

**Narrativas
audiovisuais**

Cristiane Pimentel Neder, PhD
Teresa Norton Dias, PhD

(Orgs.)

**nos países
lusófonos**

Encontros, fronteiras
e territórios comuns

Volume 2



**NARRATIVAS AUDIOVISUAIS NOS PAÍSES LUSÓFONOS
VOLUME II**



Comunicação, Jornalismo & Educação

DIRETOR DA SÉRIE

Prof. Dr. Francisco Gilson Rebouças Porto Junior

Universidade Federal do Tocantins (UFT), Brasil

COMITÊ EDITORIAL E CIENTÍFICO

Prof. Dr. João Nunes da Silva

Universidade Federal do Tocantins (UFT), Brasil

Prof. Dr. Luis Carlos Martins de Almeida Mota

Instituto Politécnico de Coimbra, Portugal

Prof. Dr. Nelson Russo de Moraes

UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Prof. Dr. Rodrigo Barbosa e Silva

Universidade do Tocantins (UNITINS), Brasil

Prof. Dr. Rogério Christofoletti

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Prof. Dra. Maria Luiza Cardinale Baptista

Universidade de Caxias do Sul:Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Profa. Dra. Thais de Mendonça Jorge

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

Profa. Dra. Verônica Dantas Menezes

Universidade Federal do Tocantins (UFT), Brasil

Prof. Dr. Fagno da Silva Soares

CLIO & MNEMÓSINE Centro de Estudos e Pesq. em História Oral e Memória
Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

Dr. Luís Francisco Munaro

Universidade Federal de Roraima (UFRR)

Dr. José Manuel Peláez

Universidade do Minho, Portugal

Prof. Dr. Geraldo da Silva Gomes

Centro de Estudos e Aperfeiçoamento Funcional do
Ministério Público do Tocantins, CESAF/MPTO

NARRATIVAS AUDIOVISUAIS NOS PAÍSES LUSÓFONOS

VOLUME II

ENCONTROS, FRONTEIRAS E TERRITÓRIOS COMUNS

Organizadores

Cristiane Pimentel Neder

Teresa Norton Dias



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhável 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N234 Narrativas audiovisuais nos países lusófonos: encontros, fronteiras e territórios comuns [recurso eletrônico] / Cristiane Pimentel Neder e Teresa Norton Dias (orgs.). – Cachoeirinha : Fi, 2024. v. II ; 203p.

ISBN 978-65-85958-77-6

DOI 10.22350/9786585958776

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Audiovisual – Cinema – Teatro – Televisão – Países lusófonos. I. Neder, Cristiane Pimentel. II. Dias, Teresa Norton.

CDU 791.1/6:792.2/9=134.3

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

SUMÁRIO

Prefácio **7**

Cristiane Pimentel Neder

Teresa Norton Dias

Cinema: as Meta-linguagens - o Silêncio **9**

André Veríssimo

Milena de Barros

1 **33**

Filme: *Central do Brasil* (1998): as várias formas de analfabetismo

Cristiane Pimentel Neder

Resumo: O filme *Central do Brasil* (Salles, 1998) é um filme retrata um Brasil com várias desigualdades sociais e que mostra o resgate entre dois personagens Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinícius de Oliveira), ambos abandonados pelos pais e endurecidos pela vida, que acabam se aproximando e se resgatando mutuamente. O artigo promove uma reflexão sobre as várias formas de analfabetismo e letramento.

Palavras-chave: Cinema, filme, Walter Salles, *Central do Brasil*, analfabetismo, letramento.

2 **81**

O estorvo da realidade no cinema documental

Iur Gomes

Resumo: Esse artigo trata do nebuloso universo de incertezas entre os domínios do real e do ficcional no gênero documental. Três filmes servem como referência, *L'arrive d'un train à La Ciotat* (Irmãos Lumière, 1895), *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) e *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), produções documentais que comungam com o ficcional, desde os efeitos provocados na plateia, a estrutura narrativa conduzida por artifícios ficcionais à projeção de realidades por meio da palavra contornadas por crenças que entrelaçam os universos do real e do ficcional, aparentemente distintos, mas que suas fronteiras, com frequência, se confundem.

Palavras-chave: realidade, ficção, documental, imaginário

3 **105**

Cenografia e Videografia na TV Cultura

João Paulo Amaral Schlittler

Resumo: Esta apresentação teve como objetivo compartilhar minha experiência como diretor de arte da TV Cultura de 2011 a 2013, onde tive a oportunidade de trabalhar como diretor de arte da emissora de TV aberta, sendo responsável não só pela videografia, mas cenografia, comunicação impressa, efeitos especiais e projetos interativos. trazendo para a universidade informações e técnicas que podem enriquecer o ensino e pesquisa em design.

Palavras-chave:

Apontamentos sobre riscos e ubiquidade

Patricia Moran

Resumo: A peça audiovisual „*pierSing*“ da dupla Kátia Guedes e Lucas Bambozzi foi criada e exibida em 2020, ou seja, no primeiro semestre da pandemia provocada pelo Coronavírus, é o objeto deste ensaio. Este ensaio propõe uma leitura da performance/vídeo da dupla a partir do uso da vocalização e da exploração do rosto como imagem. Entendem-se as manifestações audiovisuais então desenvolvidas, como pertencentes à esfera de invenção com certas características que remontam ao vídeo como o ao vivo e deslocamentos semânticos como praticados pela poesia. Assim, este trabalho é lido como uma peça audiovisual que prioriza a musicalidade, criando uma composição organizada no tempo como uma ópera. A hipótese aqui desenvolvida é que „*pierSing*“ na pandemia, ou seja, online, reinventou o espaço explorando temporalidades, vocalidades e o rosto como enunciação de virtualidades não atualizadas.

Palavras-chave: internet, vídeo, vocalização, pandemia, rosto, espaço-tempo

Revisitando as *Relíquias da casa velha*: notas sobre a censura a Roque Santeiro

Rondinele Aparecido Ribeiro

Resumo: Este artigo, resultado de um estudo mais amplo sobre a produção de Dias Gomes, volta-se para os efeitos da ditadura militar na produção audiovisual brasileira. Embora seja uma tarefa um tanto quanto complexa, sobretudo por envolver uma série de aspectos que perpassam fatores de ordem ideológica, política e econômica, redesenhar os meandros do período e sua representação na esfera audiovisual significa encontrar na ditadura uma “espécie de casa velha”, a que se volta sempre à procura de vestígios e pistas, como destaca Tânia Pellegrini (2014). Ao visitar essa “casa velha”, o artigo volta-se para a atuação da censura na teledramaturgia. Para tanto, procura lançar luz sobre alguns aspectos que envolveram a proibição da telenovela *Roque Santeiro*, na noite de estreia, em 1975.

Palavras-chave: Dias Gomes, teledramaturgia, Roque Santeiro, ditadura militar

“Só morto sairei do catete!”: A morte de Getúlio Vargas no jornal *Ultima Hora* (UH)

Thiago Fidelis

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar como o jornal *Ultima Hora* (UH) construiu e divulgou a morte de Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, em 1954, com ênfase nas fotos publicadas em suas páginas, tanto no dia do suicídio como nos dias seguintes. A ideia aqui desenvolvida é a de que a UH, que já utilizava a imagem como uma linguagem ativa e bastante significativa em suas edições, trabalhou com esse recurso para enfatizar seu ponto de vista sobre o desaparecimento do político, enaltecendo seu trabalho e buscando confirmar seu carisma e sua importância para a política brasileira.

Palavras-chave: Getúlio Vargas, Última Hora, fotos

RECENSÃO

Filme concebido em Mato Grosso – Planalto Central do Brasil – ressalta histórica e desbravadora estética do cinema negro no centro geodésico da América do Sul

Ney Alves de Arruda

Resumo: O que transforma um filme numa baliza histórica? Eis uma indagação fundamental deste trabalho. O talento do diretor e sua equipe em instituir um conjunto de conceitos passa pelo estudo, planejamento e concepção. Mas sem o “insight” criativo nada será desenvolvido de original, de autêntico. Aqui percorremos uma verdadeira obra de arte cinematográfica que versa acerca de uma pluralidade de noções encartadas no regional, no global do documentário, da música de fronteira, do visual turístico atraente e do cinema negro. Espantoso como o curta metragem “Uma cilada com Cinco Morenos” mantém um frescor estético e dialético para o debate sobre vários potenciais conflitos no campo social, econômico e político corporificados na latinidade do cinema feito no Brasil do coração da América do Sul.

Palavras-chave: regional, cinema, negro, música, arte

PREFÁCIO

Cristiane Pimentel Neder

Teresa Norton Dias

Esta nova edição da série *Narrativas Audiovisuais nos Países Lusófonos. Encontros, Fronteiras e Territórios Comuns (Volume 2)*, contou com a generosa colaboração de autores de que falamos agora, de forma sucinta sobre cada um dos textos apresentados. Em *Cinema e Meta-linguagens: Reflexões sobre o Silêncio*, André Veríssimo e Milena de Barros exploram as complexidades das meta-linguagens cinematográficas, destacando o papel do silêncio como uma forma de expressão única. Essa abordagem singular oferece-nos uma nova perspectiva sobre a linguagem cinematográfica, desafiando as convenções tradicionais. Em *Central do Brasil (1998): As Múltiplas Faces do Analfabetismo*, Cristiane Pimentel Neder analisa o filme “Central do Brasil”, dando a conhecer as diversas formas de analfabetismo presentes na narrativa. Esta análise cinematográfica vai além de letras e números, explorando as nuances do conhecimento humano e social, destacando a riqueza da obra de Walter Salles. Escrevendo sobre *O Estorvo da Realidade no Cinema Documental*, Iur Gomes examina a complexa relação entre esta forma de cinema e a realidade. Com uma análise aprofundada destaca como os documentaristas enfrentam o desafio de representar a verdade sem distorções, muitas vezes confrontando-se com o estorvo da realidade que pode influenciar a objetividade do filme. Em *Cenografia e Videografia na TV Cultura*, João Paulo Amaral Schlittler explora o papel crucial da cenografia e videografia na TV Cultura. Na sua análise destaca como estes elementos visuais moldam a narrativa televisiva, enriquecendo a experiência do espectador e contribuindo para a identidade única da

programação cultural. *Revisitando as Relíquias da Casa Velha: Notas sobre a Censura a Roque Santeiro*, Rondinele Aparecido Ribeiro oferece *insights* valiosos sobre a censura enfrentada por “Roque Santeiro”. Nas suas notas revela as tensões políticas e sociais que moldaram a recepção da obra, lançando luz sobre a importância da liberdade artística e seu impacto na sociedade. Com *Apontamentos sobre Riscos e Ubiquidade*, Patricia Moran fornece anotações essenciais sobre os riscos e a ubiquidade presentes na produção cinematográfica contemporânea. Na sua análise destaca as mudanças dinâmicas na indústria do cinema e a presença constante da tecnologia, influenciando tanto a produção quanto a recepção das obras. “*Só Morto Saírei do Catete!*”: *A Morte de Getúlio Vargas pelo Jornal Última Hora (UH)* redigido por Thiago Fidelis mergulha na representação da morte de Getúlio Vargas pelo jornal *Última Hora (UH)*. Na sua análise destaca como os media desempenham um papel crucial na construção e disseminação da narrativa histórica, influenciando a percepção coletiva dos eventos.

Neste exemplar temos, ainda, uma resenha sobre o *Filme concebido em Mato Grosso – Planalto Central do Brasil – Ressalta Histórica e Desbravadora Estética do Cinema Negro no Centro Geodésico da América do Sul*, redigida por Ney Alves de Arruda que nos oferece a sua visão sobre um filme concebido em Mato Grosso, destacando a importância histórica e estética do cinema negro na região central da América do Sul. Na sua análise contextualiza a produção cinematográfica local, enriquecendo o entendimento da diversidade cultural no Brasil.

Neste volume procuramos reunir diversas perspectivas e análises apresentadas nos tópicos fornecidos, oferecendo uma visão abrangente e coesa sobre diferentes aspectos do cinema e da produção audiovisual.

CINEMA: AS META-LINGUAGENS - O SILÊNCIO

*André Veríssimo*¹

*Milena de Barros*²

PARTE I

Na cultura, como na comunicação, a razão e a imaginação, o raciocínio e a sensibilidade dão as mãos, originando uma síntese do racional e do sensível que constituem o ser humano. Qualquer facto cultural tem a sua dimensão simbólica pelo simples facto de ser expressão do que é humano e isto é uma nota distintiva da cultura. Considerando a cultura como um factor de relação e como uma orientação dos comportamentos, permitindo-nos “sobreviver” num mundo complexo como o nosso, assumimos que a cultura organizacional é um processo sócio-dinâmico e um conjunto de conhecimentos (percepções, juízos, informações, estratégias, valores, etc.) utilizados pelos grupos, tendo em vista apetrechar-se com os melhores meios de sobrevivência num mundo caracterizado por relações antagónicas entre as pessoas e os grupos.

Uma cultura é a base das relações que se estabelecem, sendo, simultaneamente, um modo de vida, uma escala de valores, um conjunto de relações e de interacções. Assim, cada escola cria a sua própria cultura e só essa cultura própria poderá conduzi-la no sentido de inovação. Enquanto as mudanças parcelares são introduzíveis, quer por uma lógica mutacional descendente, quer por uma lógica mutacional ascendente, uma mudança global da Escola só será produzível num

¹ Cientista Social, Investigador Universitário. Empresário, Ensaísta

² Investigadora Universitária. Advogada

esquema de lógica mutacional dialéctica, simultaneamente descendente e ascendente, mas inequivocamente centrada no trabalho educativo concreto, ou seja, no trabalho educativo que se realiza na Escola. A análise aprofundada da problemática da inovação conduz a ver uma relação de intimidade entre a inovação e a evolução. O movimento evolutivo tem uma legalidade governadora, uma finalidade interna, realiza historicamente uma forma: forma mais perfeita que a forma inicial e que as formas intermédias, de transição. Resta saber até que ponto este projecto se “impõe” pela força do seu ideal ou se se trata meramente de um sonho que, como muitos outros, acabam por ser desfeitos, porque não “cabem” dentro das possibilidades reais de serem concretizados. Ao contrário do que aconteceu na concepção tradicional de cultura, surge com a Antropologia Descritiva (séc. XIX) uma aceção plural da cultura, ligada à descoberta da diversidade das culturas não europeias.

Enquadrada no Positivismo e no Evolucionismo dão-se as primeiras tentativas de cientificar a cultura enquanto objecto de estudo. E é numa perspectiva evolucionista (o primitivo é considerado equivalente ao nível mais baixo da cultura) que Edward B. Tylor (1871) efectua a primeira formulação do conceito antropológico de cultura, definindo-a através do desenvolvimento mental e organizacional das sociedades: “Cultura é o complexo unitário que inclui o conhecimento, a crença, a arte, a moral, as leis e todas as outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade”.

No início do séc. XX o Evolucionismo é criticado e surgem novas correntes, como o Funcionalismo: defende que um traço cultural só pode ter significado na medida em que é função do equilíbrio do sistema ou da estrutura dada. Malinowsky é um dos funcionalistas que procura a descrição da cultura mais o seu funcionamento; pretende perceber em

que medida os diferentes elementos da cultura respondem a determinada necessidade humana. Para ele, a cultura organiza-se de uma forma funcional não deixando de ser evolutiva.

Os americanos foram os antropólogos que mais se aplicaram ao estudo do conceito de cultura, ao ponto de o tornar uma disciplina especializada denominada *culturologia*. A antropologia cultural americana insiste no desenvolvimento material e técnico e na transmissão do património social; coloca em relevo a noção de cultura material; todos os aspectos materiais da actividade humana – desde o trabalho do campo aos utensílios de cozinha – adquirem um valor que os torna parte integrante de um sistema cultural determinado; explicam a cultura como sistema de comportamentos aprendidos e transmitidos pela comunicação, pela imitação e pelo condicionamento num dado meio social.

O segundo contributo da antropologia no estudo da cultura – concepção de carácter simbólico (séc. XX) - realça os aspectos simbólicos da cultura e vem suplantar os aspectos negativos da concepção descritiva (fragilidade de suportes teóricos como o funcionalismo e o evolucionismo).

A concepção simbólica preocupa-se com os aspectos compreensivos da cultura, os elementos de análise já não são os objectos, artefactos em si, mas enquanto sistema de símbolos, de linguagem e sentido. A ênfase do aspecto simbólico retrata a actividade humana organizada em diferentes linguagens simbólicas (gestual, organização do espaço, linguagem das relações humanas, como a família), ou seja, uma organização da vida com sentido.

Na década de sessenta cresce o Estruturalismo (analogia consciente com a linguística estrutural) de C. Lévi-Strauss que enfatiza o aspecto simbólico da cultura ao identificá-la como expressão de

sistemas do espírito: a cultura é uma manifestação do mundo das ideias abstractas do espírito; é um instrumento de comunicação. Na sua expressão mais simples, o estruturalismo compunha um modo de análise dos aspectos simbólicos da sociedade (sobretudo o mito, mas também o totem e outros sistemas de classificação). Na sua expressão mais complexa fazia afirmações sobre a universalidade dos modos de estruturação do pensamento.

Foi partindo da convicção de que a televisão é um dos fenómenos de base da nossa civilização e, portanto, quanto nos parece de estruturação de pensamento (nas suas tendências mais válidas, mas também estudá-la nas suas manifestações) que os organizadores do prémio Grosseto, além de chamarem para o júri homens de cultura de várias tendências, organizaram sempre encontros de vários tipos entre estudiosos, críticos de televisão, artistas e educadores.

E para Umberto Eco (UE) é difícil elaborar um relatório exacto sobre o desenvolvimento das discussões como participante na mesa-redonda, devido ao peso argumentativo e à perspectiva variada das discussões, confirmações para as suas opiniões e objecções fundamentadas a adoptar como suas. (vd. neste particular as concepções de Wittgenstein). Pelo que procura UE pelo contrário nuclear alguns grupos temáticos que emergiram da discussão; pressupondo que tudo o que se segue não será visto como o balanço de um observador imparcial, mas como o discurso de um participante sobre o que disseram os participantes.

Não se discutem mais a cultura de massas, e sim as transformações que a tecnologia digital traz para os filmes, com reflexos estéticos e mercadológicos cada vez mais evidentes. Os argumentos de parte a parte são similares: os apocalípticos dizem que o cinema se fugir da digitalização, que significaria a sua morte, enquanto os integrados

anunciam o nascimento de uma nova era para os realizadores, mais democrática e mais autoral.

A apreensão weberiana do conceito de “mercado” identifica nele a forma de socialização por excelência que é simultaneamente interessada (“societal”) e solidária (“comunal”): no mercado, há um reconhecimento evidente de que todos podem legitimamente perseguir apenas o seu próprio interesse individual, e a forma de interacção que o constitui – a troca – pode perfeitamente dar-se sem que nenhum dos participantes se preocupe por um instante sequer com o bem-estar do outro; não obstante, não menos importante na configuração da relação de mercado é o reconhecimento universal de que cada um é um portador de direitos que não podem em hipótese alguma ser violados – caso contrário, não há a troca, mas roubo: um crime. É por isso que Weber afirmou que o mercado é originariamente a forma de socialização possível entre inimigos – mais genericamente, pode-se dizer que se tornou a forma típica de socialização entre estranhos³. Reconhece-se que os dois participantes de uma troca não precisam de se importar minimamente um com o outro, mas ainda assim é uma forma de socialização, porque ambos reconhecem tacitamente que são todos eles portadores de um determinado elenco de direitos comuns, e esperam do outro a observância desses direitos – pertencendo ambos, portanto, a alguma forma de comunidade.

Esta ambiguidade fundamental está patentemente presente na passagem infra, que não deixa de ecoar a tese marxista sobre o “feiticismo da mercadoria”:

³ Na formulação de HAYEK, “The Principles of a Liberal Social Order”, p. 168, § 29, a primeira troca efectuada entre membros de duas tribos distintas marca o início da passagem da organização tribal para a ordem espontânea da sociedade aberta, pois é o primeiro acto que atende a propósitos recíprocos sem atender a nenhum propósito comum.

A comunidade de mercado como tal constitui a relação vital prática mais impessoal que pode existir entre os homens. Não porque o mercado implica a luta entre os interessados. Toda relação humana [...] pode significar uma luta com a outra parte [...]. Mas porque ele é orientado de modo especificamente objectivo, pelo interesse nos bens de troca e nada mais.

Não passou despercebida a Weber, portanto, o que pode haver de repugnante no mercado em consequência da frieza e impessoalidade da sua operação. Ele reconhece que o mercado é, efectivamente, “estranho a toda confraternização”, e que toda ética condena a prática do “mercado livre” entre irmãos. Mas é, ao mesmo tempo, e por esta mesma razão, a única relação “formalmente pacífica” entre estranhos. Assim, a fetichização da mercadoria e a reificação dos seres humanos identificadas (e moralmente denunciadas) no capitalismo por Marx em contraste com um imperativo kantiano implícito de tomar cada ser humano como um fim em si mesmo, em Weber são consideradas no seu duplo desdobramento: repugnante no que concerne à empatia fraternal (ou ao amor cristão) que caberia esperar entre os homens sob um ponto de vista moralmente elevado, mas instrumentais e eventualmente bem-vindas do ponto de vista da interacção entre estranhos que se observa rotineiramente em sociedades complexas (ou entre elas).

Logo, talvez possamos inferir que uma sociedade crescentemente complexa (ou “abstracta”, na expressão de Popper, que formalmente não mais se fundamenta sobre laços pessoalmente estabelecidos entre os seus membros), ou é cada vez mais mercantil, ou cada vez mais violenta. Como observa Weber, “a expansão intensa das relações de troca corre por toda parte paralela a uma pacificação relativa”. Mas essa ordem

crescentemente pacificada será – de maneira paradoxal, mas aparentemente inevitável – cada vez mais “fria”, ou “impessoal”.⁴

Retomando o nosso paradigma estético: assim como a cultura de massas, o cinema digital pode ser monstruoso ou amigável, de acordo com as convicções estéticas e ideológicas de cada um, mas a sua existência não poderá ser negada.

A nebulosa não é apenas estética/tecnológica. Ao mesmo tempo que realizadores e críticos tentam caracterizar as diferenças entre o cinema tradicional e o que está surgindo - anunciando o apocalipse ou a manhã de uma nova era -, teóricos de várias áreas constataam a inequívoca sobreposição dos cenários, para depois avaliar se estamos a viver uma ruptura, uma acomodação ou uma lenta metamorfose.

Uma revolução mediológica não afecta, fundamentalmente os códigos linguísticos existentes (a tipografia não modificou a sintaxe ou o vocabulário do francês): também não elimina os outros modos de transmissão (do século XVI), as pessoas continuam a fazer sermões e a escrever à mão.

As constatações de que a produção audiovisual narrativa não sofrerá um impacto tão grande assim, ou que o novo caminhará ao lado do “velho” por alguns anos, não devem impedir, contudo, que se estudem as variantes que a tecnologia digital oferece. Fazer cinema, sem dúvida, hoje pode ser muito diferente do que era há vinte anos. A pergunta é: essas variantes chegam a interferir na estrutura da linguagem televisiva, a ponto de criar novos significantes, novas articulações semânticas e, em última análise uma nova linguagem?

⁴ Talvez precisamente por reacção a este processo é que se explique a longa persistência do romantismo como movimento culturalmente relevante durante toda a modernidade – “perhaps the most important Western cultural movement of the modern period”, como diz Edward Tiryakian, “Dialectics of Modernity”, pp. 84-5, que o caracteriza como instância de um processo de “reencantamento”, paralelo ao “desencantamento” identificado por Weber, e alimentado mesmo por este último.

Cairemos, então, inapelavelmente, em uma questão mais antiga: cinema e televisão (ou vídeo) são linguagens diferentes? Se a resposta é não, podemos esquecer o embate entre cinema analógico e digital, pois entre estes a diferenciação é (unanimemente) mais subtil. Se a resposta, contudo, é sim, abre-se o campo para a batalha.

Umberto Eco disse o essencial: a indústria cultural é uma realidade indesmentível e indestrutível. Está aí e veio para ficar. O mais saudável, portanto, é encontrar estratégias de convivência com ela. Fazer um bom filme narrativo - em 1900, em 2000, ou em 2100 - era, é e continuará a ser um desafio estético que exige o uso de ferramentas tecnológicas. Por mais revolucionárias que sejam essas ferramentas, continuarão nas mãos de seres humanos, com as suas ideias, as suas capacidades e suas limitações.

Enquanto intervenção intencional no devir antropológico, a comunicação perderia sentido sem a crença na possibilidade de aperfeiçoamento humano. Uma possibilidade que pode sempre ser posta em causa pelos limites que são inerentes à vontade humana. A ideia de limite, a ameaça do nada, é uma constante na vida do homem, marcando profundamente o seu caminhar no mundo. Mas acontece que se a ideia de excepcionalidade do ser humano não anula a da sua perenidade, o inverso é também verdadeiro. A vida humana é marcada pela finitude, mas também pela infinitude.

É a crença na possibilidade de evolução do homem que dá sentido ao projecto educativo, e é a:

responsabilidade de caminhar nesse sentido, superando toda a insegurança, que justifica o seu estatuto ético. [...]. Recorrendo a palavras de Edgar Morin, diremos que a abertura, brecha sobre o insondável e o nada, ferida original do nosso espírito e da nossa vida, também é a boca sequiosa e esfomeada pela qual o nosso espírito e a nossa vida desejam, respiram, se densedentam, comem, beijam. A insegurança e a incerteza são, pois, constitutivas dos nossos modos de viver. Como também o são a esperança, o desejo, a vocação

e a utopia. [...]. Evidenciamos mais uma vez a ideia de uma preocupação humanista ligada à problemática educativa. A educação é humanista por natureza e por condição.⁵

Tal como Jordaan (1963), Stumpf (1983) e Super (1990), Blustein (1990) aborda a questão da educação em termos de exploração para si próprio e de aspectos relevantes do meio, reconhecendo que é um processo que envolve factores cognitivos relevantes tais como “as crenças sobre a actividade de exploração vocacional, factores de natureza afectiva e o stress situacional associado à exploração e à tomada de decisão.”

O interesse imenso de Emmanuel Levinas com o encontro face-a-face foi inicialmente concebido como fundacional. Como obra de (auto) identificação é possível ao eu identificar o mundo como exterioridade que pode ser assimilada e transformada, numa palavra, anexada a si, iniciando o processo de redução ao Mesmo, como totalização. Além disso, o recolhimento “em casa” é solidário da descoberta da particularidade e dependência do eu em relação ao todo, aos indivíduos com necessidades educativas ou afectivas, a todo o Outro, desencadeando um movimento de sentido inverso à involução.

Por conseguinte, “toda a liberdade da habitação deriva do tempo que resta sempre ao habitante. O incomensurável, isto é, o incompreensível formato do meio deixa tempo. A distância em relação ao elemento a que o eu está entregue só o ameaça na sua morada, no

⁵ VERÍSSIMO, André, Emmanuel Levinas: Uma Vida entre Parêntesis, Porto, Estratégias Criativas, 2003. Alguns escritores, às vezes, referem-se à ética como ‘fenomenologia’ (Lather 1994: 119)[7]; ‘fenomenologia transformadora’ e ‘acto de fenomenologia’ (Derrida 1973: 63-65)[7]; ‘discursos’ ou ‘culturas reflexivas’ (Geertz, 1973)[7]. Consideramos a ética de substituição, na verdade, um potencial exclusivamente humano. A fenomenologia necessariamente pertence a algum “sujeito”, individual, comunitário ou social. No entanto, acreditamos que este sujeito de fenomenologia não é o sujeito epistemológico ou o sujeito cognoscente, mas o sujeito responsável ou ético, isto é, o sujeito que não é destacado, mas afectado ou sujeitado por outras pessoas e eventos que o envolvem, e, portanto, não é indiferente, mas, sim, responsável. [p.8]

futuro”. Por outras palavras, o futuro insondável que pairava sobre o instante de fruição, tão presente como ela, passa a conceber-se como futuro, isto é, como algo que ainda não é (presente) e contra o qual o eu pode mobilizar a sua energia para transmutar o “definitivo” em “não-definitivo”. Isto é sempre o objecto de estudo no tempo infindo do acto educativo. Ora, o trabalho exprime, precisamente, o tempo que adia o perigo do elemento, dominando-o, até transformar por completo a sua natureza insondável em pura indeterminação, mero receptáculo de toda a determinação possível. A paciência que devemos mover para iluminar e proporcionar aos outros o ser mesmo que desabrocha em cada atitude e crescimento do conhecimento ou da compreensão.

As ajudas de Alphonso Lingis para explicar um outro aspecto do Dizer recolhem as suas experiências na sua matriz no leito de morte. “Qualquer coisa que alguém tenta dizer nos sons vácuos e absurdos pela sua própria boca”, escreve:

o problema não é simplesmente que você não tem as habilidades no discurso ou que você não realiza as coisas direitas; dizer porque você não tem nenhuma experiência neste tipo da situação, mas que a língua própria não tem tais potências. Não há, nas palavras e nas possibilidades combinatórias da língua, a potência de dizer o que tem que ser dito. Contudo você tem que estar lá, e você tem que dizer algo.

Em tais situações, então, não há nenhum dito adequado. Ainda, no imperativo em falar sobre o que nós sentimos, encontramos uma situação em que é o Dizer que importa. Importa que eu estou lá, falando, compartilhando de uma proximidade e de uma incerteza com o Outro. Este, sozinho, testemunha à saciedade como nós estamos implicados em cada das outras vidas.

Levinas anota que nós todos estamos carregados num mundo do Dizer maternal; que alguém está dizendo que algo nos importa muito

tempo antes que nós possamos dizer o que está sendo dito. Esta interação ética, vulnerável, não ocorre numa relação trans-espacial à outra em que possa ser compreendida nos termos da geometria euclidiana - nenhuma compreensão planeada de ser separado do Outro é inata. E é neste muito incerto caminho que a mesma proximidade, contudo responsável, em que nós estamos e nos recolhemos em nossas falhas de articulação. O Dizer expõe a nossa não-separação do Outro. Desde que não posso separar-me de outro, eu não posso rejeitá-lo como posso por exemplo jogar afastado de alguma coisa. Consequentemente, eu não posso limitar a minha responsabilidade para o outro com quem estou face-a-face. A minha responsabilidade para com eles, dizem-me respeito para além do meu poder. Eu sou Guardião do meu irmão.

Tais teorias são muitas e diversas. No entanto, são susceptíveis de classificação ou categorização em função dos princípios que lhes são comuns. E no plano dos princípios debatemo-nos ainda com a ética que pressupõe a existência e a compreensão multiforme do outro. Embora consciente da complexidade do problema e da enorme variedade de usos linguísticos dos dois grupos de termos, vemos vantagens, do ponto de vista pedagógico, em fazer alguma distinção entre ética e moral. O vocábulo “ética” deve ser reservado para o reino dos valores éticos, incluindo os princípios, as categorias e as normas.⁶ O vocábulo moral

⁶ “6.522. There are, indeed, things that cannot be put into words. They make themselves manifest. They are what is mystical.” (p. 151) Interessante e apropriadamente, Wittgenstein dá a primeira contribuição intensa poética e técnica a uma filosofia do vigésimo-século – [Tractatus Logico-Philosophicus] - que se movem gradualmente para uma posição similar: “6.522. Há, certamente, as coisas que não podem ser postas em palavras. Fazem-se manifestam-se. São o que é místico.” (p. 151) Entre as coisas que se fazem manifestam-se, num sentido místico, são: a existência mesma do mundo e de seus indícios, incluindo seres humanos; Deus; a moralidade e a arte. Numa visão estreita do que constitua a investigação filosófica legitimada, Wittgenstein, neste trabalho, reivindica que estas coisas místicas devem, numa frase famosa, ser recuperadas “sobre o silêncio.” Entretanto, como é bem sabido, Wittgenstein veio repudiar esta vista constritora da filosofia.

deve ser reservado para o comportamento concreto e a vivência que os homens têm dos valores éticos enquanto sistemas de informação.

