialmente horror e *thriller*. É autor de sete livros, incluindo *O som do filme: uma introdução* (EdUFPR/EdUFPE, 2018), *O*

found footage de horror (Estronho, 2021), *A linguagem do cinema: uma introdução* (EdUFPE, 2021) e *O som no cinema de horror* (EdUFPR, 2023), e mais de 50 artigos científicos. E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

Vitor Celso

Mestre em Comunicação pela PPGCOM da UFPE, bacharel em Arte e Mídia (UFCG). Foi bolsista PibicCNPq. Realizador dos filmes *Não moro mais em mim* (Melhor Filme e Melhor Direção na Mostra Agreste do 8º Festival de Cinema de Caruaru), *Palito* (Melhor Montagem na Mostra Parahybana do 3º Cine Açude Grande), *[Rec]ortes* (Melhor Montagem na Mostra Parahybana do 2º Cine Açude Grande) e do videoclipe *Porta aberta* (Melhor Videoclipe na Mostra TV Universitária do 14º Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro). E-mail: vitor.celso@ufpe.br

O *mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades* constitui a quarta coletânea produzida pelo LAPIS desde 2021. Trata-se do produto de um ano de seminários, apresentações, discussões acadêmicas e reflexões compartilhadas. Os sete capítulos deste e-book refletem uma sensação de incômodo – um mal-estar cultural e social – que os pesquisadores do LAPIS compartilham e, de maneiras muito diferentes, tematizam. Alguns discutem o presente a partir de um olhar para o passado, outras direcionam o olho no futuro, mas todas pensam o agora. Boa leitura.