Para Meyrowitz quanto menor for o número destes sistemas de informação também menores serão as diferenças entre os distintos grupos sociais. A identidade do grupo, quando só existiam os media impressos, distinguia-se pela partilha da mesma informação e de igual acesso a ela entre os seus diversos elementos. Cada grupo criava restrições à integração de mais elementos se eles não pudessem de algum modo aceder ao tipo de informação que lhes é comum. A comunicação impressa não protagoniza a igualdade de acesso à informação visto dirigir-se a um determinado público capaz de decodificar com facilidade o que lhe é mostrado. Em contradição com a realidade vigente nos media impressos, os media electrónicos fornecem uma informação que não é discriminatória ou redutora, pois está ao alcance de qualquer um, sem requerer uma decodificação complexa. É esta acessibilidade que torna mais fácil e desejável a integração social. Contudo o reverso também pode existir. Ao mostrar informações sobre tudo e todos sem restrições, corre-se o risco de surgirem conflitos oriundos de tomadas de partido sobre determinado assunto e, como consequência, a desagregação social. A noção de grupo como bloco inacessível e inabalável perde crédito e retira-lhe o poder de controlar exclusivamente o desenrolar das suas actividades. Meyrowitz realça, neste contexto, a famosa frase “The whole world is watching”, para mostrar que os efeitos dos conteúdos da informação electrónica marcam profundamente o seu impacto frente aos princípios morais e políticos estabelecidos. Os benefícios que daí advêm consubstanciam-se no facto de que o conhecimento sobre os outros pode desmistificar rivalidades existentes e conduzir a uma empatia pelo outro grupo em exposição. Este conhecimento generalizado da realidade pode levar a

uma autoavaliação dos potenciais alvos de assunto, alterando os seus procedimentos anormais e autocorrigindo os seus erros. A identidade de grupo também se reflecte na relação entre o posicionamento físico e o acesso à informação. Para muitos grupos sociais o contacto com a informação está dependente da sua localização física. No caso dos prisioneiros, um dos casos apontados por Meyrowitz, enquanto pertencentes à sociedade exclusivamente impressa estavam naturalmente interditos ao acesso à informação sobre o mundo para além dos muros do huis-clos. O seu isolamento devia-se ao facto de estarem vinculados a espaços particulares. O ampliar da acção dos media electrónicos e a facilidade de obter os seus emissores, permitem a sua existência em qualquer espaço e em qualquer altura, possibilitando a partilha de informações e interacções com os outros. Assim sendo, os media electrónicos vão retirando aos espaços físicos as características específicas que tradicionalmente lhes eram conferidas. Os elementos de socialização tradicionais também perdem a exclusividade das suas funções. A aquisição de conhecimentos é actualmente multidireccionada e já não pode mais ser premeditada ou pré-calculada. Na era dos media impressos reduzia-se o seu processo de socialização à escola, amigos e família sendo fácil ter uma percepção correcta da realidade que a criança conhecia. Com o difundir do sistema de informação electrónica uma criança chega a ter contacto com todo o tipo de realidades, às vezes superiores à dos adultos já que tem maior disponibilidade para tal. Nesta tonalidade, a ambiguidade da ideologia californiana é um cúmulo de visões contraditórias do futuro digital. O desenvolvimento dos hipermedia é uma composição-chave do próximo estado do capitalismo. A introdução dos media, da informática e das tecnologias de telecomunicações nos escritórios e nas fábricas, nas universidades, na sociedade em geral representa na verdade o fecho de

um ciclo dum longo processo de desenvolvimento da força de trabalho e a sua implicação directa nos processos de produção. Não seria senão por razões económicas de competição, que todas as grandes economias industriais se verão constringidas a religar as suas populações afins de obter benefícios dos ganhos de produtividade do trabalho digital. O que não se sabe ainda é o impacto social e cultural desta mutação furiosa que permite produzir e transferir quantidades quase ilimitadas de informação a uma escala universal. Poderíamos ainda supor que estes hipermedia realizariam as utopias do problema aberto com o fim das ideologias? Enquanto manifesto exemplar de uma fé híbrida, a ideologia californiana resolve imediatamente este enigma fornecendo a crença numa visão holista e não excluindo parcialidades.

Dum lado, a pureza anti-corporativa da nova-esquerda que é preservada pelos advogados da «comunidade virtual». Mesmo um guru como Howard Rheingold sustenta que os valores dos *babyboomers* da contra-cultura estão em vias de desenhar o desenvolvimento de novas tecnologias da informação. Como consequência, os activistas comunitários poderão utilizar os hipermedia para substituir o capitalismo corporativo e o governo abstracticizado e impessoal por uma «economia da dádiva» que se deseja «high-tech». Segundo Rheingold, os membros da «classe virtual» são sempre a vanguarda da luta pela liberalização social. Não obstante a implicação comercial e política destravada na construção da «auto-estrada da informação», a agora electrónica triunfará inevitavelmente dos seus inimigos corporativos e burocráticos.

Como um modelo de um futuro em que as CMC's⁷ prestam serviços de manutenção, que venha a ser dominado por algumas empresas

⁷ Os hobbyists que acedem multiformemente a computadores pessoais através das linhas de telefone para fazer os sistemas de boletim-placa do computador, conhecidos como BBS, têm home-grown de

confidenciais muito grandes, inspecções prévias, chaves, aspectos de alarme pelo Prodigy das sociedades «em linha» [online], estão longe dos sonhos inocentes dos utopistas. Primeiramente havia uma onda da paranóia entre subscritores do Prodigy, muito discutida na rede, a respeito da maneira em que o software do Prodigy trabalha: para usar o serviço, concede-se o acesso central dos computadores do Prodigy a uma peça do computador pessoal – sempre que se liga o serviço através do modem. A ideia de que o Prodigy pôde ser capaz da informação confidencial da leitura fora dum dado computador pessoal, mesmo que não houvesse nenhuma prova de que o Prodigy o fazia realmente; a ramificação do uso pelo Prodigy de uma tecnologia que poderia, em princípio, ser usada para tal finalidade, manteve-se. O intuito de dar, acima da nossa privacidade, acesso à informação cientificamente organizada é assim a fundação de uma escola do criticismo político de tecnologias das comunicações. Os computadores e as redes de telecomunicações comutadas que carregam também as nossas chamadas de telefone constituem a fundação técnica de comunicações mediadas por computador (CMC).

As comunidades virtuais poderiam ajudar a cidadãos a revitalizar a democracia, ou poderiam persuadir-nos por um substituto atractivo empacotado pelo discurso democrático. Alguns verdadeiros crentes na democracia electrónica tiveram a sua palavra. É a hora de se ouvir o outro lado. Nós devemo-lo fazer; e as futuras gerações olham de perto

parte da rede, com um uso verdadeiro dos potenciais da tecnologia. Centenas dos milhares de povos em torno do mundo legal na rede Telecom através dos computadores pessoais e das linhas de telefone comuns. O atributo técnico mais importante de BBS's networked é que é uma rede extremamente difícil de descontinuar – apenas porque os planeadores da Rand tinham esperado. A informação pode tomar assim muitas rotas alternativas e mesmo quando um dos nós da rede é removido, a rede é quase imortalmente flexível. (Rheingold).

para o que os entusiastas não nos dizem, e escutam atenciosamente o que os cépticos temem.

É, pois, manifesta a sua familiaridade das formas do pensar múltiplo, e da sua memória de experiência e do modo de pensar mesmo com o risco de telepolicimento, que a ela se ligam e tributam ao pensamento de Scheler, Weber, Levinas como ao de Meyrowitz e ao de Rheingold construções próprias, não redutoras, dimensões que são feitas dum conjunto de dados filosóficos, éticos e críticos e re-avaliadores da cultura, que se integram no pensamento e na linguagem medialógica. Outros fundamentos, para lá dos fácticos, ontológicos, isto é éticos, que inspiram e dão alento íntimo à alma humana, concedem-nos o testemunho duma Tradição do Impensado.⁸ _Destino excepcional de homens e da tradição cultural que vivem de comum na totalidade das suas existências, a exigência das categorias do pensamento e tecnologias ocidentais, a todos os níveis: na concepção do Estado, da economia, da cultura, da escolarização, da arte, da classe social, do jornalismo e no-las transmitem alcançando uma ponte entre passado e futuro.

PARTE II

O silêncio na Cinemateca portuguesa: - Metamorfose do 'Reinaldismo' ao 'policial' "O Táxi n.º 9297"

Efeitos sonoros têm um grande impacto no cinema e actualmente já não o dissociamos dos filmes. Mas não foi sempre assim.

Nos anos vinte, ainda que tenha consistido numa transição difícil e demorosa, o aparecimento do cinema sonoro possibilitou novas abordagens

⁸ A utopia nega as contradições dum sistema social forjando visões do que ainda não está realizado quer na teoria quer na prática, gerando tais figuras de esperança, a utopia contribui para o espaço aberto de oposição. Vd. em especial MOYLAN, T. (1986), Demand the Impossible: Science Fiction and the utopian imagination, London: Methuen, p. 1 cit. in SARGISSON, Lucy, Utopian Bodies and the Politics of Transgression, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2000, pp.6-29 [10].

de análise à estética cinematográfica. Os avanços nas tecnologias e técnicas de desenho de som viabilizaram um novo entendimento do cinema, que passou a convocar novos significados e a expressar ideias que até então não eram possíveis comunicar. A sobreposição do som à imagem permitiu, ainda, compreender o lugar do silêncio nas narrativas do grande ecrã.¹⁷

Sim, “o lugar do silêncio nas narrativas do grande ecrã”, o silêncio – a ausência de som – ocupa o seu lugar na cinemateca em geral e no português em particular.

Robert Bresson, na sua obra “Notas do Cinematógrafo”, refere que o silêncio no cinema foi inventado com o aparecimento do “sonoro”. Embora pareça contraditório, o autor pretende frisar que com o aparecimento do som na sétima-arte surgiu, concomitantemente, uma valorização diegética do silêncio. A ausência de som tornou-se um agente narrativo que transmite algum tipo de significado e/ou frustra uma capacidade emocional.¹⁸

Reconhece-se que:

O cinema mudo também foi responsável por lançar grandes estrelas do cinema, como Charlie Chaplin, Buster Keaton e Greta Garbo. A música ao vivo era uma parte importante das exibições de cinema mudo, com pianistas ou orquestras tocando durante as sessões. A transição para o cinema sonoro no final dos anos 1920 marcou o fim da Era Silenciosa, mas o legado estético do cinema mudo permanece até hoje.¹⁹

No cinema mudo a componente visual é excelsa – e está associada e muitas vezes subvalorizada a arte invisível da montagem fílmica, a unidade e continuidade das cenas, os cenários, as luzes, os personagens, o mobiliário e a composição artística dos interiores... ofícios despercebidos – no sentido de querer captar a atenção do espectador até ao fim.

Também se refere que:

O estado de silêncio possibilita uma qualidade meditativa incomparável e pode constituir um sinónimo de solidude, ausência, mágoa ou perda. Ainda assim, o silêncio, quando associado às imagens do grande ecrã, pode ser

vasto como a órbita do planeta terra no filme *Gravidade* (2013) ou compacto e claustrofóbico, como as celas do hospício de *Shutter Island* (2010). É uma propriedade mutável e inescapável, que estabelece contraste, enaltece o suspense e obriga, frequentemente, à meditação, ao ocupar o lugar metafórico da transcendência. Pode ser assolador, libertador e, muitas vezes, absolutamente indispensável.²⁰

[A propósito dos filmes falados] sabe-se que “chegou ao contexto português em 1931, ano de estreia do primeiro filme sonoro português, “A Severa”, de José Leitão de Barros, quando o teatro de revista cantou um hino de manifestação, na voz de Corina Freire, chamado “Teodoro não vás ao sonoro”.²¹

Interessante, contudo, relevar o silêncio ainda antes da viragem do cinema silente português em cinema falado no caso do filme, a preto e branco, e como não podia deixar de ser: mudo, português intitulado “**O Táxi n.º 9297** [negrito é nosso] [...] um dos títulos da efémera produtora Reporter X Film, para a qual Reinaldo Ferreira escreveu e realizou vários filmes”.²²

Trata-se de uma “média-metragem, de ficção “Reinaldo Ferreira, o célebre Reporter X, jornalista polémico e sensacionalista, conhecido por inventar notícias mirabolantes e pela prática de um estilo oportunista conhecido como «reinaldismo» [...] lança[do] em 9 de Junho de 1927 em Portugal”²³ a partir da adaptação do seu livro homónimo, baseado no mediático homicídio da actriz Maria Alves em Lisboa”.²⁴

Refere-se, que Reinaldo Ferreira:

Nasceu em Lisboa 10 de Agosto de 1897. Em 1914, ingressou na redação d'A Capital, onde deu os primeiros passos no Jornalismo. A propensão para o insólito, para o espetacular, levou-o a tornar-se também um verdadeiro mestre da literatura policial. Em 1919, casou-se e passou um ano em Paris, antes de se radicar em Espanha, onde, além do jornalismo e da ficção, desenvolveu outra vertente do seu talento multifacetado: o de realizador de cinema. Em rota de colisão com o regime de Primo de Rivera, em 1924 teve

de regressar a Portugal, para não ser preso, passando a colaborar com várias publicações de Lisboa, primeiro, e do Porto, a seguir. Data dessa altura a galha tipográfica que ditou o pseudónimo REPORTER X com que assinou algumas das prosas mais sensacionais da sua carreira tão breve quanto prolífica. Intenso por natureza, Reinaldo consumiu a vida com a avidez da paixão que faz perder os heróis trágicos. Tendo encontrado na morfina um bálsamo para males de amor e combustível para a criação. Ex-morfinómano se confessou num belo livro de memórias, para logo depois reincidir no velho hábito, que destruiu o pouco que lhe restava da sua saúde débil. Morreu aos 38 anos, em Lisboa, a 4 de Outubro de 1935.²⁵

Reinaldo Ferreira (RF), o famoso “jornalista do início do século XX, que assinava as peças como Reporter X [...] inspirado pelos serials de mistério europeus e americanos” - de suspense e crime – realiza “o filme [que] dramatiza um caso que abalou o país e que Ferreira investigara em várias reportagens: o homicídio da atriz Maria Alves pelo seu empresário Augusto Gomes”.²⁶

A Sinopse do Livro de 152 páginas com o mesmo título do filme publicado em 04/2019²⁷ refere que:

Em Março de 1926, verificou-se em Lisboa o assassinio da atriz Maria Alves, estrangulada num táxi com o número 9297 e lançada para a valeta. Investigando por conta própria e baseando-se em anteriores crimes semelhantes, o jornalista Reinaldo Ferreira, conhecido como Reporter X, sugere, nos jornais, que o culpado é o ex-empresário da vítima Augusto Gomes. Posteriores investigações policiais confirmam a hipótese.

No ano seguinte Reinaldo Ferreira aluga os estúdios da Invicta Film, no Porto, para realizar o filme «O Taxi n.º 9297», que tem como ponto de partida a morte de Maria Alves e vai obter os elogios da crítica e a adesão do público. Entre os atores está a famosa Maria Emília Castelo Branco no papel de Raquel de Monteverde.

Aproveitando o êxito do filme Reinaldo Ferreira, adaptou o enredo ao teatro, escrevendo a peça que agora se reedita como novela policial. Trata-se de um dos primeiros “policiais” escritos por um autor

português, que não evita alguns estereótipos, onde um enigma surge envolto num enredo de estranhas personagens e uma conspiração internacional que tem Lisboa como cenário”.

O Repórter X, parte de um casulo de «Reinaldismo» experimentando in tempus (não se olvide o enquadramento temporal: ano de 1927) seus ‘primeiros voos’ com um «policial» na cinemateca silente portuguesa, pois que se trata de “um documento singular sobre a sociedade e a cultura portuguesas nos anos 1920. O Táxi n.º 9297 é o terceiro título da linha de edição de cinema mudo português da cinemateca.”²⁸

Tal como o toque suave e distinto das escamas que compõe as asas de uma borboleta, tal o toque subtil da influencia europeia e americana – não fosse a existência do personagem ‘D. Alfonso, fidalgo espanhol muito suspeito, expulso de todos os países...’ bem como do ‘Tenente Hair, do exército Norte-Americano, descendente de portugueses recém-chegado a Portugal em missão diplomática’ por um lado e o extravagante ‘milionário’ Horácio Azevedo (‘antigo marinheiro’ e dono da ‘propriedade de Bretolho’), por outro; o uso do tabaco pelos personagens em muitas das cenas, o encontro regular e habitual dos *gentlemens* na propriedade de Bretolho, as actrizes de teatro – introduzida por Reinaldo Ferreira, o crime e o mistério (o assassinato misterioso da actriz Raquel de Monteverde, da actriz Elena de Gusmão, o próprio táxi n.º 9297, estar ‘alguém’ à espera da actriz Raquel de Monteverde [que vem a ser vítima de assassinato] que ela ‘não pode revelar por ser segredo’..., a referência a se ‘acreditar na voz dos objectos’, a referência ao ‘vidro partido [do táxi] estar a segredar que aquele automóvel já foi palco de uma tragédia’), as próprias notícias de crime (impressão em série do jornal ‘O Herald’, as notícias referente aos assassinatos semelhantes, no Jornal ‘O Herald’ de ‘Terça-feira

Novembro 9, 1925' referente à atriz Raquel de Monteverde, e de 'Sexta-feira, 20 Janeiro de 1915' referente à atriz Elena de Gusmão, bem como, jornais esses guardados e encontrados por pura casualidade por um dos estranhos hóspedes de Horácio), o amor/ódio, a traição (bandido desconhecido), o desconhecido (o que teria acontecido naquele táxi), as trevas, o escuro (as noites, o desligar das luzes no jogo, [...]), os *serials* (crimes em série, primeiro da), o suspense, 'o perigoso' Arsénio de Castro', enfim..., contrastando de forma bem perceptível com as 'cores fortes' do «reinaldismo» neste seu trabalho: assassinatos, enredo inventivo, sensacionalismo, oportunismo, bem característico de RF e conhecido do público.

Tal como o silêncio exuberante do voo longínquo da Borboleta Monarca²⁹ tal constância do elemento calmo e silente neste filme, conjugado pelo enredo para a descoberta do assassino e defesa da Eva, filha da vítima, realça a força do silêncio a par da mestria do realizador RF em captar a atenção do espectador a esperar pelo desabrochar da mensagem e atingir o clímax à volta da azáfama: a descoberta do assassino da vítima Raquel de Monteverde e cliente do Táxi n.º 9297. A permanência e força do silêncio ancorada na aflição permanente de Eva, do Tenente Hair, em querer ajudar e proteger a sensível e dócil e fragilizada Eva, faz RF conseguir agarrar o espectador, a sua expectativa e envolver suas emoções (a Eva sempre sentir-se 'vigilada pelo seu tirano', 'o nome do tirano que Eva guarda no medalhão que era da mãe, medalhão que ela confiou ao Tenente Hair, para guardar e lhe é 'roubado durante as trevas' ou seja desaparece durante 'uma partida de pick-pockeys' – 'o estranho jogo' – com o perigo inerente de cair nas mãos do próprio tirano de Eva, situação que mais uma vez periga a vida de Eva, [...] que apenas reavê seu medalhão [...] no fim do filme, depois ela

própria se livrar do seu tirano - o assassino de sua mãe, Raquel de Monteverde:

... (silêncio)... O nome do assassino é... (silêncio)...

Que poder (!) – o do silêncio... (!)

Talvez não revelando o segredo quanto à identidade do assassino [...], mantendo o silêncio que RF conseguiu juntar à ação e emoção deste filme, mova o leitor à acção e o faça ver este filme mudo de 1927: **O Táxi n.º 9297** [negrito é nosso]³⁰

Desfrute o silêncio! Boa viagem...!

REFERÊNCIAS

WITTGENSTEIN, L., 1953, *Philosophical Investigations*. (trans. G.E.M. Anscombe. 3rd. ed., 1992, Blackwell).

WEBER, *Economia e Sociedade*, p. 420.

WEBER, *Economia e Sociedade*, p. 422.

Cf. ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Difel, Lisboa.

BLUSTEIN, D. L., & Phillips, S. D. (1990). Relation between ego identity statuses and decision-making styles. *Journal of Counseling Psychology*, 37, 160-168. [9] Levinas, TI, p.140.

LINGIS, Alphonso, *The Community of Those Who Have Nothing in Common* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 108.

MEYROWITZ, Joshua, *No Sense of Place - The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York, 1984. Cap. III.

BARBROOK Richard e Andy CAMERON *L'Idéologie californienne*, HERMÈS: revue critique Volume 2, números 1-2 Outono-Inverno 1999-2000.

RHEINGOLD, Howard, *The Different Drum: Community-Making and Peace The Virtual Community: Introduction*, 1996.

<https://comunidadeculturaearte.com/o-lugar-do-silencio-no-cinema/>

Idem.

<https://rabiscodahistoria.com/a-historia-do-cinema-mudo-e-sua-influencia-na-estetica-cinematografica/>

<https://comunidadeculturaearte.com/o-lugar-do-silencio-no-cinema/>

Idem.

<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1418/O%20T%C3%A1xi%209297>

https://pt.wikipedia.org/wiki/O_T%C3%A1xi_n%C2%BA_9297

<https://museudelisboa.pt/en/events/o-taxi-no-9297>

<https://www.wook.pt/livro/o-taxi-n-9297-reinaldo-ferreira/23030499>

<https://www.cinamateca.pt/Cinamateca/Noticias/Nova-edicao-DVD-da-Cinamateca-O-TAXI-N-%C2%BA-9297,de.aspx>

EAN 9789896419301; <https://relogiodagua.pt/produto/o-taxi-n-o-9297/>

Cfr. Cinamateca

As Borboletas Monarcas aproveitam as correntes de ar para planar e voar centenas de quilómetros entre o México e os EUA.

https://www.youtube.com/watch?v=jcqd3geO_-Q

1

FILME: *CENTRAL DO BRASIL* (1998): AS VÁRIAS FORMAS DE ANALFABETISMO

*Cristiane Pimentel Neder*¹

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os mortos, perdi contacto com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade. Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável.

(Mia Couto, 2011, páginas 14-15)

Uma das cartas que Dora escreveu na Estação Central do Brasil é de Ana (personagem de Sôia Lira), que quer enviar uma carta para o pai do garoto Josué (personagem de Vinícius de Oliveira) falando para ele que esperam se reunir em breve. O menino pobre Josué nunca conheceu o pai e lemos no olhar dele a ansiedade deste encontro.

O filme começa com o som característico de lugares de embarque e desembarque onde se escuta nos auto falantes o número das plataformas e os horários de chegada e partida dos trens. É um som que cria a ambientação de uma estação de trem (em Portugal de comboios) e que nos remete de que local a estória se passa. Vemos uma multidão descendo dos vagões e logo em seguida corta para as cenas de gente ditando duas estórias para Dora transformá-las em textos em cartas. Em cada fisionomia um texto nos passa na mente, uma estória de vida é tecida, lemos o sofrimento causado pela miséria que vive a maioria do

¹ Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ) cristiane.neder@uemg.br

povo. Há vários textos e momentos a serem interpretados na fisionomia de cada um: desde a esperança misturada com inocência, até a busca por algo, por alguém e pelo sentido da vida. Estão todos nesta cena inicial sendo transparentes e suas fisionomias e olhares nos revelam muitas coisas e também na tonalidade da voz deles percebemos sentimentos como angústia, medo, tristeza e alegria em colocar para fora a saudade que os devoram. É um filme para que a gente possa ler cada brasileiro e brasileira e assim lermos um Brasil inteiro. Como se cada cidadão e cidadã deste país fosse uma palavra que formasse uma grande narrativa de uma nação.

O olhar da mulher na cena inicial, se mistura com lágrimas, abaixa e levanta o olhar num movimento que mostra que ela busca forças para declarar o seu amor, que independente do que a pessoa fez ela o ama e vai o esperar sair da prisão. Lemos uma submissão e não apenas uma declaração de amor. Lemos a sinceridade no seu olhar a vontade de se declarar, de tirar as vestes do coração, de se despir-se do orgulho mesmo tendo mágoa. É um texto de perdão e de entrega, de disser que mesmo sabendo que o outro errou que ela o ama mesmo assim. ``Meu coração é seu, não importa o que você fez de errado`` - a personagem continua: ``Estes anos todos que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando``. A personagem fala Eu te amo duas vezes seguidas, enfatizando o seu sentimento, querendo reforçar que isto é o que importa. O modo e a tonalidade que ela fala eu te amo nos faz sentir que ela ama de verdade mesmo, que está sofrendo com a separação. Quando esta personagem vai falando as palavras ela respira fundo, dá pausas na fala, seguimos ela nos sentimentos e sentimos junto sua agonia, há o texto falado e o pausado pela respiração propositalmente, descrevendo sua agonia e levando-nos a sentir junto com ela um pouco da sua dor no peito. Temos a certeza que o eu te amo

dela não é falso, é um eu te amo que sai das entranhas para entrar na carta. Ela fala Eu te amo duas vezes como se desejasse enfatizar o sentimento e reforçar na carta que aquilo era o mais importante. O povo pode ser analfabeto em ler e escrever, mas não analfabeto em sentir, em amar, em descrever seus sentimentos, de na sua humildade ser mais transparente do que muita gente culta, de falar com os olhos, com os gestos, com a mudança da fisionomia. O reforço e a repetição nas palavras é como se acentuássemos ou grifássemos um texto, temos uma linguagem que se molda na tonalidade da voz, no modo de falar construindo um texto paralelo além da frase dita.

Depois um senhor de idade cheio de ressentimento fala que foi enganado por alguém que até a chave do seu apartamento levou, lemos nos seus lábios e no seu olhar o desapontamento. Ele fala eu confiei em você e você me enganou. Nas cenas iniciais portanto parece que a mesa da escrevente de cartas é um Muro das Lamentações, onde todos sentam lá para colocar nas cartas um pouco do que sobrou deles depois que foram pisados, magoados, abandonados, enganados e que mesmo feridos cada um de um jeito, que querem transparecer o que sentem, constroem o texto da desilusão.

A autora Amanda Guimarães (2020) nos mostra as diferenças entre ser alfabetizado e letrado. Ela nos fala que uma criança, mas podemos estender ao adulto que é alfabetizado que aprendem a decodificar os elementos que compõe a escrita e que este processo passa pela memorização do alfabeto, reconhecendo as letras e fazendo a junção delas para a formação das palavras, mas que ser apenas alfabetizado não significa que o sujeito seja letrado, porque ser letrado vai além de apenas saber ler e escrever, de juntar sílabas para formar palavras, mas que é preciso interpretar o sentido do texto que foi escrito e discutir o seu sentido, isto é ser letrado.

A alfabetização é o processo onde a criança aprende a decodificar os elementos que compõem a escrita. Esta decodificação passa pela memorização do alfabeto, reconhecimento das letras e ligação entre sílabas. Mas o que muitas pessoas não sabem é que esta alfabetização por si só, não prepara o indivíduo para o mundo letrado. (Guimarães, 2020, página 3)

No filme *Central do Brasil* nos vemos que tem vários personagens que não são alfabetizados se formos analisar apenas por ter o domínio do alfabeto e fazer a junção das sílabas para formar as palavras. Mas será que não podemos falar que muitas pessoas analfabetas na vida real ou representadas pelos personagens do filme não são alfabetizadas em outros níveis de leitura não verbal e que sejam também letradas mesmo sem saber escrever nenhuma palavra? Usando alguns exemplos do filme e da vida vou demonstrar que a alfabetização e o letramento não são apenas domínios de quem estudou, mas de quem se aperfeiçoou como ser humano, de quem refina seus sentimentos e sua capacidade de perceber o outro, de ter empatia, de conseguir traduzir emoções mesmo sem escrever ou ler palavras. Que a alfabetização e o letramento podem pertencer aos analfabetos de textos, mas repletos de entendimento de mundos, calejados pelas dores, sofrimentos, amores e temperos amargos e doces que a vida os fazem experimentar e que podem contar suas experiências, as descrever e formar um pensamento crítico em relação a elas mesmo sem assinar nem o próprio nome, mas que isto não os ausenta de terem uma identidade e uma personalidade que digam quem são e o que querem. Que diz o que eles sentem, suas sombras, seus pesos, suas poesias feitas sem textos, suas canções guardadas no peito e não nas folhas em branco. Suas relações com o outro e consigo mesmos são um letramento afetivo sem construção de texto verbal, mas de texto emocional, gravado no íntimo de cada um. Uma pessoa que não lê e não escreve é capaz de interpretar o mundo e talvez até mais do que alguém

que foi alfabetizado, pois não podemos pensar que uma pessoa cega não seja capaz por exemplo de criar formas e tons, mesmo sem vê-los.

Será que podemos ter uma pessoa letrada, mesmo sem ser alfabetizada? Podemos não saber formar palavras, mas embora alguém possa não saber decifrar um texto, isto não significa que não possa interpretar uma estória ou seus próprios dilemas do dia-a-dia. Se ser letrado não é apenas estar condicionado ao mundo do entendimento dos textos, de poder interpretar e entender um texto, talvez seja o letramento limitado aos que não saibam ler e escrever, mas se julgarmos que temos vários tipos de textos e leituras não apenas verbais, que uma pintura, uma fotografia, uma embalagem são textos não verbais que nos trazem uma mensagem com significado, mesmo que não utilizando palavras, se pensarmos assim veremos que todas as pessoas do mundo podem ser alfabetizadas e analfabetas em graus diferentes de linguagem e podem ser letradas ou não em diferentes contextos. Para discutir sobre esta temática discutirei várias partes da estória do filme *Central do Brasil* que ser alfabetizado e letrado vai além de ter a capacidade de ler e escrever e interpretar textos escritos, mas de ler e escrever outros textos não verbais e de interpretar não apenas um texto escrito, mas o grande hipertexto da vida, dos sonhos e da construção de sentidos quando se recebe e envia informações, mensagens, sentimentos, olhares, gestos, afagos, mudança de timbre de voz, palavras mais doces e outras mais ácidas, sorrisos abertos, sem graça ou gargalhadas soltas, que tudo diz algo, que há uma escrita não apenas lida, mas sentida e que as interpretações vão além das reflexões textuais, que as interpretações podem ser sentidas até no calor ou no frio da pele do contato com o outro, até no abraço apertado ou frouxo, que as interpretações apenas textuais podem ser incompletas. Que tudo é texto na leitura do mundo do outro e que ser alfabetizado e letrado não

é um processo apenas de formar palavras e formar sentidos, mas de construir pontos em vários vazios e atravessar esta ponte em caminhos diferentes.

O letramento é um pouco mais profundo do que a alfabetização. Ele corresponde à interpretação e o domínio da língua e, não apenas à decodificação dela. Quando o aluno é capaz de entender um texto, interpretar uma história, falar com clareza e se expressar de forma eficaz por meio das palavras empregadas por ele, torna-se então indivíduo letrado. (idem, para. 4)

O filme *Central do Brasil* mostra a multidão andando naquela estação enorme de trem e a contradição de se sentirem sós mesmo no meio de tanta gente. Quando interpretamos cenas de um filme nosso letramento está ligado a sensibilidade de perceber o que a maioria das pessoas não vê, em realizar uma leitura além das histórias, mas das várias histórias que cabem em cada sequência, em cada interpretação que podemos tirar de cada situação da história. Por exemplo, interpretarmos o vazio da vida moderna, onde na correria do dia a dia, as pessoas mesmo acompanhadas de tantas tecnologias, máquinas e desenvolvimento estão isoladas umas das outras nos sentimentos. Temos um recorte de uma multidão que anda em bando, mas não conectados, mas isolados. Embora conectados com as tecnologias modernas, vivem cada um no seu mundo sem se interessar pelo mundo do outro. Um monte de cabeças saem dos vagões como se fossem um gado, um rebanho de humanos, fazendo uma analogia com o rebanho de gados. Podemos perceber que a vida urbana nas grandes cidades nos alienam, que vivemos sempre com pressa, atropelando uns aos outros, sem tempo para refletirmos, para poder nos olharmos mais profundamente, sem tempo para desacelerar a nossa forma automática de viver, sempre no mesmo ciclo: acordar e ir para o trabalho, do

trabalho para casa, depois dormir e voltar da casa para o trabalho, sem pausa para questionamentos. Este é a rotina da maioria da população, que não teve oportunidade de estudar e que para sobreviver se torna uma pessoa adestrada, incapaz para fugir da rotina, pressa a uma estrutura de alienação. *Central do Brasil* mostra em planos fechados o rosto dos personagens e o envelhecimento deles consequência de uma vida sofrida. A rigidez nos rostos simboliza o que a vida fez deles. São rostos cansados, amargurados, sombrios. Rostos que acumulam destemperos, que acumulam não apenas rugas, mas o acúmulo das decepções, das derrotas e também das vitórias. São rostos que falam.

Aparece a mãe de Josué ditando a carta para Dora. Seu rosto é um misto de vergonha e de ressentimento. Ela diz: “Jesus, Você foi a pior coisa que me aconteceu. Só escrevo porque teu filho Josué me pediu” - aparece a mão da personagem Dora escrevendo a carta e uma letra bem bonita preenchendo as linhas da folha. A fisionomia da mãe de Josué é de alguém que guarda ódio pelo pai dele, que está lá pedindo para escrever aquela carta a contragosto, apenas pelo pedido do seu filho. As mulheres que são focadas ditando as cartas, não tem maquiagem, suas caras são limpas e transparecem humildade e uma vida dura sem cor. Lemos suas trajetórias nos olhares desoladores e nas fisionomias temos o acúmulo de tristezas. São vários rostos que aparecem, mas com uma única essência de ser um povo castigado pela miséria, pela ignorância, pela exploração, pelo rompimento com suas raízes, porque a maioria são imigrantes na cidade do Rio de Janeiro. Quase todos sabemos que são imigrantes por suas histórias, que saíram de suas cidades natais para tentar a sorte na cidade grande. Temos neles todos o retrato de um povo pobre que precisa de alguém para escrever suas histórias e sua história. É um povo sem poder, um povo desprovido de liberdade, no sentido de

não ter autonomia por si próprio de escrever sua própria vida, embora sejam narradores dela, não conseguem passar para o papel.

As histórias pertencem as personagens, mas não o domínio da escrita, eles tem até um repertório sócio cultural, mas não a capacidade de contextualizá-lo em palavras e frases. A personagem Dora também não é nenhum ser intelectual, é uma professora aposentada de ensino básico/fundamental que se aposentou com baixo salário e faz um bico (chamamos bico no Brasil, um trabalho paralelo a atividade principal, como um *freelancer*, uma atividade em algumas horas para completar o orçamento), mas ela sabe fazer cartas comuns, simples que falam em poucas palavras as mensagens que o povo pede para ela escrever. O filme *Central do Brasil* mostra a decadência da carreira do professor, a desvalorização da profissão, que para completar sua renda precisa fazer outras atividades para poder sobreviver. Mostra que uma professora mesmo de ensino médio não consegue viver apenas do seu salário ou aposentadoria.

Dora uma mulher que parece que está lá na Estação Central só para fazer aquele ``bico`` - um trabalho temporário, acaba se afeiçoando por Josué mesmo sem querer, mesmo sem ter a pretensão de se afeiçoar, afinal várias vidas, várias histórias passam pelas suas mãos de escrevente. O filme *Central do Brasil* emociona a maioria das pessoas, pelo menos as mais sensíveis, pois é um filme tocante, de jornada pela busca das suas raízes, do seu pai e de todos nós de alguma forma órfãos desta pátria que nem paga bem os professores dignamente. As metáforas do filme estão a todo momento fazendo uma metalinguagem, nos alfabetizando um pouco sobre o que é ser brasileiro e sobre o Brasil não visto de fora, mas de dentro. O filme fala das nossas misérias, em todos os sentidos que a palavra miséria pode representar, não apenas de falta de recursos financeiros e materiais, mas de estreitar a linha do

horizonte na capacidade de poder sonhar de cada um de nós. Na miséria da exclusão social, onde poucos tem muito e muitos tem quase nada. A miséria de certo ponto acaba nos tornando analfabetos também, mesmo que alfabetizados de saber escrever e ler, mas a miséria torna as pessoas mais rudes e analfabetas afetivamente, as afastam das artes, do teatro, do cinema, da música, literatura, da dança, a miséria nos tornam brutos por dentro. Dora a personagem do filme é uma professora aposentada, mas a miséria de só pensar em si e de viver uma vida com poucos recursos a endureceu e o menino Josué pode ressuscitar o humanismo dentro dela perdido no tempo.

Quando Dora acaba a carta o menino faz um olhar de felicidade e olha para a mãe agradecendo com o olhar, apenas com o olhar vemos ele grato pela mãe ter mandado escrever a carta e quando Dora fala: - “Pronto!” Ela olha para eles. Temos a certeza que aquela carta ou o olhar do menino mexeram com ela de alguma maneira. Ela observa com o seu olhar o olhar do garoto. Um olhar por cima dos óculos de quem depois de escrever muitas cartas e saber de muitas estórias consegue enxergar a importância que aquela carta tem para aquele garoto, ela o olha sabendo que é importante, que o menino está radiante porque quer encontrar o pai. A gente consegue ter a visão do sonho do menino e do olhar perceptível de Dora sem saber se conseguirá a carta chegar ao pai e sentimos uma reflexão no seu olhar. Um pensamento de dó em relação a situação do garoto e da vontade de o ajudar. Quando falo que precisamos nos alfabetizar em outras leituras, a do olhar é uma das primordiais. O menino e a mãe se levantam da mesa e o olhar de Dora se levanta juntos os acompanhando.

Depois senta um rapaz e começa uma carta em tom erótico: - “Dalva, meu tesão!” A personagem de Dora se espanta com sua espontaneidade. Uma sequência de pessoas ditam cartas para ela,

algumas não sabem nem o endereço direito para enviar, outras ela completa o texto para os ajudar. Aparecem as pessoas falando destinos diversos para o envio da carta, fazendo um grande mosaico geográfico de regiões do Brasil.

Temos o som da ambientação da Estação Central do Brasil que é aquele som que é de caixa de som falando os destinos dos trens, horários, saídas e chegadas. Som característicos de lugares de embarque e desembarque de viagens, próprio para construir uma narrativa de desterro, de passagem, de diário de viagem. O som é um tipo de GPS que nos guia para os caminhos dos lugares, de suas atmosferas, das situações atravessadas e dos sentimentos carregados. O som cria uma narrativa que cria expectativa, memorização, indicação de localização, saudade de lugares e de momentos e constrói no nosso imaginário cenários. O som cria um supra texto onde somos levados a abandonar a alma para onde a sonoridade nos transporta.

Quando a Dora vai embora da Estação é abordada por um senhor, que parece o fiscal de lá. mas na verdade é um miliciano e mostra a corrupção característica de países subdesenvolvidos, onde o personagem parece um fiscal da Estação que recebe um dinheiro para deixar a Dora fazer o serviço de escrevente de cartas lá. Mostra ela dando um dinheiro para ele e ele se despede dela falando: - Até amanhã! Há entre eles um comprometimento na fala e no comportamento. Lemos que ambos se sentem constrangidos com o que fazem, mas bem resolvidos em aceitar as regras do jogo.

A forma das pessoas andarem também é um discurso. Dora anda com passos firmes e com pressa, com uma vontade de ir embora rápido, decidida a deixar aquele local, cansada daquela rotina e assim entrelaçasse no meio da multidão para ir embora, nisto os nomes dos atores e atrizes do filme começam a aparecer na tela. Os passos das

peças sempre é um discurso, uma leitura a parte, nos filmes de Alfred Hitchcock, por exemplo, o caminhar das personagens anunciam situações de fuga, perigo, medo e outros sentimentos, os passos nos indicam não apenas o que vai acontecer no filme, mas também o estado de espírito dos personagens, suas personalidades e sua forma de ser na vida. Os passos não são apenas passos, mas auto retratos que começam com o caminhar.

Vemos as pessoas entrando no trem, por todos os cantos, de todas as formas, até pela janela. Uma multidão, um conglomerado de gente, que lota os vagões e se amontoam uns em cima dos outros. É a leitura de todos e no fim do tudo no nada. Se penduram nos seguradores, como se estivessem pendurados em cabides, o trem balança e vemos gente até para fora do vagão penduradas.

Aparece Dora chegando em casa e quando ela abre a janela vemos que o trem passa em frente ao seu prédio. Que ela mora num prédio em que do lado de fora os trilhos do trem atravessam, como se tanto na sua casa quanto onde ela exerce a atividade de escrevente de cartas não se separassem, mas continuassem tendo o barulho do trem passando.

A atriz Marília Pera (uma das maiores atrizes brasileiras de igual talento quanto Fernando Montenegro) vive o papel de Irene. A Irene é amiga da Dora, mas ela é mais ética, é contra a Dora jogar a maioria das cartas fora ou guardar sem enviar. Ela é a amiga que é tipo uma voz da consciência, que puxa a Dora para ser mais gente, ela mostra para a Dora as coisas erradas, dá lição de moral. Não passa a mão na cabeça de Dora, mas a conscientiza dos seus delitos, das suas fraquezas, dos seus defeitos e sombras. Ela puxa a Dora para o seu despertar.

Tem uma carta que o cara manda o mesmo texto para dez mulheres e fala que tem instrução superior, mas ele nem sabe escrever. É a carta ditada de um analfabeto que se quer passar por um letrado com nível

superior, um mentiroso, mas mais do que mentiroso, um ser com vergonha da sua própria ignorância e que se quer passar por outra pessoa para conquistar os outros. Um analfabeto que quer se sentir no lugar de um letrado. Ele paga para escreverem uma carta para ele para se passar por instruído. Um analfabeto de palavras, mas não de ideias e inventa tudo: suas características físicas e intelectuais. Tanto Dora quanto Irene, rasgam a carta dele, como se dessem um ponto final na sua mentira. Dora lê a carta da mãe de Josué para Irene, fala que o pai é um bêbado e reluta em enviar a carta, mas a Irene fala que é a carta de uma criança, que ela não pode destruir o sonho do menino conhecer o pai. A Irene é mais emotiva, menos racional, ela quer ajudar as pessoas, tem o coração bom, enquanto Dora acha que é ``Deus`` decide o que deve ser entregue ou não. Afinal, é a vida dos outros e não a sua. A Irene tem mais sentimentos, não consegue ser tão fria e briga com Dora por ela fazer o que faz com as cartas. Irene diz que as cartas ficam anos no purgatório e ela pede para a Dora colocar a carta da mãe de Josué com o pedido dele no correio, mas ela ri e coloca a carta na gaveta. Irene chama sua atenção e fala que ela não tem o direito de decidir pelos outros o que é bom ou não para eles. Vemos no rosto de Dora o prazer que ela tem em rasgar as cartas que ela acha inúteis.

Aparece outro dia na estação e um homem reclamando a Dora que faz tempo que ele não recebe notícias da sua casa e ela joga a culpa nos correios. Vemos anteriormente a imagem de uma santa na Estação e vemos a mãe de Josué de mãos dadas com ele caminhando na Estação. Aparece a mãe do Josué perguntando a Dora se ela mandou a carta e a Dora fala que não ainda, que ia colocar naquele dia, ela manda ela rasgar, falando que foi muito brava com Jesus (nome do pai de Josué), pede para ela rasgar a carta e que quer escrever outra. É interessante que a personagem manda a Dora rasgar a carta e a Dora faz na maior satisfação,

como de costume e a mãe de Josué dita outra carta com um conteúdo menos áspero. Dora corrige os erros de concordância dela ao escrever a carta. A Dora perde a paciência com a mãe de Josué quando ela pede para Dora a ajudar a escrever. Dora como uma adivinha consegue fazer a carta falando o que ela acha que a mãe quer falar ao marido que a abandonou. O menino desconfia que a carta não será enviada.

Josué com um pinhão enrolado na mão vai atravessar a rua com a mãe, o pinhão se desenrola e cai no chão e quando ele vai pegar a mãe é atropelada por um ônibus. Leitura da separação dos dois, da partida da mãe com o filho. Uma ruptura bruta. As pessoas atropelam Josué com o corpo e ele se mete no meio da multidão para ver a mãe. O menino grita pela mãe e vemos o corpo dela esticado debaixo do ônibus. A carta que Dora escreveu com o texto que a mãe de Josué pediu voa com o vento. Temos a sintonia da morte da mãe com o voar da carta, como se ambos os corpos da pessoa e do papel fossem embora.

Pessoas continuam andando na Estação e o menino Josué sentado num banco, atônico e abalado fica chorando sem saber o que fazer ou para onde ir. Sozinho no mundo o garoto abaixa a cabeça e vai até Dora e fala com raiva e com dor que quer mandar a carta para o pai dele. Dora o olha com surpresa e espanto. Ela pergunta se ele tem dinheiro, quem ele conhece no Rio e ele fala que só a mãe dele. Percebemos que ele está sem rumo e sem nenhum amparo. Ele pede para ela devolver a carta da mãe dele e ela mente que já colocou no correio e manda ele sair. Chega um homem e tira ele do lugar.

Dora entre no vagão de trem lotado e fica de frente a Josué que está do lado de fora e que a encara, a porta do vagão do trem fecha e a locomotiva começa a andar e Josué começa a correr para ver se alcança o vagão da Dora. Como um cachorro abandonado que corre atrás de um carro. Ele corre muito sem sucesso de alcançar o vagão. Corta para ele

em frente a um santuário na Estação, onde tem uma Nossa Senhora e ele fica com os olhos fechados com gesto de quem está rezando apoiado nas barras de aço da estação. Ele fica em frente a imagem da santa e ora, abre os olhos e a olha fixamente para a santa, como se pedisse socorro. Temos a leitura aí da fé do povo brasileiro e também da crença num milagre, de ser salvo no momento que parece que tudo está desfavorável. É a construção do discurso de que Nossa Senhora ampara todos os filhos e principalmente os órfãos, aqueles que precisam mais do que nunca de uma mãe na hora que não tem mais a figura materna. É um apelo para não ser abandonado, para Nossa Senhora olhar por ele. É uma leitura de pedido de ajuda para não ser desamparado e para que seja ajudado por alguma força divina, o que sobrou para ele acreditar. Vemos em seguida a Estação se esvaziando, depois deserta e escurece como se as luzes fossem apagadas.

Vemos o dia amanhecendo e o trem andando sobre os trilhos. Dora vê Josué dormindo na Estação e num primeiro momento parece que ela não quer se envolver, não quer trazer problemas para ela. Ela olha uma vez e volta seu olhar, depois temos no discurso do olhar dela a culpa quando ela olha pela segunda vez e vai até o garoto oferecer um sanduíche para ele. Mostra garotos na Estação que moram lá e que são tratados de forma dura e cruel pelos funcionários da Estação e pelos milicianos. Por falta de opção alguns roubam e no filme mostra a violência de como eles são tratados pelos seguranças do local e mostram estes homem executando um menor apenas porque ele roubou uma mercadoria. Milícias que são o poder paralelo, os seguranças que ganham dinheiro dos comerciantes para fazer uma ``limpa`` em todos os que são excluídos socialmente. Uma higienização social matando eles. Um dos milicianos devolve o dinheiro ao comerciante e mata uma pessoa como se a vida fosse algo banal. A leitura do mundo cão. Mostram

como os menores brasileiros pobres são executados nas ruas por qualquer coisa.

O relógio marca seis horas da tarde na parede. O miliciano vai até o Josué que está sentando no chão e a Dora fala a ele que pode deixar que ela conhece o menino e ele fala que quer dar uma palavrinha com ela. No começo do filme pensamos que ele seja fiscal, mas depois entendemos que é um miliciano que extorque dinheiro dos comerciantes para manter a ordem no local e dar a impressão de uma falsa ``segurança``. Temos a leitura da estação de trem novamente com o som dos ambulantes do local, gritando: - Olha a água mineral! – várias vezes.

Dora vai até o menino Josué depois de conversar com o Pedrão (personagem do miliciano). Ela conversa com o menino, ele diz o nome completo dele e ela o dela. Como se houvesse uma segunda apresentação, o nome de Dora todo é Isadora Teixeira. Ela convida ele para ir para a casa dela e ele diz que está esperando a mãe dele. Ele não tem noção que a mãe morreu, ele acha que ela se feriu. Dora diz que ela não vem mais e ele diz que é mentira dela. Ela fala sem cerimônias ao menino que a mãe morreu e pergunta se ele tem algum parente morando no Rio de Janeiro. Ela dá o endereço dela para ele e fala que se ele mudar de ideia para ele ir atrás dela sem problemas. Dora entrega o endereço dela para ele e caminha no meio da multidão para pegar o trem, mas ela fica a todo momento olhando para trás para ver se o menino corre atrás. Mostra o vagão do lado de fora pixado. Esta pichação mostra o analfabetismo de parte das pessoas em rabiscar o patrimônio público, sem expressar nada de útil, mas poluindo a cidade e o transporte com palavras ou números sem intertextualidade. São apenas rabiscos que sujam o patrimônio, um texto sem contexto e uma pichação que não é grafismo. Pixam pelo prazer de deixar sua

identidade em algum lugar, criando um texto da própria cidade. Uma cidade que podemos ler nela o abandono nos lugares periféricos, quanto mais o lugar é pobre, mais judiado e esquecido é. Que tudo é leitura, até a depredação de um local ou bairro da cidade, porque em cada bairro e cada lugar temos um texto, um texto através de reparar como o lugar é bem ou mal cuidado, um texto ao reparar na arquitetura que cada região possui, um texto nas estórias que as avenidas nos contam. Um texto que sai de dentro das janelas das casas e principalmente quando observamos de fora a vida de quem está lá dentro, cada pedaço da cidade é um texto e cada pedaço que forma cada lugar uma frase. O movimento, a violência, os seres que são muitos, mas que na multidão são nada, cada pessoa no meio da multidão está só mesmo que acompanhada, tudo isto faz parte da leitura do que é a Central do Brasil, uma leitura até muito mais completa do que se fosse descrita num livro, pois é uma leitura empírica do que acontece ao vivo e a cores lá dentro diariamente.

Temos uma surpresa na cena que vemos Dora entrando em casa, porque ela entra sozinha e depois vira-se para trás e fala entra e vemos Josué lentamente entrando na sua casa, percebendo primeiro o ambiente. Chamamos no roteiro de ponto de virada, o roteiro também tem seu letramento próprio, é preciso dominar a linguagem e narrativa cinematográfica para entender e interpretar este letramento, que tem pontos de virada, curva de transformação do personagem, climáx, ângulos e planos de câmera que dependendo das suas escolhas vamos ler a estória de formas diferentes. O letramento do roteiro é um letramento que só quem estuda roteiros pode compreender. Lemos o filme por tudo que tem na sua produção, luz, fotografia, figurino, cenografia, texto, imagem, um filme é um texto com muitos hipertextos.

O menino quando chega a casa de Dora pergunta onde está o marido dela, lemos nesta pequena pergunta toda uma cultura machista enraizada deste cedo na mente dos meninos e homens, uma cultura principalmente latino americana em que a maioria das mulheres são educadas para casar. Lemos nesta pergunta de Josué um sistema patriarcal em que as mulheres devem serem submissas aos homens. Dora responde a ele que não tem marido. Percebemos como uma criança tem esta cobrança que uma mulher tem que ter marido e enxergamos nesta parte que nosso país é um país não apenas com grandes desigualdades sociais, mas também de gênero. Josué pergunta se Dora tem filhos e ela responde que não tem nem marido, nem filhos e nem cachorro, deixando bem claro que ela é solitária e o menino pergunta se pode ir ao banheiro, ela responde que pode e a campainha toca.

Irene chega a casa de Dora. Lemos no olhar da Irene que ela está encantada com Josué. Irene fica olhando para ele na mesa de refeições com um olhar materno. É preciso ser alfabetizado e letrado em afeto para perceber o que seja um olhar materno.

Josué pela sua pouca idade é bem machista, pergunta para Irene também se ela não tem marido e acha esquisito ela e a Dora não terem, acha que as mulheres tem que terem maridos para cuidarem delas, este pensamento dele é uma leitura de uma sociedade misógina e hierarquizada por um sistema patriarcal. Somos desde cedo letrados em machismo e mesmo sem perceber nas perguntas e respostas do dia-a-dia o machismo é revelado, mesmo que tente ser velado. As duas perguntam a Josué quem cuidava da mãe dele e ele responde que era ele. No letramento machista sempre um homem tem que ser o chefe da casa, da família. Quando Irene pergunta do pai dele temos pela leitura do olhar baixo dele uma vergonha, um sentimento de abandono, mas ele

mente que o pai trabalha muito e por isto não está presente, que é carpinteiro e mesmo sem a figura paterna Josué o idealiza.

Josué liga a TV na casa da Dora enquanto elas lavam a louça do jantar e ele fica lendo as imagens e depois vai até a janela e puxa a cortina. Vê o trem que passa do lado de fora e que estremece o chão e assim reflete até na qualidade da imagem da TV que fica neste momento tremula. Josué olha quadros na casa de Dora e fotos de família e tem uma nostalgia de algo que não viveu. Nostalgia do que gostaria de ter, nostalgia de um lar que nunca esteve lá. No momento que ele passa os olhos nos quadros percebe num móvel uma gaveta lotada de papéis e logo lê que aqueles papeis devem ser as cartas que Dora nunca enviou e temos neste momento do filme um som que trás uma melodia de revelação.

Temos a leitura da revelação pelo tom da música. Ele abre a gaveta e vê uma quantidade de cartas sem enviar e acha a que sua mãe pagou para enviar e que nunca foi enviada com sua foto dentro. Dora arranca a carta da mão dele e dá uma desculpa esfarrapada que não teve tempo ainda de colocar no correio. O menino a encara cobrando uma verdade. Temos várias leituras pelos olhares, de desconfiança, de questionamento e de desapontamento. Josué quer a carta de volta para levar pessoalmente ao pai e começa a discutir com Dora. Ele faz a Dora jurar que vai colocar a carta e fala para ela não mentir outra vez. O letramento vem pelos gestos. Dora segura a mão de Josué e a coloca no seu colo, num gesto fraterno e ``promete que jura`` (segundo a personagem) que vai enviar a carta.

O barulho do trem é presente na Estação Central do Brasil e na casa de Dora que mora do lado dos trilhos onde o trem passa. Ela acorda com este barulho quando mal o sol acaba de nascer. É como se ela não saísse do mesmo lugar na casa e no trabalho. A trilha sonora é um letramento de ambientação.

Dora e Josué pegam o trem logo ao nascer do dia, ele pergunta onde estão indo e a Dora fala que ele vai para um lugar ótimo, mas logo em seguida a paisagem nos descreve um lugar velho, feio, com paredes descascadas, há na imagem e na arquitetura o letramento da decadência, do abandono nas formas da estrutura do prédio. O prédio é o retrato de um lugar nada aconchegante e nem acolhedor. A arquitetura e as formas dos objetos ou coisas nos transmitem leituras. O design é uma arte que nos faz compreender que forma e formato nos transmite valores e sensações. Um letramento cognitivo.

Naquele prédio o mesmo funcionário da estação Central chamado Pedrão espera Dora, não se fala no filme que ele é um miliciano, mas pelas suas atitudes dentro da estória nos leva a crer que ele tem ligações com o crime organizado. Batem à porta no número 462 do prédio que por dentro e por fora passa uma imagem de sinistro.

Uma mulher com um sorriso largo abre a porta, mas Josué é muito esperto e entra com um ar de desconfiança, lemos na expressão dele um temor. A mulher que atende a porta se chama Yolanda e dá dinheiro para eles por entregarem o Josué. A mulher Yolanda diz que trata as crianças como se fossem os seus filhos, mas em contradição vemos uma porta entre aberta com uma garotinha com uma cara triste. Sentimos naquele ambiente algo aterrorizante, nada com alegria de crianças. Da sala aos quartos não passa a impressão de onde crianças vivem, muito menos brincam. A Yolanda manda Josué mostrar a língua. Neste pedido percebemos que há um interesse no estado de saúde do menino. O homem se serve de uísque, mostrado que até bebida alcóolica tem lá. Enquanto isto Dora discute sobre o negócio com Yolanda e Josué entende que está sendo abandonado de novo e fica com a fisionomia bem triste e desapontado com Dora. Os olhares tem letramentos, talvez os letramentos da alma, que refletem nossos sentimentos. Yolanda

oferece para Josué sorvete, jogar vídeo games, mas ele não aceita nada, seu olhar é de pura amargura por Dora que está o vendendo. Josué percebe as coisas de longe, mais do que os adultos, há na sua pureza o letramento da virgindade de maldade que os adultos perderam, por ele não ter maldade ele visualiza com mais facilidade o perigo, ele tem a percepção do veneno nas pessoas sem ter o veneno, porque ele consegue ver o contraditório, ele consegue perceber as coisas com maior intensidade porque não participa do mundo cruel. Ele faz uma cara de choro quando percebe que está sendo deixado como uma mercadoria, trocado por 2 mil dólares. A Dora ganha mil dólares na negociação e o miliciano mais mil. Ela faz cara de entusiasmo ao receber o dinheiro e depois conta nota por nota. Temos o letramento da ambição no seu olhar. Fala tchau para o Josué sem nenhum sentimento, a mulher chamada Yolanda fecha a porta com um sorriso cínico, um olhar de bruxa, vemos no seu olhar a maldade disfarçada nas entrelinhas do seu sorriso falso.

Aparece Dora andando no corredor do seu prédio carregando uma grande caixa de uma mercadoria. Dora comprou um aparelho de televisão novo. Irene chega na casa de Dora e a Dora mostra com entusiasmo o aparelho de TV que comprou e mente que Josué foi deixado no juizado de menores e que vai para uma instituição de menores em Pelotas de boa qualidade. Irene desconfiando que Dora está mentindo pergunta se ele ainda está no juizado que ela quer visita-lo. Ela percebe que Dora está mentindo porque ela não consegue olhar para Irene. Temos o letramento da falta de verdade, por faltar um olhar direcionado para contar sobre Josué, Dora fica mexendo no controle remoto da TV e não consegue encarar Irene. Irene já conhecendo Dora há muito tempo desconfia que ela está mentindo. O comportamento é um letramento que revela atitudes e revela caráter. Quando Irene aperta

a Dora que quer ver Josué, ela diz que ele já deve estar em Pelotas e pergunta de onde ela tirou dinheiro para comprar uma TV nova.

Depois de ser apertada por Irene para saber a verdade ela conta o que aconteceu e Irene pergunta a ela se ela não vê jornais, que eles matam as crianças para vender os órgãos, que o Josué já está grande demais para ser adotado. Irene fica indignada com a amiga, vemos na sua expressão o letramento do desapontamento. Irene diz para Dora que tudo tem limites. Há uma pausa de silêncio e elas se entreolham, nesta pausa de silêncio há um letramento de reflexão e de chamada de atenção.

Dora fica sentada no sofá e perde o interesse em ver a TV, se revira a noite inteira na cama sem conseguir pegar no sono. Acorda e pega um pacote de dinheiro que tem guardado e fotos de crianças que estavam dentro das cartas que ela nunca mandou. Volta no outro dia no local no apartamento 462 e a Yolanda abre a porta e o primeiro olhar dela é de espanto ao ver a Dora e ela já não é mais simpática como antes, temos o letramento do caimento da máscara. Dora tenta enganar ela falando que tem outras crianças e a mulher diz que não precisa mais de crianças. Dora mostra as fotos das crianças para tentar enganar Yolanda, que pede um minuto para mostrar as fotos ao seu sócio. Aí percebemos que aquilo tudo se trata de um grande negócio, associado ao mundo do crime.

Dora aproveita a oportunidade que Yolanda deixa a porta aberta para mostrar para o homem as fotos e invade o apartamento sem permissão. Num quarto vazio vê umas malas pretas grandes e estufadas com um objeto estranho em cima e uma balança para medir peso e altura. Depois abre a porta de um banheiro que parece que tem um balde em cima de um vaso sanitário com papel higiênico. Tudo muito macabro e sem nenhuma aparência de um ambiente acolhedor para crianças. Até

que ela abre a última porta e encontra Josué dormindo numa beliche. Josué ressentido fala que ela não vale nada. Dora foge com Josué, mas o homem a ameaça de morte e a Yolanda perde a compostura e mostra seu lado de criminosa falando palavras de baixo calão. Ela tranca a porta por fora, sai do prédio e pega um táxi. A partir deste momento do filme temos o arco de transformação do personagem Dora, do seu arrependimento e salvamento de Josué.

No táxi ela muda de ideia e vai para a rodoviária. Ela liga para a Irene para avisar para não abrir a porta para o homem, mas descobre que ele já está na casa dela. Aí ela conversa com Irene através de metáforas para o homem não perceber nada.

Dora compra a passagem para Josué, ele pega a passagem e magoado com a Dora fala que vai sozinho e a Dora fala que vai com ele. Temos uma narrativa do ressentimento, um letramento do ressentimento. O Josué dá lição de moral na Dora novamente que ela não vale nada. Quando o ônibus já está partindo Dora corre atrás do ônibus. Toca a trilha sonora instrumental, uma música triste, de busca da jornada atrás das raízes. A trilha foi feita pelos compositores Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum. Enquanto toca a trilha o ônibus avança no caminho e eles não trocam nenhuma palavra um sentado ao lado do outro. O ônibus faz sua primeira parada. Eles descem do ônibus e entram em um restaurante. O menino olha uma camisa nova e quer comprar, Dora pergunta para que ele quer aquela camisa e ele responde que é para quando ele conhecer o pai dele. A idealização de Josué sobre o pai é grande, pois ele pensa no pai como um ser que só na mente dele é que existe, ele acredita que o pai é um sujeito bom e trabalhador e de que ele como filho tem que ir ao encontro bem arrumado, com aparência de bonito, porque para ele o pai é especial. Nós que vemos o filme temos o letramento da idealização do pai como um ser ausente, mas que no

imaginário do menino o pai é um ser perfeito. Ele sai do banheiro e a Dora manda ele voltar ao ônibus que ela vai comprar uma coisa. Dora dentro do ônibus abre a bolsa e pega uma bebida e bebe sem parar, percebemos que ela é dependente de álcool nesta parte do filme, como o seu pai que era cachaceiro e bêbado. A trilha sonora vai tocando e adentramos em um Brasil com uma paisagem árida e com pouco desenvolvimento. Um Brasil sem recursos em que o ônibus atravessa uma estrada sem asfalto, de terra. É um letramento das nossas desigualdades sociais mostradas geograficamente.

Dora conta no ônibus para Josué sobre seu pai que era um bêbado. A relação psicológica com o pai tem todo um letramento de trauma com rejeição, de uma expectativa de um pai que deveria ser pai, mas que na realidade era um homem ausente. O letramento da rejeição, do abandono. Quando a pessoa se machuca psicologicamente ela cria mecanismos de defesa, se tornando mais rude ao mundo que a cerca, este mecanismo tem um letramento de ser machucado e dar de resposta o seu afastamento. Dora bebe para contar sua vida, como se precisasse da bebida para enfrentar tudo que aconteceu, carregando a dor do seu passado. Josué ao seu lado começa a perguntar para Dora sobre homens que estão no ônibus se eles tem cara de pai. Como se na fisionomia tivesse a paternidade escrita, o letramento do rosto oculto que ele procura desvendar para em algum pai enxergar a figura do seu. O letramento da metáfora vem na carta que Dora conta que o pai dela enviou para a sua mãe, que estava cansado de andar no mesmo ônibus todos os dias (que seria a sua mãe) e que resolveu pegar um táxi (outra mulher). Fazendo analogia entre humanos e meios de transporte. Um letramento comparativo, adjetivo e metafórico. Ela conta que quem tomou um táxi espacial foi a mãe dela, que ela tinha a idade de Josué quando morreu. Vemos que Dora e Josué tem verossimilhanças de vida,

pais bêbados, abandonados pelo pai e a morte da mãe na mesma idade de vida. É o letramento da empatia, talvez a maior força de entendimento com as realidades diferentes as nossas e com as dores do outro que são similares, quando passamos pelas mesmas experiências. São os letramentos das cicatrizes da vida, que fazem uma narrativa em cada um de nós. Fica um silêncio entre eles, Dora dá um gole grande na bebida e naquele gole extenso tem o letramento de afogar as magoas, de precisar do álcool para conviver com a dor, mas o mais interessante é que Josué fica num silêncio largo, como se o seu personagem naquele momento mudasse, tendo um arco de transformação, não odiando mais Dora, mas enxergando que ela tanto quanto ele compartilham de histórias duras de vida e similares. É um ponto de virada psicológico onde o ódio de Josué se transforma em piedade, em comoção. Ele começa a partir deste relato de Dora a criticar menos, a ver ela como uma pessoa sofrida como ele. Nesta parte da história há um laço entre os dois, de passados muito próximos, a única diferença é que Dora não tem mais ilusões em relação ao pai e Josué tem uma expectativa de achar um pai ainda dos seus sonhos, que responda as suas idealizações. Dora já vivida e suficientemente machucada não tem idealizações. O ônibus segue para frente acompanhado pela trilha sonora.

Dora adormece com a bebida e Josué tira do seu colo a garrafa ainda com uma parte da bebida dentro, tira a rolha e começa a beber e bebe como se fosse água, dando uns goles largos e tomando tudo. Dora acorda com o barulho dos carros passando ao lado do ônibus e vê a garrafa vazia no banco ao seu lado. Grita: “Volta para o seu lugar menino!” (42’:47”). Josué está no fundo do ônibus e começa a falar o seu nome e dos seus pais. Ele quer afirmar quem é para todos e contar quem são seus pais. Ele fala o nome completo deles. Precisava gritar bem alto. As pessoas no ônibus ficam caçoando deles, os chamando de bêbados e há uma pequena

discussão de Dora com Josué. Ela diz que se fosse sua mãe o batia e ele fala que ela não é nada dele, mas logo depois temos o letramento da contradição, pois Josué adormece no ombro de Dora como se fosse seu filho e Dora tira um dinheiro da sua bolsa e coloca dentro da carteira na mochila de Josué. Temos aí uma cena chamada dentro da narrativa cinematográfica de antecipação, como uma pista dada do que vai acontecer depois, mostrando que Dora pretende deixar o menino seguir viagem sozinho. Ela dá o endereço e um dinheiro ao motorista e pede para ele fazer o menino chegar naquele endereço da carta em Bom Jesus do Norte. A música que toca ao fundo em OFF no restaurante da parada e na cabine em que Dora compra a passagem de volta é *Mama África* (1989) cantada por Chico César, mas originalmente é uma canção de Jorge Ben, regravada por Chico Cesar, que fala que sua mãe é mãe solteira, um letramento musical em sintonia com a estória do filme, coincidindo a letra com a situação mostrada. A letra fala do abandono de tanta gente no Brasil pelos pais, que são filhos de pais e ou mães solteiros.

Dora compra uma passagem de volta para o Rio de Janeiro no guichê que tem na parada. Ela conta seus poucos trocados para tomar um leite com café e comer algo, vemos que seu dinheiro está acabando. O cinema tem todo um letramento de mostrar em imagens a situação dos personagens e do contexto da estória sem usar palavras, apenas imagens, diferente da literatura que interpreta pensamentos o cinema apenas mostra a ação. No cinema a maioria do discurso é ação filmada e não comunicação verbal. Se diz muito mais por imagens do que por textos ditos ou escritos, mesmo na época do cinema mudo era assim, o texto ajudava a compreender a estória, mas o envolvimento com a estória era gerado pela imagem que era mostrada e não descrita.

Dora gira na cadeira, tomando todo café com leite no copo e respira fundo no final (letramento da reação do corpo – significado de alívio) ao

ver o ônibus sair achando que Josué está a caminho da sua casa e que ela se livrou desta responsabilidade. Ouvimos seu respirar profundo, de alívio, de tirar das costas uma responsabilidade. Quando ela vê o ônibus indo embora com ar de satisfação, logo seu rosto muda de expressão (letramento linguagem corporal) e ela fica com o olhar estático, preocupado e perplexo e vemos Josué sentado na mesa do restaurante sozinho do outro lado do estabelecimento. O rosto de Dora fica congelado, como se tomasse um susto.

Ela senta na mesa e chama a atenção dele e pergunta: “Porque você não quer largar de mim moleque?”. Josué fica mudo, calado, olhando para o infinito e não responde nada. Dora diz que se desejar falar com ela que ela está na outra mesa. Temos no olhar e na fisionomia de Josué sempre a esperança de encontrar quem o ajuda, um ombro amigo e o desapontamento constante com Dora. Ele tem no olhar a rejeição, os traumas da vida e por isto muitas vezes ele tem comportamentos agressivos como defesa. A Dora o fere muitas vezes durante a estória e ele mesmo assim sente uma empatia com ela e Dora com ele, mesmo sem admitir isto, mas ambos machucados pela vida ficam em auto defesa, Josué menos do que ela, por ter menos tempo de vida e conseqüentemente uma fila menor de decepções, ambos carregam cicatrizes emocionais que não são pequenas.

Para piorar a situação Dora pergunta da mochila dele e ele coloca as mãos no ombro sentindo falta dela. Ele a esqueceu no ônibus, onde Dora tinha colocado o dinheiro para ele viajar e chegar a casa da sua família. Estão na estrada sem dinheiro. Há o letramento da paisagem, quando Dora vai do lado de fora do restaurante na esperança de recuperar a mochila vemos que o céu está todo cinza, a imagem simboliza deste modo o momento em que eles estão atravessando.

Ela senta e desolada coloca a mão na cabeça (letramento corporal simbolizando o desespero). Toca uma música que nos transmite ruína, caos. Animais acidentados andam ao redor do restaurante, Dora está sentada na guia e entre pneus velhos e um ventilador antigo com pouca potência que gira no ambiente, mostrando a degradação daquele local. Estão a esmo e sem dinheiro e vemos na fisionomia de Dora o desespero.

Dora dorme em cima da mesa e é acordada pela buzina de um caminhão, não consegue trocar a passagem para o Rio de Janeiro para recuperar o dinheiro gasto, pois o ônibus já saiu. Fica num beco sem saída. Um caminhoneiro come ao lado deles e pergunta se eles estão servidos, o menino diz não e Dora fala sim. O caminhoneiro é o personagem César (ator Othon Bastos). Ele dá comida para eles, fala para o ajudarem a comer porque perdeu a fome. Os dois (Dora e Josué) estavam olhando fixamente para a comida do motorista antes do mesmo os oferecer. Começa um diálogo entre eles, quando César fala que Dora não parece bem.

Logo depois vemos a cena com a frase no para-choque do caminhão: “Tudo é Força, só Deus é Poder” - temos o letramento aí da metáfora, da fé religiosa fazendo uma analogia com a circunstância da vida. Uma interpretação teológica desta frase: Que Deus pode tudo, inclusive mudar nosso destino, vencer as dificuldades. Os filmes do Walter Salles, a maioria deles tem uma característica de redenção: resgate do gênero humano por Jesus Cristo ou auxílio, proteção que livra de situação difícil; salvação. A maioria dos seus filmes tem esta característica. Do personagem se transformar no melhor dele ou a vida se tornar melhor. Este é o letramento da construção do epílogo.

Vemos em seguida que Dora e Josué estão no caminhão, pegaram carona com César. O senhor pergunta se ela está indo para Bom Jesus para pagar promessa com o menino e há o letramento da ironia quando

a Dora responde: “- Bota promessa nisto!” (48’:19”). Josué faz vários questionamentos a César e descobre que tanto César quanto Dora não tem família. Ele para o caminhão num posto e estabelecimento para descarregar sacos de mercadorias. Josué está com fome e vê um garoto comendo um pastel na venda e enquanto o César conversa com o dono do local, seu velho amigo Senhor Bené sobre a religião deles, o Josué rouba coisas na venda, colocando dentro da sua roupa os mantimentos. Podemos talvez falar que temos aí um letramento da necessidade, da exclusão social, do mundo cão? Onde roubar é a única solução para quem precisa emergencialmente se alimentar?

Josué está ficando parecido com Dora ou está se transformando pelas circunstâncias da vida numa imitação dela. Ele vai ao lugar onde Dora está sentada e ela pergunta: - O que ele está guardando? Ela faz um discurso moral, mas sem ter ética. É o letramento da contradição. Fala para o menino colocar tudo na bolsa dela que ela vai devolver. Fala para ele que se o pai dele visse ia dar-lhe uma coça (surra). Se ele quer ser preso? Dora tem um cinismo enorme, ela quer dar lição de moral no garoto sem ter moral, mas Josué embora seja uma criança não é ingênuo, o mundo duro o fez perceber as coisas como um adulto e se defender também como tal.

Dora entra na venda e rouba muito, mas muito mais sem nenhuma discrição e o dono da venda percebe e pede para ela fazer o favor de abrir a bolsa quando ela vai saindo da venda de fininho. A atitude corporal de Dora é de um cinismo enorme, uma cara de pau, como se nada tivesse feito de errado, faz um ar ainda de surpresa.

Cesar salva a pele de Dora, falando que é sua amiga e nem sabe o nome dela direito e a chama de Joana, apela que o dono da venda é irmão de fé dele, o homem da venda a deixa ir embora sem revistar a bolsa. Dora ainda desdenha da venda falando que não vai comprar nada,

porque não tem nada que presta. A interpretação de Fernanda Montenegro é um letramento corporal, em cada cara há um discurso.

Josué tira a máscara dela constantemente durante a estória toda. Diz para Dora quando ela sai da venda que ela não comprou nada porque não tinha dinheiro e que roubou mais ainda do que ele. A Dora quer mostrar para ele autoridade de mãe, inclusive diz a ele para ter respeito com ela que ela tem idade para ser mãe dele. Em toda estória há uma troca de farpas entre os dois, mas ao mesmo tempo uma empatia pelas dores parecidas. Como rosas eles tem espinhos para se defender, mas compadecem um da dor do outro. A vida os endureceu, mas não o suficiente para não serem tocados pelas dores semelhantes. Mesmo pertencendo a gerações diferentes a estória de vida deles tem pontos convergentes. Temos um letramento das dores que se encontram e se solidarizam.

Quando Cesar entra no carro e vê toda aquela comida arregala os olhos. Descobre que realmente Dora roubou o estabelecimento do seu amigo. Ele encara Dora e depois temos o letramento do cinismo coletivo, todos eles mentem um para o outro. César pede desculpas pelo que aconteceu no estabelecimento para Dora, mesmo sabendo que ela roubou mesmo. Tampam o sol com a peneira, uma expressão usada no Brasil para falar que se faz de conta que não se sabe ou que não vê. Dora e César dão ainda risada do Senhor Bené. Todos os dois dão lição de moral, mas nenhum tem moral, apenas Josué é sincero. Na frente do caminhão lemos a frase: “Com Deus sigo o meu destino”. (53’:26”). Letramento da contradição, pois eles dois, tanto Dora quanto Cesar tem um discurso contraditório as suas práticas religiosas, fazem um discurso e respondem com ação diferente. César é evangélico, mas faz vista grossa ao roubo de Dora. Dá testemunho falso como se fossem

amigos faz tempo, mas nem sabe o nome dela. Os dois vivem de hipocrisias.

Enxergamos por instantes alegria na carinha de Josué guiando o caminhão no colo do César. O primeiro momento no filme que sentimos no olhar, no sorriso a criança que aflora de dentro dele, o letramento lúdico de ressucitar a felicidade.

Dora e César param no meio da estrada e sentam num lugar e o César coloca o agasalho dele na Dora para a aquecer. O letramento da sedução, do cavalheirismo e eles estabelecem um diálogo onde César fala que a maioria das pessoas que conhece na estrada nunca mais os vê. O garoto Josué talvez percebendo o clima interrompe falando para Dora que está com frio. Em vários momentos do filme temos o letramento da afetividade, onde percebemos que Dora trata Josué como filho, mesmo não o sendo e que Josué recorre a ela como mãe, mesmo não sendo, mas representam os papéis psicologicamente. A interrupção de Josué quando aparece um climáx entre César e Dora mostra um pouco da relação de ciúmes que os filhos geralmente tem em relação as mães, de domínio e posse.

Amanhece o dia, Dora e César se olham enquanto ele lava o rosto, o caminhão segue a estrada e fica a pergunta se eles passaram a noite juntos, no sentido de fazerem amor. Não é mostrado nada, mas ficamos na dúvida, afinal a noite passou e tem esta lacuna e a troca de olhares deles ao começo do dia aumenta ainda mais esta lacuna. Todo o caminhão do César é um letramento de uma narrativa religiosa, atrás, na frente, no vidro, com símbolos e ícones cristãos. As imagens e as palavras colocadas num contexto formam vários discursos.

O caminhão para em mais um posto de combustível e em mais um lugar de parada para comer. Vemos em *close up* “Urine Aqui”. De forma muito direta e rústica, temos o retrato de um país que tem que ensinar

até as pessoas a urinarem, para não fazerem fora do vaso sanitário. É o letramento de um Brasil desigual, onde a higiene pessoal e a educação são tão diferentes de um lugar para o outro com mais e menos desenvolvimento. “Urine aqui” é até uma forma agressiva, como se tratássemos os homens como animais irracionais, que não sabem nem onde urinar. É um retrato de um Brasil em que tem que se ensinar o básico para viver em sociedade, é de uma pobreza extrema não apenas econômica. É o letramento de um Brasil em que ter um banheiro e esgoto tratado é um privilégio e que em algumas regiões de extrema pobreza precisa ensinar as pessoas a usarem um banheiro. É o letramento do subdesenvolvimento em tela.

Josué é um menino muito inteligente e nada do que ele fala é por acaso. Toda sua narrativa é construída com uma intencionalidade. Quando no banheiro ele diz ao César que todas as mulheres no Rio de Janeiro transam sem casar, temos duas leituras, que ele tem ciúmes da Dora e quer a queimar com o César que é evangélico ou que ele quer empurrar a Dora para ficar com o César. A questão é que Josué não dá ponto sem nó, é o letramento da antecipação daquilo que ele pretende causar. Ele espanta o César por falar coisas adultas com tão pouca idade e de forma espontânea sem censura. Ele força a palavras TODAS para colocar a Dora no conjunto. César espantado e sem graça nada responde.

Eles sentam para almoçar, César pede água e vemos o espanto dele quando Dora pede uma cerveja. A atendente pergunta: “E seu filho?” (57’:10”), mostrando que se existe uma mulher, um homem e uma criança temos o letramento na mente das pessoas da instituição família, da tradicional família. Ninguém responde que ele não é filho, nem Josué, porque aquele conjunto organizado de pessoas não apenas simboliza e representa a família tradicional, como preenche psicologicamente um vazio para os três personagens, que são sozinhos e soltos no mundo, por

um momento eles se contentam naquela situação. Vemos em vários momentos do filme os padrões que são ditados pela nossa sociedade, em que as mulheres tem que ter marido, em que as mulheres não podem ser independentes. É um letramento da sociedade patriarcal, machista e heteronormativa. Quantos Brasis são diagnosticados neste filme? Muitos!!! Não é apenas no local Central do Brasil que mostra as nossas mazelas, porque muitas das suas tomadas de cena são na Central de trem com este nome, mas a maioria em outros lugares, mas o filme representa as veias e as vias de acesso de um país mostrado abertamente, do seu centro para fora. Vemos o Brasil de dentro para fora, ao contrário do filme Terra Estrangeira (1995) do mesmo diretor Walter Salles com a diretora Daniela Thomas, que vemos o Brasil de fora para dentro, talvez não por caso um foi produzido depois do outro, como resultado de uma imersão em dois lados opostos e inversos.

Vemos que César é evangélico e não quer beber, mas Dora o convence falando que lá de cima Deus não está vendo nada. Temos o letramento da expressão de César, primeiro como se fosse cometer um pecado e em seguida entregando-se aos prazeres dionisiacos sem culpa. Sua cara tem duas fisionomias distintas de culpa e em seguida permissão. Dora ajuda nesta absolvição do pecado quando alivia falando que Deus não está vendo.

Dora cria uma expectativa em relação a César e não é correspondida. “Declara que está muito feliz em ter perdido o ônibus.” (58’:49”) e depois de beber toma coragem e segura na mão de César. Isto reforça mais ainda nosso entendimento, nosso letramento da estória da possibilidade de eles terem tido uma noite de amor naquela parada. Ela acaricia as mãos de César e ele fica estático, mostrando medo. Os rostos são letramentos dos sentimentos a todo momento. Ela pede um momento para ele e diz que já volta, no olhar dela enxergamos a

carência de encontrar alguém e de acreditar que seja César. A trajetória da Dora foi mudada no dia em que a mãe do Josué morre e ela se preocupou com ele. Ela que nunca se preocupou e sempre enganou os outros. Vemos que no restaurante com César ela se ressuscita como mulher que quer ser desejada, mas vemos na fisionomia de César que ele não está afim e não quer dar esperanças.

Dora vai ao banheiro, ela lava seu rosto e chega uma mulher ao seu lado e começa a passar batom se olhando no espelho. O letramento da vaidade e de despertar desejo. Dora pede se ela pode lhe emprestar o batom e a mulher diz que está no final que pode ficar com ela. Esta é uma das partes mais tocantes do filme, Dora se despertando para o amor, para ela mesma como mulher, mas em seguida a decepção quando ela volta para a mesa e não tem mais ninguém sentado, Josué na mesa de jogos abaixa o olhar e depois levanta a cabeça e mostra para Dora olhar para fora. Dora olha e vê o caminhão indo embora, a deixando para trás como uma mercadoria. É um momento do filme que nos sensibilizamos, porque no momento que Dora tenta se reconstruir toma outra porrada, outra desilusão na vida. É o letramento das quedas constantes que tornam a personalidade da personagem arrasada. Dora olha pela janela como uma adolescente esperançosa em ter encontrado um grande amor, cai no choro pela decepção. Dora e Josué ficam sentados a esmo, num local do lado de fora do restaurante. Josué pela sua pouca idade é bem machista e a justificativa dele para o César ter ido embora é que ele era ``viado``, expressão pejorativa para gays no Brasil. Tipo se um homem não está afim de uma mulher ele é marica, viado, tantas nomenclaturas preconceituosas, mas na verdade pode apenas o homem não ter atração por aquela mulher, mas ter por outras, mas a sociedade machista o calunia se ele nega se relacionar com uma mulher. Josué embora seja um mini homem ele tem uma formação

machista. Josué para levantar a auto estima de Dora vendo que ela está triste a elogia e fala que ela fica mais bonita de batom. Ele percebe que ela está ferida e se torna gentil.

Eles pegam um caminhão de Pau de Arara (transporte irregular no Brasil) que é muito utilizado no Nordeste, levam as pessoas como bichos atrás, é um transporte improvisado, em que as pessoas vão socadas, empoleiradas como aves. No filme o transporte custa 10 reais, Dora sem dinheiro dá seu relógio para chegar até Bom Jesus, cidade natal de Josué e da família dele. O filme todo é um letramento da miséria do nosso povo brasileiro carente, de uma gente que é tratada de forma indignada, feridos e transformados em brutos pelas condições de vida. Nas fisionomias, nas canções, nos olhares temos o letramento da cruz imensa que este povo carrega na sua existência e apesar de tudo sem perder a fé, sempre acreditando que Deus cuidará deles. Vemos os rostos enrugados, na pele há o letramento do cansaço, da vida dura que na pele deixa marcas. É o retrato de um Brasil esquecido pela elite.

Temos o letramento geográfico da região nordestina do Brasil na paisagem do sertão. Dora e Josué observam o sertão, o sertão que faz parte da essência humana de Josué. O menino relembra a mãe e pergunta se a mãe teve um enterro bem feito. Dora sabe que não, por isto muda de assunto e descem até uma capela. Esta capela é muito simples e vemos que eles estão num lugar bem afastado das grandes metrópoles desenvolvidas do Brasil, onde o desenvolvimento não chegou. Há uma cena de homenagem a mãe dele colocando o nome dela na cruz em frente aquela minúscula e humilde capela, como um restauro de respeito e não de indignância com a mãe que morreu. Um momento de dar dignidade a alma dela e de fazer o menino se sentir mais aliviado por naquele instante fazer uma singela homenagem a sua mãe, um momento de não atropelar também a existência daquela mãe

que ele ama. A mãe que foi atropelada metaforicamente tantas vezes pela nossa sociedade e na vida, não apenas por um carro, mas pelos vários abandonos e negligências sociais. Aquele momento de colocar o nome dela naquela cruz e a tratar com o mínimo de dignidade que nem na morte ela teve. É mostrar que ela merece uma oração e ser lembrada onde nasceu, estar junto aos seus e não apagar a sua memória. A memória é um letramento do passado e de toda uma existência.

Josué quer conhecer o pai bem vestido, limpo, porque a aparência na nossa sociedade materialista, capitalista é o cartão de visitas de uma pessoa, é o letramento do fracasso ou do sucesso de alguém, a imagem reflete sua integridade moral, física e financeira. Vivemos numa sociedade da aparência. Assim como Dora passou batom para ficar bonita, todo momento especial requer preparação, produção, é o letramento dos códigos sociais, as pessoas se vestem melhor para ir a eventos, comemorações, festas e etc. Conhecer o pai é um grande evento na vida de Josué, o maior deles. Ele fez toda uma projeção deste homem, que Dora sempre o lembra falando que ele não é quem ele imagina, porque Dora tem a imagem do pai dela no pai de Josué. Ela penteia o cabelo de Josué mesmo assim. Josué quer ficar bonito para um pai que ele não conhece, mas ele quer impressionar para o pai gostar dele. Assim como Dora passou o batom, todas as pessoas querem serem bem aceitas, amadas, recompensadas pela produção, vistas como gente de forma integral, vistas de forma respeitosa e admirada. É o letramento da inclusão, do desejo de todo ser humano ser amado.

Quando chega na casa de Josué ele corre, corre, corre, corre como um menino em busca de suas raízes, devolvido ao seu ninho, mas quando chega lá Josué cheio de medo e receios encontra um outro garoto que o olha à espreita. Temos a impressão que eles podem ser irmãos. Há uma expectativa e Josué tem um olhar de que está

descobrir um espaço que lhe é desconhecido, embora seja familiar, as raízes soltas do passado. Até que o outro garoto chama a mãe e diz que tem visita, mas aquela não é a casa ainda de Josué e Dora sai na vizinhança procurando a casa. É um povoado pequeno, uma vila de casas muito pobres e de gente muito humilde. Vemos no olhar de Josué que ao mesmo tempo que ele tem a vontade de encontrar aquela família, ele tem medo do inesperado. O olhar do Josué é o letramento da sua busca.

Ela chega em uma casa que o homem com o mesmo nome do pai de Josué, Senhor Jesus é casado, tem vários filhos e a esposa fica desconfiada do que ela quer falar com o marido dela. Nesta hora vemos o desapontamento no olhar de Josué por chegar numa família que ele não tem nenhuma intimidade, nenhuma relação. Ele fica na parede, meio de escanteio, recuado, seu corpo fala aquilo que por dentro ele sente. Fica um climão na sala um olhando para o outro, sem entrosamento nenhum, como uma invasão na casa do outro e não uma visita ou uma chegada esperada e bem recebida.

Aquelas roupas no varal, aquela ventania toda é o letramento de um lugar esquecido no tempo, com chão de terra, com poeira sendo levantada. Os olhares vão se transformando, primeiro na emoção de ver o pai pela primeira vez, depois no desapontamento dele ser frio, depois em ele perguntar se ele é bom menino e por fim na tristeza de saber que aquele homem não é o pai dele, que naquela casa já não mora mais o seu pai. O filme revela um Brasil em que os pais vão colocando os filhos no mundo sem responsabilidade. Vemos na cena da chegada de Dora na casa do homem em que ela pensa que é o pai de Josué, que qualquer homem naquela região espera ter um filho perdido por aí, sem construir laços de afeto e de reconhecimento da paternidade. Um Brasil em que ser órfão de pai é algo comum e não uma exceção. Qualquer criança lá pode ser o seu filho, porque eles nem sabem quem são os filhos que

deixaram para trás. O homem que pensa que é o pai só descobre que não é pela carta trazida por Dora, porque o conteúdo da carta não fala sobre sua vida e de pessoas que ele conhece.

Josué começa a chorar quando começa a ouvir as histórias do pai contada pelo homem que o conheceu e que vão na contramão da projeção dele, como por exemplo que ele perdeu a casa toda para pagar bebidas no bar. Ele sai da casa sem rumo, com a cabeça baixa e com a desilusão de não ter achado o pai. O letramento do olhar e do seu corpo simbolizam todas as suas emoções.

Dora liga para a Irene no Rio de Janeiro e descobre que ela despachou o dinheiro para o lugar errado, para outro local chamado Bom Jesus da Lapa. O letramento do lugar pobre que mostra que as pessoas ainda usam orelhão (telefone público no Brasil), sumindo aos poucos os aparelhos e quase inexistentes nas regiões mais desenvolvidas, mas ainda presente nos lugares menos desenvolvidos onde nem todos possuem celular. O filme é cheio de códigos mostrando as desigualdades sociais, o letramento do desnivelamento social. A interpretação de um país com má distribuição de renda e de educação.

Há uma romaria religiosa em Bom Jesus, na cidade em que Dora e Josué atravessam para achar a família de Josué. Apesar de toda miséria nas regiões menos desenvolvidas do Brasil a fé continua inabalável, a fé se torna um letramento da alienação, onde as pessoas mesmo tendo muito pouco de bens, acreditam em Deus piamente e que tudo ele proverá, mantendo-se fieis a uma crença para não perderem as esperanças e acreditarem que depois da morte serão recompensados.

Dora fica nervosa e é grossa com Josué, pois não tem mais dinheiro para comida e nem para mais nada. Josué franze a testa como se desejasse chorar, mas segura. Temos durante todo o filme interpretações dos atores que nos remetem a narrativas não verbais do

corpo deles falando sobre as emoções que vão decorrendo ao longo da estória. Dora fala que Josué é um castigo, que não sabe o que ela fez para merecer aquilo, magoa o menino com as palavras. Fala que não é responsabilidade dela os pais dele o terem trazido ao mundo. Os dois estão exaustos emocionalmente e fisicamente. Josué sai correndo no meio do povo na procissão da romaria e ao seu redor vemos várias luzes de velas acesas, acendidas pelos fiés que acompanham a imagem de uma santa. Dora corre atrás dele na multidão. Ele corre desenfreadamente, desesperadamente e seu corpo reflete todo seu desespero e angústia. Correr pode ter vários significados, como uma fuga, no ato e no modo de correr podemos ter vários letramentos.

Dora corre atrás se perdendo do menino, escutamos uma ladainha da reza. Vemos um local chamado Tenda dos Milagres, Dora entra lá onde tem vários objetos pendurados em agradecimento aos pedidos concedidos. Dora anda lentamente lá dentro procurando Josué, temos no seu rosto o letramento do cansaço, da fraqueza pois está sem comer, do local cheio de gente que deve estar quente, paralelamente um foguete é acesso do lado de fora onde Dora está e vemos o foguete girando em sintonia com a imagem de Dora que tem uma vertigem e sente tudo ao seu redor girando. Tudo gira ao redor de Dora, ela fala alto o nome de Josué transgredindo o local de reza e pedem para ela ficar em silêncio, ela desmaia no local, depois de alguns segundos Josué aparece e a vê caída.

Amanhece o dia e Dora está deitada no colo de Josué, como se ela fosse a criança e ele o adulto que a ampara. Nenhuma palavra sai, apenas se olham e há um gesto de carinho de ambas as partes. O letramento do acolhimento, de se verem e se sentirem apoiados um pelo outro. Vemos que Dora sente um alívio de o ver.

O carnaval é profanado como uma festa do satanás na voz de um homem. Os códigos religiosos acompanham as imagens, como uma camiseta escrita Jesus num figurante. Enquanto eles ficam sentados no Centro da cidade, pessoas circulam e eles jogam um jogo de colocar a bolinha dentro do latão, que Dora ensina Josué a ter pontaria. Umas ciganas aparecem querendo tirar a sorte e Dora fala que não tem dinheiro.

Josué vai até uma barraca de foto chamada Foto São João, com a imagem do Padre Cícero padroeiro do Nordeste e dos nordestinos, o retrato custa 3 reais e Josué se encanta. Josué vê que a devota quer escrever uma carta ao santo e começa a fazer propaganda da Dora falando que ela é escrevente e começa na barraca do lado a gritar que é 1 real para escrever a carta. Josué fica tão trambiqueiro quanto a Dora. Ele não apenas propaga que escreve mensagens ao santo quanto que para colocar no correio é dois reais. Ele é uma mini cópia da Dora, vendo que o letramento da sobrevivência os ensina a se virar. Várias pessoas vão a barraca e um bolo de dinheiro se acumula na mão de Josué.

Nos rostos e nas falas vemos a ingenuidade, simplicidade do povo, quando um homem fala que é o homem mais feliz do mundo, sentimos que o pobre na sua natureza se contenta com pouco e se alegra por pequenas coisas. Temos um letramento do povo brasileiro nesta cena, da sua humildade.

Uma das cenas mais poéticas do filme, depois daquela que no colo de Josué Dora está em posição de ninar, é quando os dois tiram uma foto na barraca São João, um segurando a mão do outro com a imagem do Padre Cícero no meio. O letramento da recordação. A foto é o discurso da lembrança. Estão felizes porque eles tem dinheiro para comerem e poder passar os dias. Josué compra um vestido para Dora, mostra assim que existe um laço já de afeto entre eles, como de mãe e filho. Dora fica

contente pela esperteza de Josué e brinca com ele andando. Eles param num hotel bem simplório da cidade, sem nenhuma estrela, apenas uma placa desgastada com a palavra escrita Hotel sem nenhuma produção, é o Brasil sem refinamento, um Brasil cru, nu e rústico.

Josué vai jogar as cartas no lixo e Dora pede que ele não faça isto, parece que o remorso bate em Dora e ela tem medo da vingança dos santos, do divino ou de Deus e manda ele dar para ela, para ela decidir o que fazer. Temos o arco de transformação do personagem desde quando Dora resgata Josué.

Josué lava as mãos e arregala os olhos vendo Dora se vestir. Josué inventa que já transou com mulheres e Dora ri vendo que ele está mentindo e o ironiza.

Dora e Josué esperam o ônibus que vai até a casa do pai dele. O ônibus é todo rabiscado, com seu nome Estrela do Norte pintado à mão. Antes de Dora pegar o ônibus subentendemos que ela foi colocar as cartas no correio. Eles chegam na cidade e Dora pergunta pela rua F, as ruas nem tem nome completo, mas são localizadas por letras. O pedreiro informa que a rua F é a rua nova, calçada e mostra que é longe, lá embaixo. Temos o letramento da dificuldade imensa em cada fase do percurso da estória, em em que Josué e Dora precisam atravessar para chegar a casa da família de Josué, chamamos isto no roteiro de obstáculos que o personagem deve atravessar para atingir o seu objetivo e temos também os pontos de virada.

Temos o letramento das casas iguais, as casas populares construídas pelo Governo com material de baixo custo e todas idênticas. Os pobres são tratados de forma uniforme, homogênea, como se todos fossem a mesma coisa. Suas casas são geralmente cômodos pequenos onde são divididos por famílias grandes.

Josué diz a Dora que não quer se esquecer dela. É uma forma de falar muito obrigado, de gratidão, desde o presente do vestido, até várias formas de afeto. O letramento do afeto tem várias formas de se manifestar, mesmo sem usar de palavras.

Eles batem palmas em outra casa e novamente falam que Jesus se mudou, que não é mais a casa dele e o menino caminha na frente sozinho, sua imagem no meio da rua. Dora para ele e os dois conversam no meio da rua e Josué fala que vai ficar esperando o pai voltar e Dora fala que ele não vai voltar e o convida para voltar com ela para o Rio de Janeiro.

Dora liga para Irene e pede para ela vender tudo que tem na casa, inclusive a TV nova que ela comprou. A Dora se modificou por completo, caiu em si das tantas coisas erradas que fez na vida e resolveu se redimir. Dora tenta comprar passagem de volta para o Rio de Janeiro e só tem no outro dia e o próprio atendente fala para ela que lá é o fim do mundo.

Depois de muitas dificuldades e de quase estar voltando para trás, um moço chega até Dora e pergunta se ela que está procurando o seu pai. Seu nome é Isaias e é irmão de Josué. Josué desconfiado gruda no braço de Dora com medo ou receio da conversa do moço e quando o irmão lhe pergunta o seu nome e ele mente que é Geraldo. Eles vão até a casa de Isaias e Josué tem mais um irmão chamado Moisés. Josué se emociona ao ver a foto do pai e da mãe na parede da casa. Quando o Isaias fala para o Moises que Dora é amiga do pai deles, vemos no olhar de Moises o letramento da mágoa e do ressentimento com o pai.

Eles falam que todo aquele pedaço de terra que eles moram foi invadido e que fizeram uma marcenaria. O interessante é quando ele fala que faz mesa, cadeira, que faz de tudo, uma fala parecida com a de Josué quando falava que o pai era carpinteiro e fazia tudo. Os irmãos por coincidência são carpinteiros, como Josué imaginava ser o seu pai.

Moises ensina o Josué a mexer na máquina de marcenaria e faz um pinhão para ele. Eles jogam bola com o irmão. Depois sentados na sala da casa há um silêncio completo por uns instantes, um silêncio do letramento da expectativa de alguma revelação.

Eles vão pegar uma carta que o pai deixou para eles, mas como eles não sabem ler, pedem a Dora para ler. Vemos pela fisionomia de Moises, um dos filhos de Jesus o letramento do ressentimento e até do ódio quando o seu irmão Isaiás diz que vai pegar a carta do pai e ele trata a carta como esta ``desgraça``, no tom das palavras, na ênfase ao pronunciar temos a interpretação da sua ira contra o pai. O letramento ele não acontece somente em aprender a interpretar textos, mas a interpretar situações, emoções, tons mais fortes e mais fracos, palavras com intensidades menores ou maiores de ressentimentos, tons de vozes, força nas sílabas e até balbuciantos, interjeições e silêncios. A interpretação completa de um texto verbal ou não verbal depende de todos os elementos que compõe sua grande estrutura e suas ramificações. Um texto se relaciona com seus vários significados e significantes que estruturam o seu todo, com seus sentidos conotativos e denotativos, com seus sentidos de forma e conteúdo e com seus sentidos de transmissão emocional. Um texto não é apenas um texto, mas vários contextos entrelaçados.

O irmão Isaiás conta que o pai esperou 9 anos a esposa voltar do Rio de Janeiro, que ela foi embora com o filho mais novo na barriga (no caso o Josué). Que ele com a perda da esposa parou de trabalhar e bebeu demais. Temos uma outra interpretação do pai nesta fala, porque diferente da estória da Dora que o pai que abandonou a mãe e a mãe não aguentou e morreu, foi a mulher que abandonou o pai de Josué. Vejam como toda a interpretação daquilo que imaginávamos é transformada nesta parte do filme, não era o pai que deixou a mãe e foi para a cidade

grande, mas ao contrário. A mudança dos papéis dos personagens numa hierarquia familiar ou em outra organização, muda também a interpretação daquilo que imaginamos ou pensamos saber. Além disto, cada pessoa que conta uma estória tem um posicionamento dentro dela e acaba a contaminando, por exemplo, se um casal se separa e cada um deles conta para pessoas de fora do relacionamento o motivo da separação, cada um mesmo falando do mesmo fato vai contar com a sua versão, fazendo o ouvinte acreditar que a culpa é sempre do outro e não dele. As estórias tem pesos na balança, dependente de quem a conta a interpretação e o letramento sofre transformações, alterações, ruídos e percepções distorcidas, cada um conta uma estória fazendo o outro acreditar que a realidade que ele prefere é a melhor. Se não temos acesso as várias interpretações da mesma estória para tirarmos as nossas conclusões ficamos apenas com uma parte do letramento, a parte do orador que nos contou.

Os nomes dos filhos no filme são nomes bíblicos e isto nos leva a ter um letramento do sentido e significado da fé para o povo mais humilde, que dá nome aos seus filhos conforme suas crenças, mesmo que a miséria faça eles carregarem uma árdua cruz a vida toda.

A carta que o pai deixou é para a Ana, a esposa que morreu no Rio de Janeiro e não para os filhos, mas Isaias mesmo assim insiste que Dora a leia. Eles nunca abriram sequer a carta, o envelope está lacrado e ela abre para ler. Grande expectativa no ambiente. O pai chama a mãe de desgraçada e não foi ele quem escreveu a carta, mas achou um escrevente para escrever para ele. O analfabetismo no Brasil e o seu atraso é no filme inteiro mostrado. A carta revela que o pai foi até o Rio de Janeiro para encontrá-la. Esta carta muda o letramento do filme, nos mostra que o pai é quem foi abandonado. O pai ficou no Rio de Janeiro e não voltou mais, porque o filho revela que fazem 6 meses que a carta

chegou e ele diz na carta que está voltando. Sabemos neste momento que todos estavam no Rio de Janeiro, capital grande, antiga sede do governo do Brasil, mas sem se encontrarem, um não sabia onde morava o outro lá. Temos neste momento da estória uma lacuna do paradeiro do pai: Será que ele ainda volta? Será que ele se perdeu? Será que ele vai ficar? Ou será que ele morreu como a mãe? Muitos Serás sem resposta. Nem sempre o letramento é completo, muitas vezes não conseguimos fechar a interpretação.

A Dora lê que o pai fala que deixou os filhos tomando conta das coisas (coisas no sentido de casa, vida, trabalho) e o irmão ressentido contesta. Temos depois uma das partes mais poéticas do filme, Dora inventando, blefando como ela sempre fez tão bem, mas desta vez para o bem. Ela quer preencher no Josué uma bonita imagem do pai, que ele sempre projetou na sua mente e mais do que isto mostrar que o pai tinha consideração por ele, então ela inventa, mente, mas desta vez a mentira faz parte de uma artimanha para mostrar que dentro da Dora tem um ser humano incrível, belo, embora machucado pela vida, mas que ela na sua essência é uma pessoa que se toca ainda com as coisas, que é sensível, ela continua lendo a carta e fala que o pai vai voltar para todos ficarem juntos e fala o nome dos irmãos e de Josué (ela inventa que o pai mencionou o Josué). Fazendo assim com que Josué guarde na sua memória afetiva uma imagem positiva paterna, para se orgulhar e para se sentir amado. Vejam o gigantismo humano de Dora nesta cena! Acabamos mudando o letramento da construção da personagem que temos de Dora do começo no final do filme, porque ela vai gradativamente se revelando uma pessoa que foi ferida, que se defende com medo de ser ferida novamente, mas que ao ser tocada por um garoto com sua estória ela se transforma, ela recupera sua beleza humana, se transborda em alguém melhor.

Então na parte (1:36':46'') a Dora lê na parte da carta que o pai fala que todos vão ficar juntos, acrescenta o nome de Josué e vemos pela sua fisionomia que ela está contando uma mentira: `` Eu, tu, Isaias, Moises e Josué'', mas antes dela falar Josué, ela parou em Moisés, ficou um silêncio, o Josué abaixou a cabeça triste e a Dora se colocou no lugar dele e inventou que o nome dele estava na carta e na lista de filhos também. Os olhares respondem a tudo nesta cena, Isaias quando o nome é pronunciado por Dora vemos que ele tem admiração pelo pai, Moises que tem ressentimento e remorso ao mesmo tempo e Josué que sofre de rejeição, de apagão de paternidade. Dora é a poeta da cena, ela aprendeu na vida dura, que inventar também é um modo de não machucar o outro. O olharzinho que Josué dá para ela depois que fala o nome dele é de resgate, de não ser negligenciado, talvez poupando anos de terapia. É uma parte que damos o diploma de humanismo a Dora neste momento. Lindo! Ela ainda inventa que o pai escreveu que queria tanto conhecer Josué. Dora é a atriz sendo atriz duplamente, como Dora e como Fernanda Montenegro.

Isaias olha para Josué e lemos no seu olhar que ele entendeu tudo, que aquele menino que falou que era o Geraldo é o Josué. Isaias e Josué são parecidos nas esperanças e na imagem que tem do pai, já Moises acha que ele não volta e não guarda boa imagem dele. Depois vemos um céu lotado de estrelas, um céu bem característico do sertão com seu sol intenso e noites estreladas e Dora e Josué sentados na frente da casa olhando para o céu. O filme é repleto de um letramento geográfico e antropológico da região e das pessoas e costumes de lá.

O dia amanhece e a câmera foca no retrato do pai e da mãe na parede e depois mostra o quarto de Dora com a cama vazia (já prevendo nesta cena que sua partida será em breve). Dora se veste com o vestido que ganhou de Josué. Ela acende duas velas para se ver no espelho e passa batom. Ela se arruma e leva em consideração as coisas que Josué

disse para ela que a deixa bonita. O menino resgatou Dora e Dora resgatou o menino, os dois se tornaram seres humanos melhores convivendo um com o outro nesta trajetória. Dora acordou para sua vaidade, para sua beleza, para a sua existência de modo geral, começou a gostar dela mesma. O afeto a desembruteceu. Ela se olha no espelho, ela consegue se olhar e se reconhecer melhor. Ela entra no quarto de Josué e os três irmãos dormem na mesma cama e ela dá um olhar de adeus ao menino Josué. Ela deixa as cartas uma do lado da outra (a carta que a mãe pediu para ela escrever para o pai e a carta que o pai pediu para escrever para a mãe, embaixo do porta retrato dos dois). Nesta parte do filme confesso que chorei. Inundei o cinema.

Dora sai ainda de madrugada para voltar para o Rio de Janeiro. O dia está começando a amanhecer e pela forma da sua respiração sentimos o letramento da emoção dela, da partida difícil e da separação entre ela e Josué. Ela anda rápido, sem olhar para trás, para não sofrer mais, quando ela aumenta os passos percebemos que há o letramento de que ela tomou a decisão de ir, de partir, sem prolongar nada, de fazer aquilo que é necessário naquele momento e de ter coragem para isto.

Josué acorda e quando vê que Dora partiu ele sai da casa e começa a correr na esperança de a alcançar. Ele corre, corre mas não a alcança e vemos Dora partindo no ônibus e se vai, mas deixa uma carta linda escrita para ele. O ônibus corta a paisagem do sertão. Dora chora já dentro do ônibus, em diegese os espectadores sentem a dor da separação dos dois junto com os personagens. Josué corre e chega ao ponto de ônibus vazio de passageiros. Ambos estão chorando, ele no ponto de ônibus, ela dentro do ônibus e penso que a maioria das pessoas que assistiram o filme causaram uma enchente no cinema na parte final. Em sintonia em lugares diferentes vemos os dois olhando no monóculo a foto que tiraram ao lado da imagem do Padre Cícero de mãos juntas.

BIBLIOGRAFIA

COUTO, Mia. E se Obama fosse africano? E outras interinvenções. Lisboa: Editora Caminho, 2009.

GUIMARAES, Amanda. Alfabetização e letramento: Como desenvolver de forma lúdica. Super Autor, 2020 Disponível em: < <https://superautor.com.br/alfabetizacao-e-letramento-como-desenvolver-de-forma-ludica/>>. Acesso em: 19/05/2024.

FILMOGRAFIA

CENTRAL DO BRASIL. Walter Salles. Produção: Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre e Robert Redford. Local: Brasil. Distribuidoras: Europa Filmes (Brazil) e Mars Distribution (France), 1998, DVD.

2

O ESTORVO DA REALIDADE NO CINEMA DOCUMENTAL¹

*Iur Gomes*²

REALIDADE E FICÇÃO: CONCEITOS PRÉVIOS

A realidade, para o senso comum, está associada às coisas existentes, sólidas e palpáveis, coisas nominadas e reconhecíveis no mundo objetivo e factual. Do ponto de vista lexical³, à realidade é atribuída a “qualidade ou característica do que é real; o que realmente existe”. Mas das “coisas que realmente existem”, não há como restringir as coisas concretas que pertencem ao mundo externo à mente, assim se pode dizer que as sensações e os sentidos, percebidos pela subjetividade. Crença, ilusão e imaginação, além das relações de categoria mental como os estados de consciência e cognição e as condições psicopatológicas e transtornos derivados, expressam sensações e percepções particularizadas de realidade que se manifestam ou se materializam no mundo das coisas palpáveis, concretas, objetivas.

Por outro lado, e em oposição à realidade, encontra-se a ficção que se situa, lexicalmente, nos domínios da “criação imaginária, da leitura particular e, em geral, original da realidade” e, de forma específica, trata-se de um “relato ou narrativa com intenção objetiva que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento, fenômeno, fato

¹ Trabalho resultante da disciplina Pesquisa Filosófica para conclusão do curso de graduação em Filosofia (Bacharel) na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2022).

² Documentarista e roteirista, é graduado em Filosofia (Bacharel) pela Univ. Fed. Sta. Catarina (2022) e mestrando do Programa de Pós-Graduação de Filosofia da UFSC, na área de Filosofia da Arte. UFSC/PPGFil, Brasil. iurgmz@gmail.com

³ Todas as acepções foram consultadas a partir do Houaiss Digital.

etc.” A interpretação subjetiva de um acontecimento associada à leitura particular da realidade é um ambiente fecundo nas artes cinematográficas, sobretudo no gênero ficcional, mas não apenas, o gênero documental, apesar da aparente relação íntima que estabelece com a realidade, do “que realmente existe”, tem estreitos laços com a criação imaginária. Qualquer que seja a estrutura narrativa no documentário, é sempre uma “leitura particular original da realidade [...] que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento”, logo, trata-se de uma “obra artística”, tal qual o cinema ficcional.

A interpretação subjetiva e a leitura particular da realidade são corriqueiras e apropriadas ao documentário, sua estrutura narrativa propõe “uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (Nichols, 2008, p. 47) e um ponto de vista que “apresenta e constrói argumentos sobre o mundo” (Penafria, 2004, apud Rennó, 2005, p. 16), ponto este nem sempre exclusivo do cineasta, embora não se possa destituí-lo por completo de tal atributo, mas, em proporções generosas, aos sujeitos que personificam as falas nos documentários que projetam mundos e constroem realidades dilatando as fronteiras entre o real e o ficcional. Assim, ao contrário de um hiato entre tais opostos, há uma zona nebulosa, instável e imprecisa na qual o documentário aparenta maior intimidade apesar de constante desconforto. No entanto, a relação deste cinema não-ficcional com a verdade não é tão íntima como se presume, ou se pretende, e entre as questões prováveis que estabelecem essa confusão, como a própria denominação do gênero sugere se tratar de um ‘documento’, uma certificação que comprova algo e este algo seja real, portanto definitivo, absoluto e incontestável.

Nichols (2008, p. 47) reconhece que defini-lo “não é mais fácil do que definir ‘amor’ ou ‘cultura” e não deve “ser reduzido a um verbete de dicionário”, nem “uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado”, são tantas as variáveis técnicas, questões, estilos e formas no documentário que expandem e ampliam os limites de sua prática, além das possíveis abordagens alternativas, que não há como reduzi-lo a um sentido em um verbete.

Desde os primeiros experimentos com o cinematógrafo às produções pioneiras que deram forma à estrutura narrativa, o documentário sempre esteve atrelado à perspectiva de filmar o “real tal qual é o real” como preconizava o *cinema direto*, movimento teorizado pelo russo Dziga Vertov e inspirou o *cinéma vérité* desenvolvido por Edgar Morin e Jean Rouch. Tanto um quanto o outro reconheciam que a presença do aparato cinematográfico afetaria o objeto a ser filmado em seu instante de registro. Diante desta situação, Vertov optou por ocultar o equipamento para privilegiar uma posição ideal ao espectador, enquanto Morin e Rouch assumiram a intervenção na filmagem como parte da própria realidade a ser documentada.

Rouch usava as metáforas da mosca (a câmera) e da sopa (o universo a ser registrado), desta forma pode-se dizer que o cinema direto colocava a mosca na parede enquanto no *cinéma vérité* era colocada dentro da sopa.

Onde quer que se posicione a câmera, se na parede ou dentro da sopa, assim como o enquadramento dos planos e eventuais movimentos, quais sejam os mecanismos utilizados, é sempre uma decisão que pertence ao cineasta a partir de seus conceitos artísticos, políticos, poéticos e filosóficos, assim como a forma de abordagem.

Desse modo, pode-se assegurar que documentário, da mesma forma que o cinema ficcional, é uma obra artística de cunho pessoal que tem em

seu escopo o registro das coisas do mundo, sejam elas objetos, pessoas ou eventos, fatos, ocorrências que habitam ou acontecem na realidade objetiva, sob as regras e as leis que regem este universo, mesmo que a temática esteja associada ao imaginário, à fantasia ou às crenças que habitam a mesma dimensão do mundo real, o mundo histórico, “vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema [...] oferecendo uma representação reconhecível” da realidade (Nichols, 2008, p. 28).

As lentes cinematográficas enquadram apenas parte do mundo, um recorte delimitado e variável de acordo com dimensões específicas e são usadas de acordo com as intenções da cena e do objeto a ser registrado, portanto, capta-se apenas uma representação reconhecível de realidade e não a realidade tal qual é a realidade e “que tanto se espera que um documentário nos transmita” (Penafria, 2001, p. 1). Logo, o documentário encontra mais correspondência no conceito formal de ficção nos domínios da arte como “leitura particular e original da realidade que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento” que quaisquer das acepções associadas à realidade, a não ser como “o que realmente existe”, mas neste caso como objeto, como obra artística.

ISSO NÃO É UM TREM

Em um café em Paris, fins de 1895, os Irmãos Lumière, com o propósito de divulgar o cinematógrafo, aparelho que possibilitava o registro de diversas imagens fixas captadas em série, fotograma por fotograma, e, posteriormente, projetadas em sequência sugerindo a ilusão de movimento, exibiram uma série de filmes, com cerca de um minuto cada deles, de registros cotidianos, entre eles o emblemático

*L'arrive d'un train à La Ciotat*⁴ que provocou uma reação inesperada nos espectadores, recuaram para o fundo da sala para não serem atropelados, “o público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia”. (Bernadet, 2000, p. 11). O efeito casual da locomotiva dos Lumière, no entanto, durava alguns segundos e tão logo os espectadores percebiam tratar-se uma ilusão e reconhecer que a imagem projetada na parede não era um trem, queriam “saber de que era feita aquela imagem em movimento; vendo nela uma espécie de nova realidade, buscavam a ilusão, o truque”. (Carriere, 1994, p. 16).

O efeito ótico denominado persistência retiniana para justificar a causa que imprime realidade à imagem em movimento é enfatizado por Bernardet (2000), ocorre que nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo, [...] quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade.

A alusão à persistência retiniana que reduz ao nervo ótico todo segredo da ilusão do movimento é contestada por Aumont que a confronta com a tese de Münsterberg que alude à persistência retiniana como propriedade cerebral, portanto um processo mental envolto por uma “gama complexa de emoções passando pelos fenômenos psicológicos, como a atenção e a memória” (Bernadet, 2000, p. 18). Para Münsterberg as formas do mundo exterior: tempo, espaço e casualidade, se ajustavam aos acontecimentos no filme “às formas do mundo interior: a atenção, a memória, a imaginação e a emoção” (Aumont, 1984, p. 225) são pontos de vistas psicológicos: “o filme não existe nem na película nem na tela, apenas no espírito que lhe proporciona a realidade”. (ibidem)

⁴ A chegada do trem na estação.

As imagens do trem chegando à estação foram projetadas oticamente por meio de uma fonte de luz que incidia sobre a película e transpassava as imagens gravadas ampliadas por uma lente. Isoladas, nas películas ou fotogramas, as imagens são estáticas tanto quanto é estática a imagem de uma gravura, como o cachimbo de Magritte “desenhado com cuidado”, um desenho “tão simples quanto uma página tomada de um manual de botânica [...]: uma figura e o texto que a nomeia”, *Ceci n'est pas une pipe*⁵, “nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo desenhado como aquele”. (Focault, 2008, p. 11).

Os fotogramas, quaisquer dos cerca de 800 no conjunto de registros que constituem a película dos Lumière, comportam apenas as dimensões da altura e da largura emolduradas em seus respectivos quadros, assim como a ilustração de Magritte. A profundidade, em ambos os casos, são compreendidas por efeitos óticos em escalas de planos. Nos registros fotográficos, a partir da distância da câmera em relação ao objeto enquadrado e por meio de linhas convergentes, enquanto na gravura de Magritte é tracejada nas “ranhuras do assoalho” e nas sombras dos pés dos cavaletes. Escalas de planos e linhas convergentes criam, na imagem estática e bidimensional, a ilusão de tridimensionalidade do espaço e das formas que pertencem aos elementos da perspectiva, um recurso geométrico que ao produzir a ilusão de profundidade sugere uma dimensão inexistente no cenário exposto, um jogo ótico que sugere se tratar de uma imagem real, parecer real.

Entre as imagens em escalas de cinza do trem dos Lumière e as pinceladas em tons pastéis do cachimbo de Magritte, há uma relação particular: ambos os objetos pertencem ao mundo real, histórico, objetivo e factual.

⁵ Isso não é um cachimbo.

E se há certas relações particulares, há também há as distintas: com o propósito de promover o cinematógrafo, e apenas este propósito, os Lumière registravam o cotidiano, flagrantemente como a saída de operários de uma fábrica, os movimentos de automóveis e charretes pelos Champs-Élysées ou a passagem de um comboio ferroviário por uma determinada estação, entre outras cenas ditas domésticas. As imagens eram registradas, aparentemente, de forma espontânea: fixava-se o aparelho, montava o plano, corrigia o foco e movia a manivela captando os acontecimentos diante das lentes, quais fossem.

Magritte, por outro lado, ao desenhar “com cuidado” um cachimbo, enunciara uma provocação “escrita à mão, com uma caligrafia regular, caprichada [...] ‘Isso não é um cachimbo”, que se detém na primeira versão, e se supõe seja de 1926, considera-a desconcertante pela simplicidade, “um cachimbo desenhado com cuidado” em traços rústicos preto no branco:

O texto e a figura estão colocados no interior de uma moldura; ela própria está pousada sobre um cavalete, e este, por sua vez, sobre as tábuas bem visíveis do assoalho. Em cima, um cachimbo exatamente igual ao que se encontra desenhado no quadro, mas muito maior. (Foucault, 2008, p. 11).

O que se vê na ilustração é um cachimbo, não “um bezerro, um quadrado ou uma flor, [...] toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa” (Foucault, op. cit., p. 20).

O mesmo se pode dizer do trem dos Lumière, que inequívoca e sem hesitação trata-se de um trem ou da imagem de um trem projetada numa tela é tão somente uma imagem e não o conjunto de vagões conduzido por uma locomotiva. Por este motivo, é emblemática a reação do público que consagrara a exibição ao recuar para o fundo da sala, que

reagira a “um cortejo de sombras”, como descrevera Gorki (Priour, 1995, p. 29), que, no entanto, o trem se materializou na reação daqueles espectadores.

A distinção entre o trem dos Lumière e o cachimbo de Magritte é que o primeiro é o registro de uma imagem de um objeto real enquanto o segundo trata-se de uma representação pictórica, mas ambas se efetivaram como existência material, um rolo em película de aproximados 50 segundos com cerca de 800 fotogramas e um quadro pintado a óleo, respectivamente. O trem, como se sabe, era uma imagem em movimento projetada numa tela, um trem que habitava o “país dos espectros [...] feito de um cinza monótono [...] estranhamente silencioso [...] uma espécie de espectro mudo [...] É terrível de se ver esse movimento de sombras, nada além de sombras, [...], esses fantasmas”. (Gorki in Priour, *ibid.*), mas não um trem real que habitava o mundo objetivo com suas rodas que rangem sobre os trilhos ou o barulho dos passos ou da “sinfonia complexa que acompanham o movimento da multidão”, das pessoas na plataforma à espera ou da sensação provocada nos espectadores da célebre sessão em Paris.

As sensações de susto e medo, provocadas pelo trem dos Lumière, se repetiriam no século seguinte, e a partir de então de forma premeditada, sobretudo nas produções do cinema ficcional que ao se apropriar da consolidada e tradicional estrutura dramática e das expressões das artes fotográficas, cênicas e visuais e o domínio das técnicas de cor e gravações sonoras que incluíram as vozes, verbais e não verbais, a música, os efeitos e os ruídos nas mais variadas formas forneceram as funções e aspectos que constituiriam uma linguagem, propriamente, cinematográfica. O germe dessa linguagem estava contido nas produções dos Lumière mediante as séries de tomadas empregadas n’A *Chegada do Trem*:

Desde o plano de conjunto do trem que surge no horizonte até o primeiro plano. [...] A câmera não se desloca, os objetos ou personagens dela se aproximam ou se afastam continuamente. E essa perpétua variação do ponto de vista permite obter do filme toda uma série de imagens tão diferentes quanto os planos sucessivos de uma montagem moderna. (Sadoul 1963, p. 21)

Os domínios técnicos e as expressões artísticas, próprios das artes visuais e da fotografia, incorporados pelo cinema, presentes nas obras dos irmãos franceses, é atribuído, por Sadoul (1963, *ibid.*), a Louis, um fotógrafo de “sentido aprimorado da composição e do enquadramento” que fazia do cinematógrafo uma “máquina de reconstituir a vida”, assim “as figuras que se moviam na tela não eram mais títeres, porém personagens de tamanho natural às quais se distinguiam, melhor que no teatro, as expressões e a mímica”. De acordo com Sadoul (1963, *ibid.*), os “primeiros críticos” consideravam que os filmes de Lumière captavam “a própria natureza em flagrante”, tal o “realismo” de suas obras. Eram registros cotidianos, um “documentário social não intencional”, dos quais, Louis era o mentor criativo dos filmes, “nunca fez encenação, jamais empregou atores; os seus argumentos eram interpretados por seus parentes, empregados ou amigos”. Em entrevista concedida a Sadoul (1963, p. 21), “Louis confirma que seu trabalho era especificamente técnico e jamais fizera ‘mise-en-scène’”.

L'arrive d'un train é um dos “documentários não intencionais” dos Lumière e, ao que tudo indica, foi realizada de forma instintiva e espontânea, situação que exigiria, entre habilidade e talento, que o acaso lhes beneficiasse, em outras palavras, precisariam contar com a sorte já que o principal acontecimento, a chegada do trem, não estaria sob o controle do realizador e nem mesmo a sua partida na rápida passagem por aquela estação diante eventuais embarques e desembarques.

Visto que os rolos utilizados no cinematógrafo se limitavam a cerca de um minuto, um tempo exíguo que exigiria dos Lumière perícia e agilidade no processo de captação, o registro de 52 minutos da chegada do trem permitiu apenas um plano sequência e enquadramento fixo (assim como toda a série de filmes que os Irmãos realizaram) e a sorte de acontecimentos diante das lentes do cinematógrafo.

Sadoul (1963, p. 21) descreve a cena a partir do plano conjunto, “a estação vazia”, surge o primeiro personagem, “um trabalhador que passa pela plataforma com um carrinho” e, em seguida, a protagonista “um ponto preto (aparece no horizonte) que aumenta rapidamente; logo a locomotiva ocupa quase toda a tela”. Ao longo da descrição, destaca “um jovem camponês provençal, com um cajado na mão, e uma moça muito jovem e bonita toda de branco. [...] O camponês e a moça foram vistos, ambos, em primeiríssimo plano, com perfeita nitidez”. Mas há, porém, na descrição desta cena um detalhe revelado por Sadoul (1963, p. 21) que sequer há qualquer possibilidade de saber a respeito desse filme apenas o assistindo: entre os “numerosos viajantes” presentes na plataforma encontra-se Jeanne-Josephine, “a mãe dos Lumière, vestindo um mantelete escocês, acompanhada por dois de seus netos”. Tal presença nos permite, ou nos instiga, a algumas considerações e especulações.

Sadoul ilustra a cena inicial como se a estação estivesse vazia, mas não está, vê-se, à margem direita do quadro, um grupo de pessoas perfilado lado a lado e a certa distância dos trilhos, pouco mais de um metro, à espera do trem. Por se tratar de um registro de fins do XIX, portanto de natureza documental, pode-se concluir que as pessoas tinham por hábito alinhar-se à espera do trem mantendo uma distância segura, se não em toda a França, pelo menos em *La Ciotat*. Pode-se perguntar, no entanto, se elas não teriam sido orientadas a se posicionar para permitir que a locomotiva, ao se aproximar da estação,

pudesse ser enquadrada pelas lentes do Louis sem infligir qualquer obstáculo.

É possível perceber já nos filmes dos Lumière, portanto na gênese do cinema, que seus involuntários documentários não eram produzidos pela casual espontaneidade dos acontecimentos no qual o cineasta era apenas um observador privilegiado que registrava a cena sem qualquer interferência, mas que resultava do “mais ‘puro’ artifício”, mesmo que se tratasse de um detalhe quase insignificante ou da sutileza que se entranha entre o real e o ficcional:

Documentários não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas; são, sim, gerados pelo mais ‘puro’ artifício, na acepção literal da palavra: processo ou meio através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico. (Lins & Mesquita, 2008, p. 58)

A disposição das pessoas na plataforma, enfileiradas lado a lado, da estação de La Ciotat à espera do trem é uma aparente intervenção de Louis para beneficiar o registro da chegada da locomotiva. Aparente porque não há senão a suspeita diante da tomada inicial da cena que revela os passageiros numa disposição que, recorrendo ao cotidiano, presume-se não ocorra com regularidade.

O mesmo se pode especular a respeito d'*A saída dos operários da Fábrica Lumière*, o primeiro filme dos Lumière, produzido em 1895 e projetado durante uma conferência, em Lyon, sobre o desenvolvimento da indústria fotográfica, no mesmo ano. Sadoul (1963, p. 20) comenta que a cena lembra “quase uma fita publicitária” e ao descrevê-la percebe-se nitidamente que os acontecimentos ocorreram, supostamente, numa prévia sequência planejada.

As operárias, com suas saias ‘bôca de sino’ e chapéus de plumas, os operários empurrando suas bicicletas, [...] Depois dos empregados

passavam os patrões, numa vitória puxada por dois cavalos. Por fim, o porteiro fechava as portas.

*Nanook, o esquimó*⁶, de Robert Flaherty, primeiro longa-metragem documental, é considerado um marco na fundação do gênero, é a visão estereotipada sobre a vida e costumes dos inuítes de Porto Huron, na Baía de Hudson, Canadá. Ao contrário dos filmes de registros cotidianos como produzidos pelos Lumière, Flaherty utilizou de recursos narrativos comuns nos filmes ficcionais: dramatização, densidade emocional, manipulação espaço-temporal, diversidade de planos, campos e contra-campos, subjetivas do personagem e a consistência narrativa por meio da rigidez da continuidade, em síntese, como observa Barnouw, “Flaherty nesse momento já tinha absorvido este mecanismo de filme de ficção, mas o aplicava a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores”. (Barnouw apud Da-Rin, 2004, p. 49). Mas é na construção das personagens que Flaherty aproxima *Nanook* do cinema ficcional. O personagem-título, a propósito, chamava-se Allakariallak e sua esposa fora substituída por Nyla, que pertencia a mesma comunidade. Também foram manipuladas as encenações das atividades tradicionais exibidas no filme. A caça de morsas ou o uso do arpão já não eram mais praticados pelos inuítes. Mas para Flaherty o que importava era a receptividade das plateias que “nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade [...] e o cinema é um ato da imaginação” (Barsam apud Da-Rin, p. 53).

Em *Nanook*, Flaherty emprega a estrutura e a linguagem, gramática e sintaxe, do cinema ficcional num filme documentário, ou incorpora o

⁶ *Nanook of the North*.

escopo do gênero ficcional para o não-ficcional. E repetiria o mesmo modelo em *Homens de Aran*.⁷

NÃO EXISTE [UM CINEMA DOCUMENTÁRIO QUE SEJA]⁸ O REAL

E aí teve uma vez na noite que ela acordou e ficou me batendo assim... (bate na perna). Aí, eu acordei e olhei pra ela. Aí era é um dos guias dela. É... Pombagira! Acho que é Maria Navalha! Falou assim, que ia me matar. – (imita a entidade) ‘Eu vou te matar. Não gosto de você’. – Toda esquisita, toda torta. – ‘Eu vou te matar. Mas ela não quer deixar’. – Falando que o espírito de minha esposa não quer deixar me matar. – ‘Ela é boba! Eu vou te matar. O que você quer perder? Quer perder a perna, um braço? (regra de citação)

O texto acima foi extraído da cena de abertura de *Santo Forte*⁹ a partir do depoimento de André, gravado em plano médio num ângulo fixo em 3/4 num ambiente interno, provável a sala de sua casa. Ao fundo vê-se uma cortina de estampas floridas que cobre parcialmente uma janela. A fala de André é cheia de trejeitos, encena depoimento reproduzindo a fala da pombagira como se fosse a própria, ‘*Eu vou te matar. Não gosto de você*’, e reproduz por meio de máscaras faciais as expressões da entidade que se manifesta na esposa, ‘*Toda esquisita, toda torta*’. André é uma pessoa real, não é decorrência do imaginário de Coutinho, mas um personagem não ficcional, um sujeito singular do mundo ordinário. Dele tudo que se saberá, ao longo do filme, que é morador da Vila Parque da Cidade, na Gávea, Rio de Janeiro, a partir de seus depoimentos a respeito das manifestações espirituais que ocorrem com Marlene, sua esposa. De acordo com Nichols (2001, p. 31), André é um *ator social*, porque “leva a vida mais ou menos” que faria sem a presença da câmera, “um indivíduo cujo comportamento espontâneo

⁷ *Man of Aran*.

⁸ Destaque do autor.

⁹ *Santo Forte*.

diante da câmera permite que transmitam uma ideia de complexidade e profundidade semelhante à que valorizam na atuação de um ator treinado” (Nichols, op. cit., p. 31).

André cumpre com estas expectativas do que é esperado ao personagem do documentário: narrar uma história de forma clara e convincente. Mas para Coutinho, André é um personagem, “Quando filmo uma pessoa, eu a chamo de personagem. A pessoa que fala para a câmera, para mim, passa a ser personagem... é um anônimo que está falando da sua vida” (Ohata, 2001, p. 233) e esse personagem deve reagir com espontaneidade, “como se não houvesse câmera” porque se a pessoa domina o assunto e o relata com desenvoltura, “aquilo passa a ser verdade para ela”. E André tinha domínio e desenvoltura suficiente para Coutinho, portanto, a verdade como se espera do documentário alcança outro estágio, não o da verdade reinventada, mas a verdade do instante filmado, o momento particular entre o realizador e o personagem, não importa se o que está sendo dito naquele instante seja verdade, importa que seja a cena.

Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade. [...] Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita, antes, todo o existente, pelo simples fato de existir. (Ohata, 2001, p. 20).

Nesse documentário, Coutinho não tinha o propósito de enfrentar as questões de religiosidade ou decifrar seus mistérios, que para ele não era filmável, seu interesse se centrava “na religião que está no cotidiano mais popular” (Ohata, 2013, p. 232), com a pretensão de abordar a identidade brasileira a partir das manifestações da fé, “religião é condição, é morte, bem, mal, isso as pessoas vivem: ética, religião e magia. Esse era o tema”, um documentário mais próximo do cinema

etnográfico, uma antropologia selvagem como ele próprio arriscava definir, “O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí”. (Ohata, 2013, p. 237).

Seu recorte temático, além de dar voz às pessoas singulares para falarem de si mesmas e tratando de seu próprio universo, estabelece uma geografia delimitada, não busca a amplidão continental do país, nem a imensidão da capital carioca, nem um de seus bairros, considerava abrangente demais. Desta forma, optou pela comunidade Vila Parque da Cidade num dos morros no bairro da Gávea, “uma favela comum, sem nenhum pitoresco, inserida na Zona Sul, que é a zona rica do Rio...” (Ohata, 2013, p. 238).

Coutinho denominava por “dispositivo” a forma como abordava um determinado universo, um determinado conteúdo, poderia ser qualquer coisa desde que seus critérios fossem previamente estabelecidos: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário”. (Lins, 2004, p. 101).

Em *Santo Forte* o dispositivo era a palavra. Seu método de trabalho consistia numa pesquisa prévia que se antecipava à equipe de gravação. Era a partir desse reconhecimento antecipado que fazia suas escolhas, principalmente das pessoas que iria entrevistar e das escolhas que estabelecia conforme cada depoimento.

Quando uma pessoa conta algo bem, aquilo passa a ser verdade, até porque a verdade não é investigável. Se uma mulher fala que viu a pombagira e conversou com ela, se aquilo é verdade para ela, isso me basta. (Ohata, 2013, p. 234).

Coutinho estava interessado na forma como o personagem conta a sua história, a palavra para ele era “mágica” (Ohata, 2013, p. 240) e a fala permitia que cada um imaginasse a cena ao seu modo, “a imagem existe,

mas a palavra é que provoca a imagem, você tem anteriormente a palavra”. (Ohata, 2013, p. 248). André era apenas o marido de “uma mulher que tinha uma vida extraordinária, que recebia o espírito da sogra” (Ohata, 2013, p. 234), mas ela não sabia como contar. André se torna o interlocutor entre os dois mundos e seu depoimento descreve a cena em detalhes, com trejeitos corporais, faciais e verbais sem precisar reconstituí-la, sem recorrer à encenação, “O verbal em si é riquíssimo: você tem a entonação, tem digressão, tem ritmo, palavras que enganam, lapsos” (Ohata, 2013, p. 248). André é um personagem que contempla essa riqueza, assim como os demais personagens de *Santo Forte* que diante da câmera fazem do “ato de filmagem uma relação intersubjetiva que envolve troca entre os sujeitos envolvidos” (RENNÓ, 2005, p. 15), entre eles e o diretor que está em cena apesar de ser ‘visto’ apenas pelo intermédio da voz, da pergunta quando lançada.

Coutinho intervém de forma pontual no depoimento de André com a finalidade de esclarecer sua fala com o propósito de ilustrar a cena, não de questionar o que está sendo dito, não elabora teses em torno dos motivos pelos quais a pombagira queria matar ou mutilar André, nem enfrenta a narrativa construída por ele.

– Aí, um que me ajudou foi quando desceu a Vovó dela [...] falou tudo que estava acontecendo. Ela tinha que ir no centro pra fazer a limpeza! Aí ela me explicou, (imita a Vovó) Ó, você leva ela senão ela vai morrer louca! – Aí [...] fez a limpeza em mim, depois fez a limpeza nela...

– Fez a limpeza como?

– No passe, jogando fumaça. Daí fez eu beber um pouquinho de vinho, eu bebi com ela, aí, falei pra ela: – ‘Dá uma limpeza nela também!’ – Daí deu uma limpeza nela (passa as mãos nos braços demonstrando o passe em sua esposa).

– É como se tivessem três pessoas: você, conversando com a entidade, que é a Vovó e falando com uma terceira pessoa que era ela mesma! Ela fez uma limpeza nela mesma?

– Nela mesma, ela fez uma limpeza nela...

– O espírito no cavalo! É isso?

– No cavalo, é! (imita a Vovó) – Vou fazer uma limpeza no meu cavalo porque meu cavalo tá muito carregado.¹⁰

André, em sua fabulação, entrelaça o real e o imaginário, logo um construtor de realidades, mas age sozinho, Coutinho compartilha a cena com ele, mesmo que o papel do cineasta se restrinja a uma voz em O.S. (*Off Screen*). É “fora” de cena que Coutinho atua, está presente como uma voz que conduz seus personagens, também convertido em personagem.

Todo personagem quando fala bem para a câmera diz o que gostaria de ser. O que ele gostaria de ser segundo o que eu ou o público gostaríamos que ele fosse... Toda filmagem é uma negociação diante da câmera. (Ohata, 2013, p. 245).

O interesse de Coutinho é o registro, por meio da palavra, das vivências das personagens sem enfrenta-las ou tentar impor uma verdade, mas que lhes oferece a escuta diante de suas fabulações, das suas construções de mundo, de seus mundos, “não estou à procura da verdade, estou à procura do imaginário das pessoas”. (Ohata, 2013, p. 239). Na busca pelo imaginário, Coutinho auxilia na elaboração de seus discursos, ora os instiga, ora complementa as falas, não apenas para simplesmente ‘ouvir o outro’, mas para possibilitar que as pessoas, quais sejam, protagonizem suas próprias histórias e se tornem visíveis por intermédio das palavras.

De fato, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence ao entrevistado nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, em que os personagens formulam algumas ideias, fabulam, se inventam e, assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre sua própria vida. (Coutinho apud Ohata, 2013, p. 223).

¹⁰ Trechos do diálogo entre Coutinho e André, cena de abertura em **Santo Forte**.

A construção do perfil psicológico do personagem ficcional implica em sua vida pregressa, quem foi antes da cena, de onde viera, qual seu objetivo, em qual mundo vivem e como se relacionam com ele. As características da personagem fictícia aparentam maior complexidade que o personagem do documentário, no entanto, tal complexidade se dá quando real e imaginário se entrelaçam.

Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, da nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo. (Nichols, 2001, p. 17).

Em *Santo Forte* os personagens compõem um mosaico narrativo, não há um antes nem há um depois, nem uma relação entre eles, e pouco se sabe quem são além de seus depoimentos que possa contribuir para a construção de seus perfis. De André sabe-se apenas o que é visto e ouvido em cena a partir de seu depoimento¹¹, mas estes não descrevem um acontecimento no mundo histórico, nem especulam possibilidades a respeito de fatos, não é um testemunho de uma ocorrência no cotidiano. O depoimento de André ilustra a crença num universo imaginário, o mesmo ocorre com Thereza, cozinheira de uma família de classe mais abastada.

André e Thereza falam de suas relações com o mundo dos mortos povoado por orixás e exus, malandros e pombagiras, entidades que compõem a cosmogonia do universo das crenças afro-brasileiras. As falas se reservam à experiência sobrenatural, a ameaça de uma entidade espiritual que não faz parte dos cânones aceitáveis da religiosidade oficial brasileira, mas uma entidade espiritual dos terreiros, de matriz

¹¹ Menção à cena inicial.

africana, social e historicamente marginal e de sua relação cotidiana que ele estabelecera com eles, o conflito e a intimidade pela frequência que ocorrem tais manifestações, *‘muitas vezes, diariamente’*. André não apenas fora ameaçado por uma pombagira, mas outra entidade, uma mãe-de-santo, viera em seu auxílio e tudo isso fora resolvido por meio de passes, de magia.

Há, nesse contexto, a ilusão que o documentário estabeleça uma relação objetiva com o real de tal forma que a presença do aparato e da técnica não interfira ou não influencie no instante da filmagem, que o personagem transforme seu perfil psicológico diante da câmera e que incorpore traços que não pertencem ao seu comportamento cotidiano, mas esta transformação é parte da verdade filmada, integra de alguma forma seu perfil, “Todo personagem quando fala bem para a câmera diz o que gostaria de ser. O que ele gostaria de ser segundo o eu ele pensa que eu ou o público gostaríamos que ele fosse”. (Ohata, 2013, p. 245).

Quando Coutinho afirma que a “verdade não é investigável” (Ohata, 2013, p. 234), nesta particularidade qualquer especulação a respeito resulta na incursão nas áreas da psicanálise, sociologia e antropologia, tudo o mais é o insondável universo da crença. Como examinar sobre manifestações sobrenaturais e investigar a narrativa de André sem provocar as suspeitas de que se trata de fruto de sua imaginação ou mero exibicionismo performático? Como desassociar as manifestações em Marlene de conjecturas psicopatológicas?

Coutinho não avança nesse território, centra seu filme apenas no depoimento a respeito da religiosidade de seus personagens, dá voz a cada um deles e permite que relatem suas vivências e seus entendimentos, não busca a razão da fé nem a explicação metafísica do universo, faz um cinema que não pretende fazer ciência e “fica muito mais liberado para o campo do imaginário e do subjetivo”. (Ohata, 2013,

p. 23). Não expõe os motivos pelos quais a pombagira quer punir André e se foram reveladas, Coutinho, detentor das escolhas de edição, não pode aproveitá-las ou as omitiu por razões as mais diversas, desde injustificáveis ou que poderiam comprometer a própria narrativa, “Meu problema era não dar a impressão de que aquelas pessoas fossem loucas”. (Ohata, 2013, p. 235). Suas intenções não eram desvendar os mistérios do universo da mitologia de matriz africana, nem enfrentar a crença de seus personagens a respeito dessas manifestações, tampouco os propósitos das entidades espirituais, mas o que quer que se tenha pretendido inicialmente, um filme é o que se tem na tela, do que se pretendia ter, do que se imaginou e não se realizou se dilui no fazer, desaparece e desaparece de tal forma que sequer sobram seus esboços iniciais, salvo resquícios que ao tempo também diluem:

Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos, [...] é a verdade da filmagem [...] É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema. (Ohata, 2013, p. 23).

Coutinho estava à procura do “imaginário das pessoas”, (Ohata, 2013, p. 239), não da verdade. Mas o que esse imaginário? É antagônico à verdade? É algo que se assemelha à mentira ou absolutamente distinto constituindo uma dimensão à parte da realidade?

Ao não investigar a verdade, porque ela “não é investigável” (Ohata, 2013, p. 234), ao não recorrer às explicações no âmbito científico, seja relacionado à mente e suas variáveis psicanalíticas, ou do ponto de vista teológico, e nem mesmo contextualizar o cenário a partir de um viés antropológico para esclarecer os testemunhos dos personagens de *Santo Forte* nem consultar especialistas que explanassem, minuciosa e esquematicamente, os contextos social, histórico e cultural do ambiente

que foram registrados os encontros, Coutinho constrói por meio das palavras de seus personagens um mundo à parte ao mundo histórico onde vivem as pessoas, as coisas e os objetos, onde a lei da gravidade impera sobre os seres e para superá-la é preciso amplo domínio da matemática e das leis físicas, onde tudo tende ao caos e tanto há excessos quanto carências na mais absoluta desordem. Mas este construir é uma apropriação porque o mundo à parte que ele registra com os moradores de Vila Parque da Cidade não é do imaginário nem de Coutinho, como realizador do documentário, nem de seus personagens, sejam eles André, Thereza ou os demais, mas um mundo já existente e que pertence ao cotidiano da crença de parte da população brasileira que compõem seu diversificado universo histórico e cultural assim como o catolicismo e religiões que derivam desse tronco:

Uma pessoa pode te dar um relato extraordinário da vida dela, um relato da história do Brasil que seja, que tem alguma coisa de verdade, e tem mil coisas que são inventadas; a pessoa se projeta no papel que não teve, e que a memória construiu. Mas não é completamente fictício, tem que ter uma base no real, para você subir ao imaginário e voltar. (Ohata, 2013, p. 229).

Em *Santo Forte* o real é o imaginário que se materializa nas falas das personagens. André não especula a respeito da existência de universo abstrato paralelo ao mundo objetivo porque é tudo parte de um mesmo mundo. Thereza vê o mundo povoado de espíritos que interferem, como bem entendem, em seu cotidiano. É assim que Coutinho constrói seus personagens, a partir dos relatos de suas experiências e relações com o sobrenatural, as crenças pouco importam, mas a palavra sim, “a fala dos personagens, por ser de um imaginário muito rico, é poética [...] A poesia vem do que dizem os personagens, não da filmagem. Esta tem que ser exatamente bruta” (Ohata, 2013, p. 251). Para Coutinho, o fantástico está na passagem do realismo para a

digressão, o encontro entre dois mundos como se fosse um, o real e o imaginário, a realidade e a ficção.

É natural que a imaginação se confunda ao próprio processo criativo, o que quer que resulte, se obra ficcional ou não. Há aparente familiaridade entre o cinema ficcional e o imaginário que o cinema documental que Coutinho procure nas pessoas – e pessoas aqui entendidas como personagens de suas. Assim, quando Coutinho afirma sobre sua procura pelo imaginário das pessoas, promove e compartilha sua própria criatividade e seu processo com os personagens que compõem o seu documentário que se repetem com outros realizadores, cada um ao seu modo e estilo, no entanto, o processo criativo é a arte de criar mundos quaisquer que sejam estes mundos compostos por leis e habitantes.

Ao relatar sua aventura estabelecendo um contato com existências inalcançáveis no mundo material, André torna-se, inevitavelmente, o protagonista da ação e não apenas a testemunha de um acontecimento. Esta ocorrência não resulta do imaginário de André, nem de suas inquietudes ou angústias, mas da manifestação de um universo místico onde predominam as divindades da mitologia africana. Predominam, mas não são absolutos, porque na formalidade social a crença dos terreiros sincretiza com a fé cristã e as entidades de matriz africana se fundem à cosmogonia católica. E André é devoto dessa crença, de que o mundo é habitado para além da matéria e tais entidades não só se manifestam como também interferem no cotidiano do mundo material, do mundo histórico. É como se houvesse dois mundos distintos, o dos vivos e o dos mortos e na fronteira entre ambos uma zona indefinida e que se encontram, que se cruzam e se confundem, assim como ocorre com o documentário que transita entre o ficcional e o não ficcional,

entre o real e o imaginário, entre o objetivo e o subjetivo, o prosaico e o poético.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *A estética do filme*. 8. ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 2011.
- BERNADET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Col. Primeiros Passos).
- BRAIDA, C.R. *Sobre a teoria do objeto*. In: *Três aberturas em ontologia*: Frege, Twardowski e Meinong. Florianópolis: Edições Nephelibata, 2005 (pp. 93-145).
- CARRIERE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- DA-RIN, S. *Espelho partido*. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- Houaiss Digital https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#0
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008 (Coleção Campo Imagético).
- OHATA, M (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MACEDO, V. (2013). (Coord.). SEXTA-FEIRA, n. 2, ano 2, abril,1998. In OHATA M. (Org.), Eduardo Coutinho, 223. Cosac & Naify. PENAFRIA, M. *O ponto de vista no filme*

documentário. Universidade da Beira Interior, 2001. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. www.bocc.ubi.pt.

PRIEUR, J. (Org). *O espectador noturno*. Tradução: Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RENNÓ, J. A. *A construção do personagem no documentário*. Poéticas do singular. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Fafich/UFMG, Belo Horizonte, 2005.

SADOUL, G. *A história do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Volume I. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. *Louis Lumière*. Paris: Seghers, 1964.

FILMOGRAFIA

COUTINHO, E. 1999. *Santo Forte*. Brasil, cor, 82 min.

LUMIÈRE, A. ; LUMIÈRE, L., 1895. *L'arrive d'un train à La Ciotat*. França, p&b, 45 seg.

_____, 1895. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. França, p&b, 45 seg.

FLAHERTY, R., 1934. *Man of Aran*. Reino Unido, p&b, 76 min.

_____, 1922. *Nanook of the North*. França, Estados Unidos, p&b, 79 min.

3

CENOGRAFIA E VIDEOGRAFIA NA TV CULTURA

João Paulo Amaral Schlittler

O DEPARTAMENTO DE ARTE DA TV CULTURA

De 2011 a 2013 dirigi o departamento de Arte da Cultura, emissora pública com fins educativos da Fundação Padre Anchieta, a área engloba os setores de cenografia, videografia, artes gráficas, efeitos especiais, fabricação de cenários, figurino e maquiagem. Nesta função fui responsável pela direção de arte não só dos programas da TV Cultura, mas também da identidade visual da Fundação como um todo, da Rádio Cultura e dos canais digitais: Multicultura, Univesp e TV Rá Tim Bum.

O departamento de arte de um canal de TV desenvolve projetos em diversas especializações do campo do design:

- Identidade visual da emissora e das marcas associadas (website, publicações e produtos).
- Direção de arte dos programas que engloba a cenografia, figurino e videografia.
- Publicidade, promoção e marketing no veículo TV, na internet e mídia impressa.

No caso da Cultura, o departamento é responsável por criar, produzir e manter cenários, vinhetas, figurino, objetos de cena e elementos gráficos para programas da grade televisiva, eventos institucionais, assim como dar suporte na criação e produção visual de projetos de outras áreas como: o portal de internet *C-mais*, a “House “ (agência interna de criação) e o departamento de Captação e Marketing.

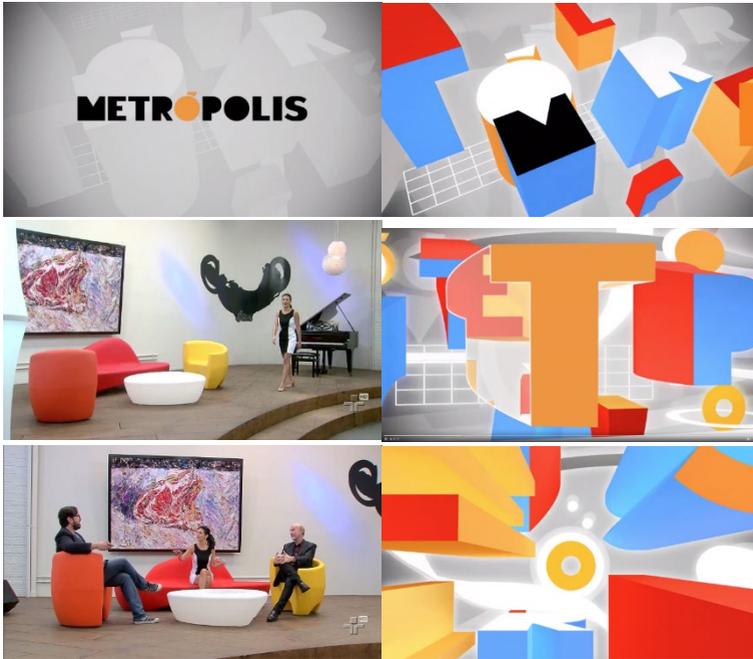
UMA AMOSTRA DA PRODUÇÃO NO PERÍODO

Como exemplo deste trabalho falarei sobre a direção de arte dos programas *Metrópolis*, *Manos e Minas* e *Cultura Livre* que tiveram seus cenários, logotipos, vinhetas e figurino totalmente reformulados, chegando a soluções que buscaram uma unidade de linguagem de forma a se compor uma identidade visual adequada ao conteúdo dos programas.

METRÓPOLIS

No caso do *Metrópolis*, construiu-se um cenário que incorporou a estrutura do cenário do programa *Roda Viva* que divide o mesmo estúdio. As “costas” da arquibancada do *Roda Viva* foi utilizado como elemento visual, servindo como fundo de um palco. O novo cenário do *Metrópolis* foi projetado de modo a permitir a ocupação de múltiplos ambientes: uma sala para entrevistas, um palco para apresentações musicais e uma bancada para os apresentadores. Na construção foram utilizados materiais reciclados, entre elas: A madeira do piso, aproveitada do antigo cenário do Sr. Brasil e as luminárias confeccionadas com copinhos plásticos dos bebedouros de água. A paleta cromática e as formas do mobiliário, produzidos em fibra de vidro, deram inspiração visual para a sequência de abertura. Manteve-se a tradição de exibir obras de arte do acervo da Cultura como parte do cenário, buscando desta vez procurar peças tridimensionais que ocupassem o estúdio e dialogassem como mobiliário e objetos de cena. Para a estreia do novo cenário foi criada uma nova vinheta de abertura com uma paleta cromática e volumes que remetem ao mobiliário em fibra envoltos por resina, desenvolvido por alunos do IED (Istituto Europeo di Design).

Figura 1: Cenário e vinheta de abertura do programa *Metrópolis*. (TV Cultura, 2011)



Cenografia: Célio Inada e Leonardo Predomo. **Videografia:** André Toldo

CULTURA LIVRE

Já o programa *Cultura Livre* da apresentadora Roberta Martinelli, nasceu como um programa de rádio, buscando alcançar um público jovem. No início o programa transmitia ao vivo as gravações do estúdio da Cultura FM um *stream* de vídeo de um celular. A experiência ganhou aceitação do público e em 2012 passou a incorporar a grade “oficial” da TV Cultura. Com o objetivo de manter a informalidade de um programa de rádio, criamos um cenário minimalista, resgatando elementos de um estúdio de gravação musical retrô com inspiração nos anos 1960 e 1970. A realização do projeto com baixíssimo orçamento, foi viabilizado com o “restauro” de um pequeno estúdio subutilizado na TV, neste retiramos as tapadeiras que cobriam uma grade acústica eletrostática, pintando com pistola e cobrimos o piso com um tapete vermelho.

No programa em streaming, as cartelas com os créditos das músicas eram confeccionadas pela apresentadora com caneta hidrográfica preta sobre cartões de papelão. A vinheta de abertura recria o estúdio da rádio em computação gráfica 3D, simulando uma maquete de papelão inspirada nas cartelas feita-a-mão, já estabelecidas como a identidade visual do Cultura Livre.

Figura 2: Programa Cultura Livre. Direção de arte da locação do programa na Rádio Cultura (Linha 1).



Figura 2: Cenário da versão “televisa” no estúdio “G” (Linha 2).



Cenografia: Vanessa Gasparini. **Videomapping:** Coletivo Embolox. **Videografia** Samuel de Souza

Figura 2: Cartelas de papelão e objetos de cena (Linha 3).



Cenografia: Vanessa Gasparini. **Videomapping:** Coletivo Embolex.
Videografia Samuel de Souza

Figura 2: Vinheta Cultura Livre realizada em computação gráfica 3D (linha 4).



Cenografia: Vanessa Gasparini. **Videomapping:** Coletivo Embolex. **Videografia** Samuel de Souza

MANOS E MINAS

O programa Manos e Minas é considerado um dos principais porta-vozes do hip-hop e rap no Brasil, após ter sido extinto em 2010 foi restabelecido em 2011 com direito a um novo cenário, mas sem nenhum orçamento. Para resolver este impasse buscamos uma solução criativa inspirada na cultura urbana. O programa passou a ser gravado no teatro Franco Zampari e o cenário teria que ser transportado semanalmente em um caminhão e ser facilmente montado, a solução encontrada foi

cobrir as tapadeiras já existentes com cartazes de shows (fornecidas por uma gráfica de Santo André, onde não há vigência da lei Cidade Limpa), estes eram intercalados pelos cartazes impressos lambe lambe impressos (Custo R\$300,00 mais transporte). A bancada do DJ foi adesivada com stickers doados por uma ONG introduzindo mais um elemento da cultura visual urbana no cenário. A vinheta foi produzida a partir da captação de imagens da impressão dos Lambe-Lambes do Manos e Minas que foram encomendados na gráfica Fidalga, do Jardim São Remo em São Paulo. Em 2012 o programa passou a ser captado nos estúdios da TV Cultura no bairro da Água Branca. Como forma de viabilizar a ocupação por músicos e plateia de um espaço bastante restrito, foi construído um praticável circular plotado com a ilustração de um disco vinil com a logomarca do programa no centro.

Figura 3: Vinheta de abertura e cenário do programa Manos e Minas (TV Cultura, 2011)





Cenografia: Célio Inada. **Produção da vinheta:** Zeca Emecea

CENOGRAFIA VIRTUAL

A Cenografia Virtual permite projetar cenários de programas de TV no computador e integrá-los digitalmente com apresentadores no estúdio, sem a necessidade de construir um cenário físico, potencialmente reduzindo custos na construção de cenários. O equipamento cuja compra foi orientada pela área de engenharia da fundação, com a justificativa de reduzir custos e implementar inovações tecnológicas nos programas jornalísticos como a integração da videografia no cenário. A tecnologia adotada na Cultura era o ORAD (da AVID): um sistema de cenografia virtual que captura os dados de posicionamento das câmeras via sensores infravermelhos afixados no grid do estúdio, estas coordenadas são enviadas para o processador da ORAD que este renderiza o cenário virtual na mesma perspectiva da câmera do estúdio. Os apresentadores e objetos captados no estúdio de chroma key são recortados no switcher, que por sua vez dá a saída on-air da imagem composta. O sistema permite importar cenários modelados em software 3D como Autocad e 3DMax, já conhecidos da equipe de cenografia, facilitando a integração da equipe de cenografia com a da videografia. Esta facilidade permitiu que os cenógrafos fossem envolvidos no design de cenários virtuais, tarefa que no início era atribuída ao departamento de videografia, pois era responsável por operar o ORAD no switcher. De modo a ilustrar a minha experiência em

Cenografia Virtual na Cultura, irei apresentar alguns exemplos de programas para os quais criei novos cenários e vinhetas com esta tecnologia.

GUIA DO TRÂNSITO / PRONTO ATENDIMENTO

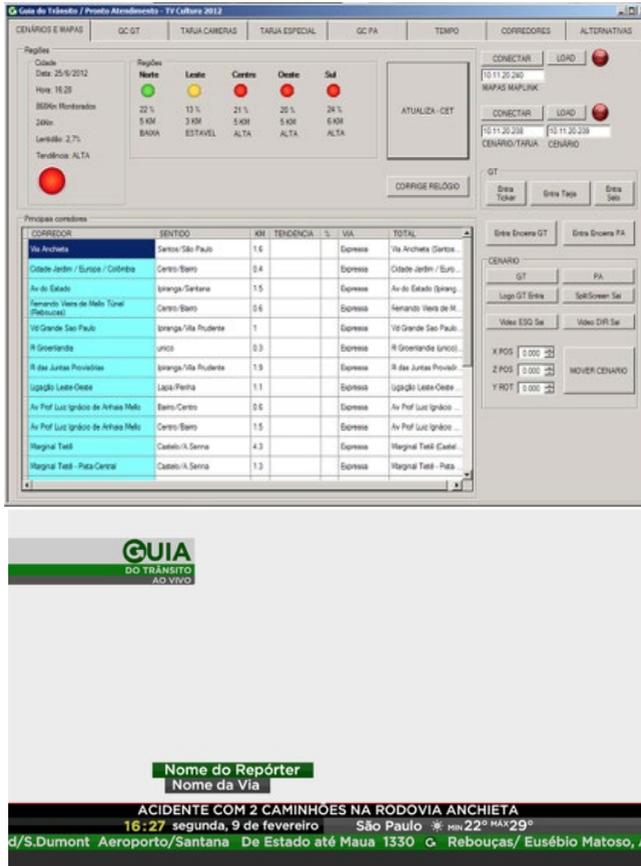
Dois programas matutinos da área de jornalismo: Guia do Trânsito e Pronto Atendimento são exemplos da integração do sistema ORAD de cenografia virtual com o ENPS (sistema de pauta eletrônica), permitindo que os dados do jornalismo fossem carregados automaticamente nos gráficos gerados pelo Maestro (gerador de caracteres da ORAD). Esta solução permitiu a exibição dinâmica de dados no *Guia do Trânsito*: As informações do tráfego nas vias paulistanas recebidas online eram atualizadas automaticamente na videografia do programa. Uma interface de dados foi desenvolvida especialmente para o projeto em parceria com a CET (Companhia de Engenharia de Trânsito) viabilizando a automação.

Figura 4: Cenografia Virtual dos programas *Guia do Trânsito* e *Pronto Atendimento*, TV Cultura (2012)



Cenografia: Célio Inada. **Cenografia Virtual:** Samuel Souza

Figura 5: Interface de Integração do banco de dados da CET com o Gerador de Caracteres e o template dos gráficos a serem alimentados



Programação: André Arnaud e Samuel de Souza

DE OLHO NO VOTO

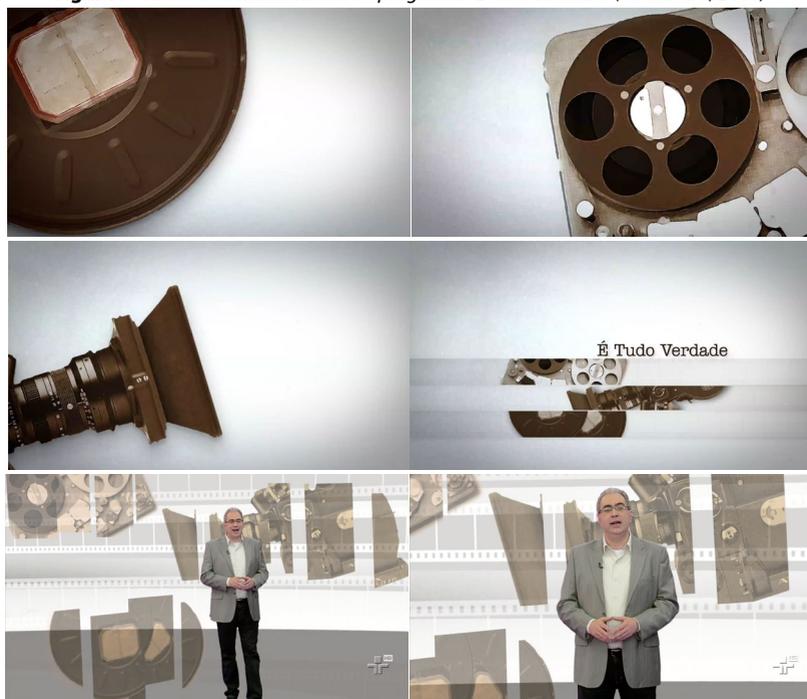
Similarmente, na cobertura da apuração das eleições de 2012 os dados do TRE alimentavam os gráficos do programa De Olho no Voto. Para este programa criamos um cenário onde os gráficos eram apresentados com elementos tridimensionais em primeiro plano, com os quais os apresentadores interagem em tempo real neste ambiente virtual.

Figura 6: Vinheta e cenário virtual "De olho no voto" (TV Cultura, 2012)



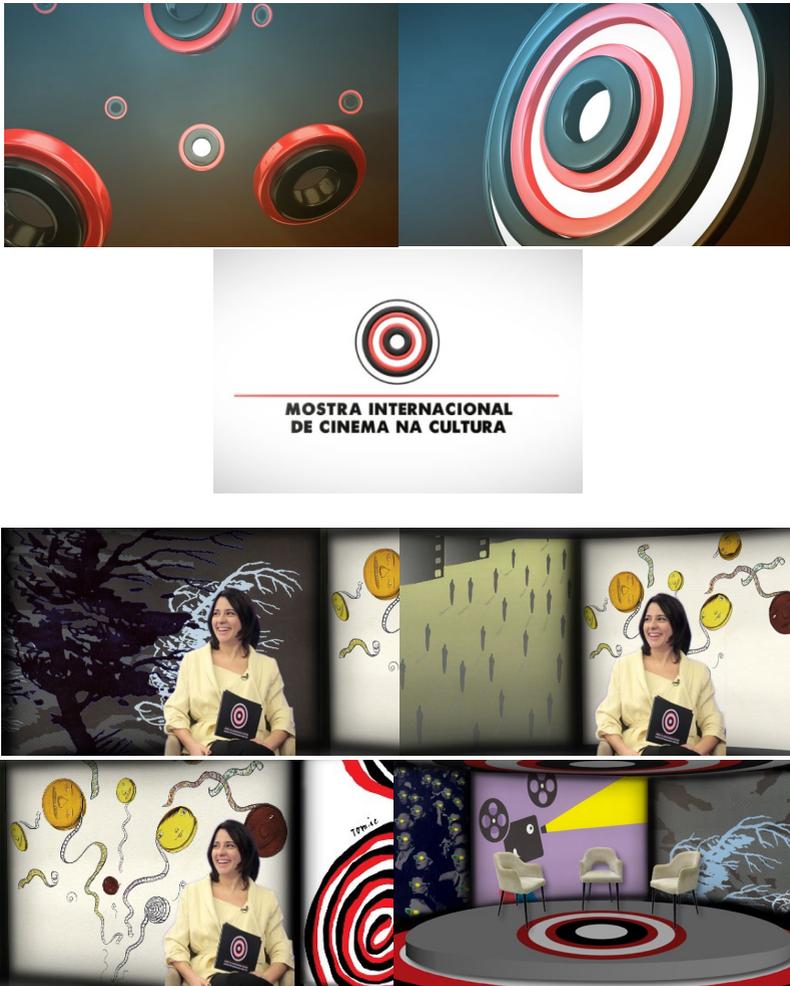
Cenografia Virtual: Samuel Souza **Videografia:** André Toldo

Figura 7: Vinheta e cenário virtual do programa "E tudo verdade" (TV Cultura, 2011)



Cenografia Virtual: Samuel Souza **Videografia:** Alison Zago

Figura 8: Vinheta e cenário virtual da Mostra Internacional de Cinema na TV Cultura (2011)



Cenografia Virtual e Videografia: André Toldo

É TUDO VERDADE E MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA

Dois programas da Cultura destinados a exibição de filmes independentes: É Tudo Verdade e Mostra Internacional de Cinema são apresentados pelos curadores destas mostras. Tradicionalmente para este tipo de programa são gravadas “cabeças” (chamadas) em Chroma

Key que são sobrepostas sobre um fundo gráfico ou ilustração. Neste caso a cenografia virtual demonstrou ser uma solução bastante apropriada, permitindo um ganho na qualidade visual destes programas, que ganharam cenários para a apresentação dos filmes sem que houvesse nenhum custo adicional. O equipamento havia sido comprado com o objetivo de reduzir custos de cenografia na área de jornalismo, mas sofria bastante resistência para ser implantado pela editoria de jornalismo, receosa com as dificuldades técnicas que poderiam ser enfrentadas na transição para a tecnologia virtual. Como resposta à situação confrontada e como forma de justificar a compra do equipamento, foi-me colocado o desafio de implementar a cenografia virtual em programas como estes, com gravações menos complexas que o *Jornal da Cultura*.

LEGIÃO ESTRANGEIRA

Um outro programa que foi candidato à troca do cenário físico pelo virtual foi o *Legião Estrangeira*, um debate de correspondentes internacionais dos principais jornais estrangeiros alocados no Brasil. O programa já era gravado em um cenário onde no fundo eram plotadas facsímeles de jornais e os jornalistas sentavam ao redor de uma mesa oval Saarinen, no projeto foi mantida a mesma mesa e construído um praticável elevado, optou-se por manter o piso real facilitando o recorte em *chroma key*. Uma das grandes vantagens do cenário virtual neste caso, era a facilidade de se trocar as imagens dos jornais, por exemplo quando havia um convidado de um novo jornal, a capa deste podia ser facilmente incorporado no cenário, sem a necessidade (e custo) de se fazer uma nova plotagem e aplicá-la às tapadeiras.

Figura 7: Vinheta e cenário virtual “Legião Estrangeira” (TV Univesp, 2011)**Cenografia Virtual e Videografia:** André Toldo e Daniel

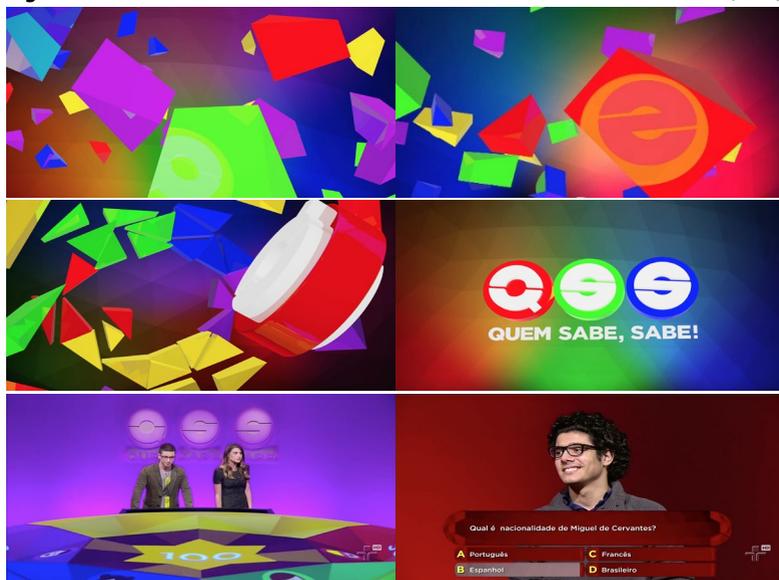
QUEM SABE SABE

Quem Sabe Sabe é um game show da TV Cultura, originalmente apresentado por Walmor Chagas nos anos 1980. Extinto por mais de 10 anos, o programa foi relançado em versão interativa em 2013. Nesta nova versão, os telespectadores podem responder em tempo real às perguntas do jogo em sincronia com o participante que está no ar. Na TV, os apresentadores João Vitor e Gabriela França controlam o jogo utilizando tablets, enquanto os participantes selecionam suas respostas em telas posicionadas em uma bancada circular. A resposta digitada é comemorada por avatares animados (que no caso de erro ficam tristes) projetados no cenário: uma projeção mapeada (projection mapping) em alta-resolução. O desenvolvimento do jogo foi um processo coletivo, envolvendo a área de programação, o C+ (portal online da Cultura), o setor educativo, design, a produção do programa, a área de cenografia virtual e a produtora Super Uber do Rio de Janeiro, responsável pela

programação do game, da implantação da projeção mapeada integrada e da construção da estrutura volumétrica que compõe o cenário.

Este é um exemplo de um projeto onde há uma hibridização extrema das disciplinas do design gráfico, cenografia, cinematografia e roteiro. O produto gerado transita em várias plataformas: o *app* disponibilizado para tablets, um programa televisivo ao vivo com plateia e em *streaming* na internet. O programa pode ser compreendido como um evento transmídia, envolvendo apresentadores, jogadores, banco de dados, game proprietário e cuja interface é um projection mapping. A identidade gráfica visual criada para o game foi uma matriz geradora da videografia, da vinheta do programa e da interface do *app* em tablets e smartphones.

Figura 9: Vinheta e cenário virtual da Mostra Internacional de Cinema na TV Cultura (2011)





Videografia: Daniel. **Videomapping e Interatividade:** Super Uber

IDENTIDADE VISUAL

Figura 10: Manual de identidade Visual da Fundação Padre Anchieta (2013)



Design gráfico: Horácio

Em relação a identidade visual da Cultura, desenvolvemos internamente um novo manual da marca da Fundação Padre Anchieta contemplando a manutenção da logomarca atual em termos formais e cromáticos, mantendo o verde como cor institucional única. O projeto gráfico desenvolvido pela agência de publicidade ALMAP para as chamadas e os anúncios da Cultura, não contemplava a logo marca em

verde, substituindo a por um conjunto variados de cores, que não tinham nenhuma justificativa além de uma mudança visual que agradasse a nova gestão, ao romper com a identidade estabelecida anteriormente. Do projeto da ALMAP incorporou-se a atualização da tipografia pela família Gotham já adotada na comunicação videográfica. O Manual prevê a padronização da marca em todas as extensões (Rádio, TV, Fundação, etc.) e o detalhamento das diversas aplicações como papelaria, sinalização interna, frota de veículos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a carência de uma formação específica neste no Brasil, egressos de cursos de design e arquitetura têm formado uma parcela significativa dos profissionais que atuam nesta especialização. A base do conhecimento necessária para atuar na área está contemplada no currículo de arquitetura e design, sendo que conhecimentos específicos têm sido adquiridos na prática. A realização de pesquisas em design focadas neste campo tem o potencial de enriquecer projetos que utilizem novas tecnologias como cenografia virtual e estimular a experimentação em linguagem gráfica que contemple a animação e o movimento.

REFERÊNCIAS

CUNHA LIMA, J. Uma história da TV Cultura. São Paulo: Imprensa oficial, 2008

HAMBURGER, V. Arte em Cena: A direção de arte no cinema Brasileiro. São Paulo, SENAC, 2014

MACHADO, L. Design e linguagem cinematográfica: narrativa visual e projeto. São Paulo, Blucher, 2011

MORÁS, T. Digitalização: a mudança de paradigma no processo de produção de cenários televisivos na TV Cultura. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Paulista. São Paulo, 2012

PRESTON, Ward. What an art director does: an introduction to motion picture production design, Los Angeles : Silman-James, 1994

RATTO, G. Antitratado de cenografia. São Paulo, SENAC, 1999

RIZZO, M. The art direction handbook for film. Burlington, Focal Press, 2015

SERRONI, J.C. Cenografia Brasileira, São Paulo, SESC, 2013

4

APONTAMENTOS SOBRE RISCOS E UBIQUIDADE

*Patricia Moran*¹

A peça audiovisual „*pierSing*” da dupla Lucas Bambozzi e Kátia Guedes foi criada e exibida em 2020, no primeiro semestre da pandemia provocada pelo Coronavírus e desenvolvida para a residência Pink Umbrella, idealizada pela dupla de artistas Mirella Brandi e Muepto (M X M). Aconteceu em um momento de espanto no qual prioridades se desorganizaram e trajetórias pessoais se embaralharam à urgências sociais. Habitava-se uma época experimentando a consciência do tempo presente em sua historicidade, acontecimentos ímpar produzem tais estados de se vislumbrar o carácter excepcional da situação e sua inscrição na história. Sem horizonte claro sobre o futuro, a morte - uma condição humana negada pela cultura ocidental - invadiu o noticiário em sua forma sensacionalista. Experimentava-se a falta de respostas da ciência, que para circunscrever o problema e encontrar uma solução precisava de pesquisa e experimentos, a rigor, de mais tempo. Enquanto o homem oferecia respostas lentas, o vírus se reproduzia em velocidade. Enfim, este contexto de urgências e dúvidas, modificou diversas convenções sociais à força e de maneira rápida, introduzindo novos hábitos na cultura. Curiosa e assustadora pausa.

A produção audiovisual na pandemia da peça „*pierSing*” e as marcas da época inscritas nos trabalhos, delimitam o recorte temporal e temático a ser percorrido. Estruturou-se este ensaio a partir de eixos que procuram construir uma imagem da suspensão de um modo de viver. Época de dúvidas onde o risco mostrava-se prevalente, logo,

¹ USP/ECA/PPGMPA. patriciamoran@usp.br

permanecer em casa e adotar a experimentação poética como possibilidade de se manter vivo, tornou-se uma escolha e das poucas alternativas para a expressão em arte. O momento histórico exigia outra relação com o espaço doméstico e público, as formas de troca mudaram, diversas atividades se deslocaram para o universo online. A internet, simultaneamente uma forma controle e vigilância, tornou-se a única alternativa para um “convívio saudável”, um dos poucos canais de encontro seguro para a vida biológica. O vídeo „*pierSing*” dialoga e propõe uma reflexão crítica com uma das situações de mudança experimentada na pandemia, o excesso de telas. O fato havermos nos transformado temporariamente em imagem, a grande maioria 3X4 ou do tamanho de telas de computador, é matéria do trabalho de Guedes e Bambozzi. Ao longo da história da arte, a pintura de rostos é privilegiada como forma de nobres e representantes da igreja se imortalizarem. Retratos podem buscar um fidelidade iconográfica, ou seja, buscar uma equivalência à realidade, mas também podem aludir à pessoa representada através de algum traço desta figura ou de uma leitura conceitual sobre o seu gosto ou representação social. Os vídeo retratos de Jonh Cage, Laurie Anderson, etc. da realizadora Joan Logue², elege um gosto poético ou traço da vida que marca o artista, para defini-lo, para considerar representativo do que ele é. Guedes e Bambozzi filiam-se a esta tradição, fazendo do retrato um caminho para discutir hábitos de uma época e deslocar o sentido da significação da palavra para o gutural da vocalização.

Naquele período imagens de si eram trocadas, grande parte dos seres humanos se transformou em vídeo, existir em debates e encontros de arte, ciência e outros mais, contava com a medição online, as famosas

² <http://videoportrait.net/> - retirar daqui e colocar na lista de referências.

lives, como se tornou lugar comum à época se nomear os encontros online. Temporariamente o ser humano tão preocupado com a construção de sua imagem, transformou-se na imagem de seu rosto, a rigor um *talking heads*, como a cultura americana nomeia os espetáculos televisivos baseados em conversas como entrevistas e jornalismo. A simultaneidade e o imediatismo³ costumam ser lembrados por diversos autores como uma das características do vídeo⁴, conexão de contiguidade com um mundo em ação, seja ela de uma performance ou apresentação de qualquer expressão da arte e cultura a um diálogo entre amigos é o modo de existir. A rotina é reinventada e se a plataforma viabiliza um utópico acesso a qualquer lugar imaginário, nas performances as trocas, e o público ainda se organizam segundo uma esfera local.

A suspensão do convívio e conseqüente abolição das trocas sociais em presença, levou a arte a interromper temporariamente seu *modus operandi*. Afinal, o cinema, o teatro, a dança, espetáculos musicais e exposições artísticas acontecem no coletivo, pois para acontecer precisa do artista e de seu público. Os campos artísticos citados supõe trocas e encontros, e a pandemia demandou o oposto. Situação digna de ficção científica a exigida para a sobrevivência: da obrigatoriedade do uso de máscaras à quase histórica assepsia para se driblar o desconhecido. O futuro distópico encarnado em visível comportamento. A casa era

³ Imediatismo é um tradução insuficiente para as noções contidas na palavra “*imediacy*”. Ela se refere simultaneamente à mídia e a sua efetivação imediata, ou seja, nomeia simultaneamente a mediação técnica e sua efetivação imediata, criando sensação ilusória, uma experiência que apaga provisoriamente a mediação.

⁴ Arlindo Machado destaca em livro escrito quase que simultaneamente à emergência do vídeo a relação temporal e a narratividade da edição e transmissão *ao vivo*, simultânea ao evento. Uma série de autores estrangeiros, ARTFORUM de maio de 2323, dossiê sobre o vídeo destacam em diversos dos texto a capacidade de transmissão simultânea como uma marca de sua história.

considerada dos poucos lugares seguros, nas ruas muitos mascarados, um equipamento de proteção médica ganha o espaço público.

O uso de máscaras como um recurso de proteção não é novo. O que muda é a amplitude e o contexto. De prática obrigatória para trabalhadores em situação de risco, a máscara transforma-se em item de uso disseminado e diário. Não demora muito para as pessoas passarem a combinar suas máscaras com os demais itens da roupa, como se ela fosse um acessório ou adorno. Não são mais os soldados, pintores industriais, metalúrgicos, dentistas, médicos ou enfermeiros que usam máscara. Ela está no rosto do padeiro, do caixa de supermercado e, o que é mais significativo, do vizinho de quem não sabemos a profissão. (Bastos, 2020, p. 93)

No ambiente da rua a população estava mascarada e silenciosa, na criação artística novos modos coletivos de enunciação e percepção se instauram, adaptar-se é necessário, com consequências como a invenção de novos vetores de subjetivação e de vida. Partilhava-se à distância experiências e afetos. O diretor do Instituto de Artes do Espetáculo da Universidade de Buenos Aires Jorge Dubatti, nomeia a falta de convívio, a situação em que parte da população privilegiada do planeta experimentou em seus lares algo como uma cultura tecnovivial:

[...] em que as relações humanas se estabelecem por desterritorialização, à distância, “remotas”, por meio de máquinas ou sistemas tecnológicos que permitem a subtração física dos corpos no território. Exemplos de tecnovívio são telecomunicações, cinema, rádio, televisão, redes, escrita, livros, streaming. (Autor, 2020, s.p.)

A internet ao esmaecer distâncias espaço-temporais, apresentava-se como uma alternativa para suprir a “abstinência social”. Dubatti nomeia o desconforto do isolamento como uma falta fisiológica provocada pelo vício, no caso, de convívio, de presença e trocas interpessoais, uma necessidade que uma vez não suprida gera uma patologia, se não física, emocional. A ubiquidade possibilitada pela rede,

suspende o tempo de Cronos. As marcações temporais experimentadas no cotidiano como o deslocamento entre uma atividade e outra desaparecem. O ir e vir supõe o deslocamento físico e o mesmo opera como marcador temporal e simbólico, demanda tempo, pois ainda transportamos a matéria pelo espaço, e o corpo é matéria.

Ao se perder o espaço de trânsito, com ele vão marcações temporais de início e fim de uma atividade, das trocas informais neste tempo de respiração social e de possível encontro casual com o outro, assim como da reflexão distraída entre a origem e destino do deslocamento. O destino perde a concretude, do mesmo ponto desloca-se em pensamento, a matéria permanece inerte. A deriva, assim como a possibilidade de contemplação nos intervalos, se esvai. Se ainda há intervalo, este se dá no mesmo espaço. Certamente outras situações de suspensão podem ser criadas, mas não estão dadas como cotidiano. Sem estas marcações, entre um evento e outro resta a ida ao banheiro, um lanche em casa, para o retorno ao único espaço possível para encontro com a imagem do outro, as telas. Todos os lugares no mesmo lugar, todos lugares ao mesmo tempo.

O espaço físico propicia efeitos relacionais entre o público e as materialidades das obras apresentadas ou expostas: o tamanho da tela, sua proximidade ou distância, a possibilidade de circulação entre as obras, o encontro fortuito com amigos e por fim o contato com os atores e músicos viabilizam experiência estética entre os corpos. Nas telas das televisões, computadores ou telefones inexitem dimensões variadas dos objetos no espaço físico e seu ordenamento, e iluminação, por exemplo. Perde-se o impacto relacionado à escala que costuma ser um complemento aos sentidos humanos no acesso ao entorno. A única materialidade presente é da tela e do som, e é deles que emerge a presença, seja de uma ação ou presença virtual. Experimenta-se a

ubiquidade e o lugar nenhum simultaneamente. O mesmo lugar como espaço partilhado entre as esferas pública e privada, entre lazer e trabalho.

Este espaço é reinventado, ocupado de modo a preencher faltas, é uma enunciação sem diálogo. Enunciação na medida em que se inscrevem na performance, que nela diz. Para Michel Foucault trata-se de uma heterotopia. As utopias são da ordem daquilo que não tem lugar (Foucault, 2013, p. 21), as heterotopias são lugares absolutamente outros, lugares de imaginação, de ocupação fantasiosa, logo, funções antagônicas ao programado pelo projeto de ocupação do lugar. Soma-se ainda ao seu uso convencional o imaginativo. O espaço da casa é povoado fisicamente, e o imaginário deambula e experimenta heterogêneas possibilidades. A noção de heterotopia se refere a espaços concretos como as heterotopias do tempo, “no caso cemitérios, museus e as bibliotecas, por exemplo” (Ibid, p. 25), assim como festas cuja existência relaciona-se ao calendário. Há ainda as heterotopias do espaço, o teatro e o cinema são, assim como o tapete persa com reprodução de jardins. O que caracteriza estas heterotopias é terem “como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (Ibid, p. 24). Para o filósofo francês as heterotopias são espaço de arte a cindir o corpo humano. Enquanto o corpo físico localiza-se em determinado espaço como um teatro, a atenção encontra-se nos universos trazidos pelo espetáculo. Os tapetes persa e jardins de inverno encarnam imaginários e reinventam a fisicalidade pela imaginação.

A apresentação da peça „*pierSing*” e a situação da pandemia fortalecem a heterotopia espacial, colocado o público diante de situação inqualificável como esta. A peça simultaneamente leva o público a outro lugar. Suas pequenas violências e forma impedem o público de esquecer

a situação vivida. A suspensão exigida contribuiu na invenção dos lugares pela ocupação. Foucault propõe uma leitura das sociedades segundo suas heterotopias, estas apontam desejos, faltas substituídas pela imaginação criadora, atualizando virtualidades pelo menos na forma de fenômeno emocional. A residência Pink Umbrella foi uma resposta rápida de nossos artistas. A invenção, contração, violências e distensão como um tobogã emocional para se experimentar intensidades de difícil manifestação. Os afetos sonogados diante da situação, podem conviver com os permitidos, a negatividade escamoteada conquista assento ao lado das permissões abertas pela obra de arte.

PINK UMBRELA

Pink Umbrella é aberto em junho de 2020, permanecendo sete meses em cartaz com apresentações semanais unindo duplas de criadores. Jovens e consagrados artistas originalmente da música, da dança, do teatro, da performance, das artes visuais e audiovisual encontravam-se fora seu habitat criativo. Experimentar era a palavra de ordem, afinal a curadoria de Mirella Brandi e Muep Etmo privilegiou artista que tradicionalmente enfocavam a própria linguagem do meio como matéria a ser trabalhada artisticamente. Mirella Brandi e Muep se filiam à performance audiovisual como realizadores, praticavam a curadoria em espaços físicos alternativos como a HAUS, uma casa de artistas que costumava produzir pequeno eventos. O espaço virtual da rede acolheu convidados de todo país e do exterior. Todos os trabalhos desenvolvidos para *Pink Umbrella* eram editados antes da exibição, ou seja, evitou-se o ao vivo tão em voga à época. A alta margem de erros do ao vivo, principalmente em trabalhos com muitas interfaces e

programas, era evitada. Um dos primeiros desafios propostos pela residência aos artistas era uma espécie de provocação: as duplas deveriam contar com realizadores que nunca haviam se encontrado para o desenvolvimento de uma obra. Explorava-se assim a possibilidade de novos encontros e partilhas, mas à distância, e a reinvenção do trabalho dos realizadores pelo deslocamento de seus lugares de conforto. O espaço físico encolhido e o convívio proibido, assim como a parceria circunstancial, geravam desafios e negociações adicionais. Deslocamento é assim uma dupla metáfora, primeiro em relação ao espaço físico até então locus privilegiado da arte e à mudança para se acolher uma parceria que normalmente pede algum grau de negociação e mudança no trabalho para se acolher o outro, mesmo quando há complementação na obra final.

„*pierSing*” é uma peça para voz e vídeo, dividida em seis atos ou sequências, com direito a introdução e *intermezzo*, expressão de origem italiana a designar uma pequena peça para o momento em que os personagens não se encontram no palco, é expressão conhecida no francês como entre ato. O material de divulgação convida a uma ópera, a rigor uma meta-ópera sem música, mas com musicalidade cujo instrumento é a voz e todo o aparelho fonador. O projeto filia-se e distancia-se das práticas dos realizadores, mantém visíveis traços do ponto de partida de cada um, presentes na estrutura da obra.

A dupla Lucas Bambozzi e Kátia Guedes explora a vocalização de modo a elevar a montagem, e os ritmos e temporalidades por ela produzidos, à condição de partitura de intensidades e durações. Se o espaço é uma invenção da heterotopia, este passa e se encarna no rosto dos artistas que jogam com o tempo que ascende à condição narrativa ao modular pelas durações e intensidades, temas como sugestão de raiva, alegria, indiferença, etc. ou seja, a virtual temática é aberta e

pouco codificada. Assim, a performance „*pierSing*” estabelece marcações temporais pela vocalização, com Lucas Bambozzi e Kátia Guedes explorando sonoridades, ritmos e expressões sem uma única palavra. Guedes abandona na maior parte da apresentação sua extensão vocal, entregando-se ao exímio maestro Bambozzi para a suspensão. A solidão e a dor coletiva pediram a reinvenção de formatos para encontro com o público. Estes artistas investem na intersemiose dos signos artísticos, os explorando em uma composição inusual no espaço heterotópico em que se transformou a rede. Além da exploração do rosto dos dois as imagens e sons pré gravados e ao vivo, funde tempos carregados de durações diversas, como nos trabalhos apresentados em *Pink Umbrela*. Tempo e espaço estão imbricados como imagem, a existência mediada acolhe intervenções de toda ordem.



Katia Guedes nasceu em Santo André, cidade do ABC paulista, e atualmente reside em Berlim. Graduada pela Universidade de São Paulo em Oboé, composição e canto, ainda na graduação recebeu bolsa da Konrad-Adenauer-Foundation na Alemanha, em Stuttgart, de lá dirigiu-se a Berlim para seu mestrado e se especializa em Música-

teatro/Ópera contemporânea, tendo o universo clássico como pilar. Lucas Bambozzi é artista brasileiro pesquisador de novas mídias produzindo instalações, vídeos em mono canal e projetos interativos. PierSing” é simples como produção, para a montagem pode ser produtivo quando bem utilizado. O fundo neutro bem iluminado confere volume às formas diante dele, nos cortes de um rosto frontal em fundo preto, ou infinito, conforme denominação da área, apenas a figura humana pulará, uma vez não ter havido mudança no eixo. O fundo preto é um companheiro do corte, utilizado em trucagens como máscara. Solução mais barata até no cinema da película, para a passagem entre cenas acrescentam-se quadros negros. Neste cenário se desenrola „*pierSing*”, a contra luz destaca Guedes e Bambozzi do fundo. Em ambientes escuros, a tela pode quase desaparecer e a figura ganha volume, se projeta no espaço, afinal o preto cria o conhecido fundo infinito.

Atribui-se a esta obra um carácter metalinguístico, afinal estão em foco expressões faciais, a imagem em movimento de um rosto enquadrado que pouco favorece a existência do corpo, e exploram-se expressões faciais vistas nas incontáveis conversas online no tempo da quarentena. Faces enquadradas em telefones celulares ou computador, geralmente enquadrados de frente são o alvo de pierSing”, é com estas telas que a dupla propõe um diálogo. O nome pierSing” é inspirado pelo piercing, um objeto estranho ao corpo que geralmente é fundido ao rosto. O objeto estranho é a própria apresentação da dupla. Os ruídos internos ou vozes, às vezes a imagem de si mesmo e imagens e sons pouco usuais transformam o processo inicial gerando outro movimento na peça. O andamento do trabalho não se assenta no avanço de uma história ou em relação subordinada entre os ataques dos artistas, a relação entre elas é de coordenação. A título de exemplo descrevemos

abaixo a abertura da peça e como atribuímos sentidos a gestos pouco motivados, mas de certa forma inscritos na cultura e associados a estados emocionais:

O rosto de Kátia Guedes se move da direita para a esquerda sem som, no eixo do pescoço – ela está com o olhar voltado para cima para cima. A boca aberta pode significar espanto, dor. Há uma sucessão de máscaras, jogo em aberto como no efeito Kulechov nos ensinou. Vale lembrar o experimento do diretor russo, que ao colocar a mesma expressão fisionômica após um corpo caído, uma mulher nua e um prato de comida vazio obteve distintas respostas para o que o rosto pensava. Ou seja, a definição sobre o sentido daquele rosto relaciona-se à imagem seguinte. E quando a imagem seguinte é outro rosto, com renovada expressão composta com exagero, e não endereçada a ninguém além do público? Instaura-se um campo de possíveis, de imagens não referenciadas cuja força esta na modulação das intensidades. Imagens não codificadas pelas posteriores ou anteriores, mas pela imaginação do animal semiótico a projetar histórias e inventar espaços. Ao rosto se movendo acima citado, segue-se ele olhando para cima fecha a boca e assim permanece para desaparecer.

A dificuldade de se nomear certas práticas é tema em *O Grão da voz* de Roland Barthes, quando o semioticista nos provoca já no título do artigo, ao se voltar para a textura sonora e não para os enunciados. Ele nem sempre é claro no que diz, se expressa produzindo um movimento gerador de imagens, em escrita que sugere leituras do tema, que dele se aproxima deixando claro o que não é, e sugerindo aproximação a temas, como a vocalização de Katia Guedes. Ele cria um ambiente entre a literatura e a sugestão de um percurso metodológico, ela explora nas qualidades sonoras da vocalidade, texturas sonoras e performances faciais em jogo com a semântica, mas como uma poesia, sem sua

precisão, uma abertura a estados emocionais possíveis e contraditórios como experimentado na pandemia

Barthes parte de uma leitura do sistema fisiológico produtor da fala, imputando à voz uma relação com o não vocal: “O “grão” da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua e não a mensagem (1990, pg. 242) O grão é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que escuta. (ibid)” A performance da voz não é atributo apenas do sistema vocal, mas de todo o corpo, repleto de incorreções, de falhas, de vacilos. E aí vemos sua riqueza, a não linearidade do pensamento manifesto na dúvida de corpos e vozes. Assim Katia Guedes e Lucas Bambozzi se colocaram, valorizando o que deve ser limpa da locução profissional, da entrevista de emprego, da repreensão de um pai ao filho. Explorou-se “o engasgamento” (Autor, 1987, p. 75), novamente Barthes agora em *O rumor da língua*, o engasgamento é o pensamento atropelando a língua. O rumor também tem uma acepção positiva, não é apenas uma falha, um ato falho, mas “o ruído de tudo o que funciona bem (ibid). Barthes pergunta:

E a língua, essa, poderá rumorejar? Como fala, ela permanece permanentemente condenada ao engasgamento; escrita ao silêncio e à distância dos signos; de qualquer maneira, resta sempre sentido demais para que a linguagem aceda a uma fruição que seria própria da sua matéria. (Bartes, 1987, p. 76)

Bambozzi e Guedes procuram retornar à matéria. Ao retomar as cenas descritas para a redação deste ensaio, emergem palavras vagas e atribuição de sentido ao rosto em função de sincronia do mesmo com a voz. O curioso é que este exercício de descrição foi retomado posteriormente, voltamos às anotações e ao vídeo, congelamos alguns dos rostos, e a descrição mostrava-se mostra-se duvidosa. Evidencia-se

que as interjeições utilizadas e a vocalidade como “uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de valores que envolvem a plena corporeidade dos participantes.” (Zumthor, 2010, 9). Zumthor está analisando a poesia oral, neste comentário, e aponta que a mesma faz uso de recursos expressivos de outras artes, como Guedes e Bambozzi aproximando tempos e figuras de outras artes, promovem deslocamentos pela intersemiose. Vejamos a descrição de mais um trecho.



Kátia Guedes limpa a garganta como pausa, sem qualquer motivação pragmática, mas criando uma relação entre as partes, algo da ordem da “sintática” sugerindo relações. Muda de expressão. Sorriso pequeno – sugere desconstrução, algo louquinho, muito fora de qualquer padrão. Segue-se a expressão Ahhh!Ahhh!Ahhh!Ahhh! À qual um eco é acrescido. Ho – Hi!Hi!Hi!

GUTURAL**MUSICAL**

Hum! Concorda com voz e rosto. Aos poucos funciona como uma interjeição, e uma sobreposição de hums transformados em cantoria. O rumorejar como canto, uma libertação para algo em tese sufocado. Ela com os olhos fechados move a cabeça de um lado ao outro criando uma batida visual rítmica como se fossem acordes. Preto. A música presente nos intervalos, no cantarolar, na estruturação rítmica de cada movimento que tem a marcação do seu início e fim pela velocidade da cena, começam e terminam mais devagar do que o todo do trecho. A intensidade, e a estamos medindo pela velocidade e natureza dos gestos, também cresce ao longo dos movimentos.

A performance tem um crescendo, um arco de intensidades. A introdução é o rosto de Kátia Guedes em fundo preto, momento mais suave descrito, uma espécie de apresentação do dispositivo adotado, a saber a exploração de sons da voz e da respiração, e uma sucessão de expressões faciais. O primeiro movimento acelera as situações e a edição inverte a cena, ela é editada frente para trás e a seguir, na direção originalmente captada. O terceiro movimento introduz artificial água no fundo preto, ela emula o som da água oferecendo diversas expressões. A mesma imagem é reutilizada e ela se descabela e excede. A composição deste transbordamento tem na aceleração da velocidade da imagem dela uma soma de situações crescendo que estabelece nervosa situação. A montagem produz o choque adicionado à performance dela. Ao final do movimento a imagem desacelera, como em todos movimentos. O desacelerar do final e os inícios mais lentos se colocam como marcadores nesta peça aberta. O quarto movimento é iconoclasta nos materiais explorados, como o som de um vidro se quebrando. Este é o momento da

auto-agressão de Lucas Bambozzi. Sibilando puxa a bochecha e desfere os mencionados tapas em seu rosto. É um momento especialmente desconfortável, com Lucas Bambozzi agredindo seu próprio rosto com tapas. O rosto reage, neste momento o próprio artista parece se dividir em dois. Há alguma natureza de instinto que o leva a piscar e ter duas reações concomitantemente, da proteção representada pelo piscar e da velocidade da mão se machucando.



O final do vídeo é de outra natureza, e as indagações, sustos, violências, dúvidas, histeria e silêncios experimentados remetem de forma direta aos fantasmas, ao animismo do início do século XX através de uma colagem de filmes de Man Ray, F. W. Murnau, Fritz Lang e Sergei Eisenstein. Se os fantasmas do presente são invisíveis, um vírus, as figuras fantasmagóricas como dráculas, possuídos por dráculas e criaturas em estado de êxtase, estabelecem um contra-lugar, cujo espaço e tempo é da ficção e da distopia.

Na ópera da dupla, as faces, expressão digna dos fisionomistas do século XVI, ganham modulações através das expressões sonoras da vocalidade. Os fisionomistas visavam criar uma ciência do rosto, e a

desenvolve sendo desmentidos apenas em meados do século XVIII. Ao considerar o rosto uma entrada para a alma, visavam explorar as paixões e partiam do princípio da separação entre afetos, a saber a paixão e a carne, o corpo. A fisionomia trouxe uma série de problemas e preconceitos, pois através do rosto, melhor dizendo, de preconceitos a ele relacionados, julgava supostos criminosos, a fidelidade da mulher e era utilizada para complementar diagnósticos.

Kátia Guedes e Lucas Bambozzi exploram em sucessão uma miríade de possibilidades para o rosto, comentado pela vocalização e movimentos da cabeça. Desfilam tipo e estados emocionais e colocam a imagem, nós como uma imagem, em evidência, assim como os fisionomistas faziam do rosto uma imagem. Lhes interessava o rosto como uma figuração, como o enunciado de um comportamento. Logo, desconecta-se o rosto da multiplicidade e da sucessão de expressões, este é lido como uma superfície a ser descrita, para nela se encontrar o tipo procurado. Guedes e Bambozzi ao contrário, exploram a mutabilidade pelas expressões e pela velocidade. Jogam com a virtualidade da significação anunciada nos jogos de cena criados pelas expressões, mas sua imediata desconstrução coloca o jogo em crise, cria tensão. Através da repetição, da produção de séries, rostos comentam rostos, expressões atualizam expressões, também se esmaece a centralidade da cena, e demanda atenção para o avanço de uma espiral de situações, que retornam como a famosa fita de Moebius. Pela justaposição linear de dissimilares, o rosto se des-realiza, novamente lembramos do efeito Kulechov, e agora o espectador está sem referente exterior ao rosto, desterritorializado.

REFERÊNCIAS

Andrea, Carlos D. (2020). Pesquisando plataformas on-line: Conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA.

Barthes, R. (1987) O rumor da língua. Lisboa: edições 70.

Barthes, R. (1990). “O grão da voz.” In: *O obvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bastos, Marcus. “Os sentidos das máscaras: COVID, bombas de gás lacrimogênio, deep fakes.” In: Almas, Almir ; Angerami, Luís Fernando, Feitosa, Deisy Fernanda; Lima, Daniel Oliveira, Lyara; Knijnik, João.(2020). *Virus, contaminações e confinamentos*. São Paulo: ECA-USP : Invisíveis Produções. 240 p .; il.

Bastos, Marcus; Moran, Patrícia. (2020). *Audiovisual ao vivo – Tendências e conceitos*. SP: Intermeios.

Bolter, Jay David e Grusin, Richard. (2000). *Remediation — Understanding New Media*. Cambridge (MA): MIT Press.

Han, Byung-Chul. (2018) *No enxame. Perspectivas do Digital*. 4ª reimpressão. Petrópolis, RJ: Vozes.

Foucault , M. (2013) *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições.

Machado, A. (1990). “O eterno presente.” (67/88). In: *A arte do vídeo*. 2ª ed. SP: brasiliense.

_____. (2000). *Poética da Transmissão ao vivo.” (125/152)*. In: *A televisão levada a sério*. SP: Editora SENAC São Paulo.

Pelbart, Peter Pal e Fernandes, Ricardo Muniz (org.) (, 2021). (...) *pandemia crítica*. SP: edições SESC; n-1 edições.

Zumthor, P. (2010) *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

REVISTA

ARTFORUM. *The Screen Age. Art and Vídeo*, Vol. 61, nº 9 May 2023, 198 pgs.

Entrevista a Jorge Dubatti – A pandemia revelou o poder do convívio.

<https://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia>. 1 de dezembro de 2020.
Acessada 05/10/2021

PINK UMBRELLAS ART RESIDENCY: <https://www.youtube.com/c/PINKUMBRELLASARTRESIDENCY/videos>

PINK UMBRELLAS ART RESIDENCY: katia guedes / lucas bambozzi - Berlim e São Paulo
<https://www.youtube.com/watch?v=lyiMYfR2kas>

5

REVISITANDO AS *RELÍQUIAS DA CASA VELHA*: NOTAS SOBRE A CENSURA A ROQUE SANTEIRO

Rondinele Aparecido Ribeiro ¹

INTRODUÇÃO

O regime ditatorial implantado no Brasil em 1964 acarretou várias consequências na vida social, política, cultural e econômica do país. Notoriamente, esse período desponta como foco de interesse de vários pesquisadores que voltaram sua atenção para esse momento marcado, sobretudo, pela truculência, pela repressão política e pelo cerceamento da liberdade de expressão. No âmbito da produção acadêmica, vale ressaltar, que o período revela uma multiplicidade de pesquisas “que procuraram esmiuçar, na filigrana de cada criação artística, suas marcas reais ou imaginárias” (PELLEGRINI, 2014, p. 152).

Revisitar a ditadura, como assinala Tânia Pellegrini (2014), significa retornar para essa “espécie de casa velha”, a que se volta sempre à procura de vestígios e pistas. Desse modo, o presente artigo revisita essa “casa velha” ao rediscutir a atuação da censura na teledramaturgia nacional. Para tanto, propomos um olhar para a telenovela, narrativa televisual presente no país desde 1951, quando foi exibida *Sua Vida me Pertence*. De modo mais específico, o estudo traz à baila aspectos envolvendo a proibição da versão televisiva da peça *O*

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS). Bolsista Capes. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS). ribeirondinele@gmail.com

*Berço do Herói*², de autoria de Dias Gomes. Essa telenovela seria exibida no ano de 1975 pela Rede Globo, mas foi proibida na noite de estreia.

Embora existam trabalhos expressivos voltados para a investigação dos efeitos da censura na cultura brasileira, é importante destacar que ainda há um vasto campo a ser explorado, sobretudo quando se trata da teledramaturgia. Gênero de ficção seriada presente na programação televisiva brasileira praticamente desde as primeiras experiências com a televisão, a telenovela adquiriu um importante valor sociocultural no país, no conturbado contexto da década de 1970, quando emergiu como uma narrativa marcada pela verossimilhança. Nesse sentido, o gênero passou a captar e a propagar modelos de representações, que passaram, em certa medida, a tipificar a nação e, conseqüentemente, revelar um Brasil desconhecido à boa parte da população brasileira.

É nesse contexto que as telenovelas emergiram como potente discurso e “ajudaram a difundir, país afora, certa abertura comportamental vigente nas classes médias e altas brancas metropolitanas” (RIDENTI, 2014, p. 240). A partir desse momento, o gênero passou a retratar os dilemas da sociedade brasileira, tais como “a quebra do tabu da virgindade feminina antes do casamento, a aceitação das uniões não legalizadas, o sexo por prazer, a possibilidade de separações e novos matrimônios” (RIDENTI, 2014, p. 240), além de outros temas recorrentes no cotidiano nacional, tais como reforma agrária, coronelismo, desigualdade social e dilemas desencadeados pelo progresso de uma nação que adentrava o circuito do capitalismo avançado.

² A peça foi escrita em 1963 e publicada em 1965. Nesse mesmo ano, estava prevista a encenação. O texto foi submetido à censura e autorizado para ser encenado, sob a direção de Antonio Abujamra. Contudo, foi vetado em 22 de julho, no Rio, onde estrearia no Teatro Princesa Isabel, por ordem do governador Carlos Lacerda, à época ainda apoiante do regime recém-instalado.

Parte do projeto de integração nacional, a televisão foi cooptada pelo regime militar como elemento estratégico dessa ideologia desenvolvimentista conservadora. Nesse sentido, esse artefato adquiriu importância significativa no Brasil como poderoso instrumento propagador de imagens de uma nação que estava em franco processo de desenvolvimento, constituindo-se o catalisador de uma sofisticada e poderosa indústria cultural, que se efetivou tardiamente no país.

Dito isso, não é equivocado assinalar que esse fato ilustra perfeitamente a concepção de que o período serve inescapavelmente de parâmetro para a compreensão da produção artística e cultural produzida nos anos 1960 e 1970, que despontou “como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as consequências resultantes desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país” (PELLEGRINI, 1996, p. 05).

É interessante observar a atuação da Rede Globo nesse processo. Fundada em 1965, a emissora carioca desenvolveu-se com base na perspectiva propalada pelo governo militar, de modo que são bastante difundidas as relações ambivalentes travadas entre a emissora e o governo, que promoveu “a modernização conservadora da sociedade brasileira, o desenvolvimento econômico desigual e combinado, compondo indissolúvelmente aspectos modernos e arcaicos” (RIDENTI, 2014, p. 93).

Walnice Nogueira Galvão (2005) assinala que a empresa atuou como uma espécie de “braço da ditadura”, sobretudo por ter exercido o monopólio no setor televisivo impulsionado por investimentos maciços do governo militar no setor de telecomunicações. Por meio dessa relação um tanto quanto ambivalente, a emissora carioca emergiu como um agente de construção de identidade nacional.

Com efeito, a Rede Globo beneficiou-se amplamente dos incentivos recebidos do governo e atuou como um agente interessado em promover uma espécie de “comunidade imaginada” ao integrar a nação, pelo menos no plano do imaginário, por meio de uma programação reconfigurada que, dentro das diretrizes impostas pela ideologia do governo militar vigente, impôs certos limites estéticos à programação, marcada, até então, pela preponderância de programas considerados grotescos.

É importante ressaltar que essa readequação, como já assinalado, está umbilicalmente ligada ao projeto de integração nacional implementado pelo governo militar, que via na modernização conservadora o mecanismo fundamental para impor suas diretrizes. Nessa perspectiva, “integrar significava, na verdade, diluir ou elidir diferenças, sobretudo ideológicas, mas também incorporar novos setores ao mercado em expansão, homogeneizar sonhos e gostos, esmaecer tradições regionais e modernizar hábitos e preferências [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 236).

Em 1969, a emissora lançou o Jornal Nacional. Como o próprio nome faz alusão, esse telejornal conectou o Brasil ao difundir imagens que captavam a nação e integravam sentimentalmente o país. Exibido diariamente em rede nacional, esse feito só foi possível devido às inovações tecnológicas implementadas no setor de telecomunicações patrocinadas pelo regime militar. Foi também naquele ano que a “Vênus Platinada” implementou um amplo processo de mudanças em sua estrutura, o que envolveu os setores administrativos, comerciais e produtivos, como muito bem salientaram Igor Sacramento e Ana Paula Goulart Ribeiro (2014).

Na área da teledramaturgia, a Rede Globo redefiniu sua programação ficcional ao promover mudanças estruturais e estéticas

em suas telenovelas, as quais passaram a tratar de temáticas marcadas pela verossimilhança, sem abandonar, evidentemente, as matrizes melodramáticas e folhetinescas recicladas pela indústria do entretenimento. A inovação na lógica da programação, que passou a ser constituída por uma estrutura vertical e horizontal responsável pela institucionalização do hábito de assistir às produções em horários específicos, exemplifica perfeitamente os novos rumos trilhados pela Rede Globo. Nesse sentido, a emissora recorreu a um modelo de organização fortemente padronizado, com a definição fixa de seus horários, particularidade definida por Ana Maria Balogh (2005) como “palimpsesto rígido”. No caso da teledramaturgia, essa racionalização empregada definiu as temáticas que iriam ser retratadas, além de uma certa padronização da extensão e dos números de capítulos.

Com efeito, essa mudança na grade da programação televisiva da emissora emergiu do resultado da implementação de novas diretrizes no processo de gerenciamento, evidentemente pautadas na produção de programas com um certo acabamento técnico associado ao emprego de tecnologia avançada, o que, em tese, imprimiu o chamado “padrão globo de qualidade”, que vem sendo propalado ao longo de décadas como um traço distintivo na produção de teledramaturgia.

Marco da história da teledramaturgia nacional, a telenovela *Véu de Noiva* inaugurou o formato marcado por uma linguagem mais cotidiana, além de ser ambientada num espaço tipicamente brasileiro. Escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho, essa telenovela foi divulgada na imprensa da época como uma “novela-verdade”, particularidade que aponta a estratégia da emissora em se desvincular do formato essencialmente melodramático.

A TELEDRAMATURGIA DOS ANOS 1970: DIAS GOMES E A MODERNIZAÇÃO DA TELENOVELA BRASILEIRA

Flora Sussekind (1985), em sua obra *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, fornece um painel sobre o modo como o regime militar tratou a política e a arte no período em que esteve no poder. De forma resumida, a autora destaca três estratégias recorrentes empregadas pelo sistema repressor: “o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura e um hábil jogo de incentivos e cooptações.

A crítica enfatiza que essa relação se manifestou de forma mais branda até 1968, período em que o governo ditador chegou a incentivar a produção cultural, “desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares” (SUSSEKIND, 1985, p. 13). Nessa fase inicial, a vasta produção cultural oriunda da esquerda não sofreu repressão, o que fez Roberto Schwarz (2014) destacar, em seu influente ensaio *Cultura e Política, 1964 – 1969*, a notória presença da hegemonia cultural da esquerda no país. De modo paradoxal, o crítico aponta que mesmo tendo instaurado um regime repressor, o país estava reconhecidamente inteligente devido à hegemonia cultural oriunda da esquerda no período. No plano teatral, podemos citar a criação de grupos, como Opinião, Teatro de Arena, Teatro Oficina, que se propuseram a criar espetáculo calcados na promoção de uma arte conscientizadora. No cinema, a fórmula empregada pelo Cinema Novo a partir da estética da fome, cunhada por Glauber Rocha, mostrava uma arte voltada para a produção de obras vinculadas aos problemas sociais do país. Na Literatura, no campo das artes plásticas e na música popular, a sintonia era a mesma.

Já a partir de 1968, a relação entre o governo ditatorial e a cultura se tornou mais conflituosa devido à instauração do AI-5. Por intermédio desse dispositivo, o governo deflagrou uma forma mais tirânica de cercear a liberdade de expressão dos grupos contrários ao regime ditatorial no país. Houve um recrudescimento da censura, agora fortemente marcada pela intensa repressão política e pelo cerceamento da liberdade de expressão, com vistas a neutralizar a produção cultural de esquerda e a assumir definitivamente o processo cultural, em uma etapa subsequente (PELLEGRINI, 2014, p. 155). O resultado dessa ação é resumido por Sussekind (1985): a perseguição de professores e funcionários públicos, a apreensão de livros, discos, revistas, além da forte proibição de filmes e peças teatrais.

Pellegrini (2014) assinala que os anos 1970, rotulados como “os anos de chumbo”, emergem como um período em que esse sistema de cerceamento da liberdade de expressão atuou de forma mais incisiva, “determinando uma espécie de estética do reflexo, na medida em que efetivamente impôs seus ‘padrões de criação’, como se sabe, cortando, apagando, proibindo ou engavetando incontáveis peças, filmes, canções, novelas de TV, artigos de jornal e obras literárias” (PELLEGRINI, 2014, p. 153).

Ao se referir à relação entre a ditadura e a Rede Globo, a autora salienta que ocorreu uma espécie de combinação de censura e cooptação, sobretudo devido aos estímulos e favores recebidos pela emissora, destacando-se, nesse contexto fortemente centrado em torno do triunfo da supremacia da imagem, a preponderância da estética do espetáculo, que se estruturou em torno da televisão como o maior veículo de entretenimento do país. De modo assertivo, a autora explica que “ocorreu muitas vezes um processo duvidoso de ‘troca de favores’, como no caso das estações de rádio e emissoras de televisão, em que

uma das moedas de troca era a censura à programação” (PELLEGRINI, 2014, p. 160). Nesse sentido, são bastante conhecidos os acordos estabelecidos entre a Rede Globo e o regime militar com o intuito de negociar formas de acomodar interesses de ambos os lados.

Sobre a circulação de bens culturais no período ditatorial, Pellegrini (2018) assinala:

Sendo assim, não se podem reduzir as características dos produtos culturais, durante a ditadura, apenas à influência de uma censura que se queria contornar, deixando de lado o formidável processo de gradativa e inexorável transformação nos modos de produção cultural, determinante das novas tendências que se gestavam a sua sombra. Eram mecanismos de controle, com sistemas de atuação diversificados, embora um contivesse o outro: a censura, embutida no projeto geral, age às claras, no que existe, com caneta vermelha e tesoura. [...]. Agora, os novos modos de produção, com auxílio da censura, agem no que ainda vai existir, imprimindo um direcionamento industrial, com características específicas, a tudo o que veio à luz a partir daí. (PELLEGRINI, 2018, p. 188)

O ponto de vista da autora, além de destacar as principais configurações do período, avança também em um aspecto pontual sobre esse imbricamento: a consolidação da indústria cultural no país. Assim, como forma de apontar as transformações pelas quais a cultura brasileira passou nesse contexto atravessado pela ausência de liberdade de expressão, consolidou-se, no plano econômico, o alinhamento do país ao circuito do capitalismo avançado. Desse modo, é possível assinalar que as utopias pensadas no plano da produção artística, herdadas da tendência denominada de nacional-popular oriunda de artistas de esquerda ligados ao teatro e ao cinema e, mais tarde, em certa medida, também à televisão, quando o veículo abrigou inúmeros artistas que estavam impedidos de exercer seus ofícios em seus meios convencionais, cederam espaço para o que Pellegrini (2018) denomina de industrial-popular.

Dias Gomes exemplifica perfeitamente a situação do intelectual em meio a esse processo de modificação dos padrões de produção cultural do país. Contratado pela *Rede Globo* em 1969 no momento de reestruturação da emissora, o dramaturgo substituiu Glória Magadan³, autora cubana radicada no Brasil na condição de exilada política. Após a contratação, o primeiro trabalho do escritor na emissora consistiu em continuar a escrita da telenovela *Ponte dos Suspiros*, sob o pseudônimo de Stela Calderón, sugestão de Walter Clark – diretor geral da emissora – devido ao afastamento de Glória Magadan.

Ao se transferir para a televisão, Dias Gomes passou a conceber o novo suporte como mais uma possibilidade de efetivar seu projeto artístico voltado para a produção de uma arte engajada e popular, sobretudo pelo fato desse poderoso veículo de comunicação se estruturar a partir da equalização da imagem e da palavra, constituindo-se uma plateia em potencial devido ao seu amplo poder de penetração na sociedade. Ainda que a justificativa apresentada pelo dramaturgo possa parecer um tanto quanto idealizada, o fato é que o escritor manteve na emissora uma postura bastante crítica ao regime ao criar histórias centradas na perspectiva de uma função conscientizadora da sociedade. Nesse sentido, seja por meio de suas telenovelas inéditas ou por outras transpostas de sua vasta produção teatral, é possível notar o envolvimento do autor com a problemática da realidade social do país.

Ao se reportar à importância de Dias Gomes para a cena cultural brasileira, Beatriz Resende (2013) destaca a versatilidade do escritor,

³ No país, foi responsável pela criação de inúmeros títulos. O estilo da autora era bastante fantasioso com preponderância de aspectos melodramáticos encenadas num espaço artificial e longínquo. Por esse motivo, o estilo de Magadan era conhecido como evasivo e suas produções eram tachadas de “romances de capa e espada”.

além de ressaltar o fato de ter se consagrado no meio teatral e ter conquistado notoriedade como roteirista de radionovelas e de telenovelas. Tomando como parâmetro a situação do intelectual diante do sistema marcado pela censura e ainda a modificação dos parâmetros da produção cultural, podemos assinalar que a atuação do dramaturgo na emissora pode ser vista sob uma perspectiva ambivalente. Se por um lado, a produção audiovisual de Dias Gomes refletiu a postura de um artista engajado, preocupado em compor obras situadas na perspectiva de uma herança do projeto nacional-popular, responsável pela tematização das problemáticas atinentes ao universo brasileiro; por outro lado, situa-se numa complexa relação do artista com o mercado de bens simbólicos.

Vale ressaltar que essa particularidade é reveladora, por sinal, dos estreitos laços mantidos pelo autor com o mercado no contexto de consolidação de uma indústria cultural no país, que:

já existia de forma incipiente, com muito de artesanal e voluntário, desde décadas anteriores (lembre-se, por exemplo, da “era do rádio”), e cuja importância política, institucional e econômica, nesse momento, é estratégica para o projeto modernizador do regime. (PELLEGRINI, 2014, p. 157)

A atuação do escritor na emissora evidencia, de fato, a efervescência de um intelectual empenhado na composição de enredos calcados na tematização do país, evidentemente na esteira das diretrizes impostas pelo sistema e pelos jogos de acomodação estabelecidos entre a emissora e o governo repressor. Na Rede Globo⁴ o

⁴ Na emissora, o autor escreveu: *A Ponte dos Suspiros* (1969), *Verão Vermelho* (1970), *Assim na Terra como no Céu* (1970), *Bandeira 2* (1971), *O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Roque Santeiro* (1ª versão censurada em 1975), *Saramandaia* (1976, primeira novela de Dias Gomes a empregar elementos do realismo fantástico), *Sinal de Alerta* (1978), *Eu Prometo* (1983), *Roque Santeiro* (1985), *Mandala* (1987), *Irmãos Coragem* (autor da 2ª versão, em 1995), *O Fim do Mundo* (1996); as minisséries: *O Pagador de Promessas* (1988), *As Noivas de Copacabana* (1992), *Decadência* (1995) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*

dramaturgo escreveu 14 telenovelas, 4 minisséries, e 2 seriados. Do ponto de vista temático, o conjunto da obra televisiva produzido por Dias Gomes pode ser concebido como um rótulo criativo marcado pela preponderância de temáticas cotidianas de caráter mais realista, algo que a telenovela produzida pela Rede Globo evidentemente não contava antes da exibição de *Véu de Noiva*, de Janete Clair, e do ingresso do dramaturgo, além, é claro, de outros artistas de esquerda no contexto de modernização da teledramaturgia empreendida pela emissora⁵.

A proibição da telenovela *Roque Santeiro*, ocorrida em 1975, insere-se no contexto de instabilidade acentuado pelo controle rígido dos artefatos culturais, sobretudo ocorrido após a instauração do AI-5, revelando ações nocivas à vida do brasileiro. Escrita a partir da polêmica peça *O Berço do Herói*, que já havia enfrentado problemas com a censura, *Roque Santeiro* teve sua primeira tentativa de exibição, pela Rede Globo, no ano de 1975. Após a polêmica envolvendo a proibição da encenação da peça *O Berço do Herói*, em 1965, Dias Gomes, que já era um escritor de considerável sucesso também na teledramaturgia, resolveu adaptar a obra teatral para o formato telenovela. Para tanto, modificou o nome da obra sob o título *A fabulosa história de Roque Santeiro e de sua fogosa viúva, a que foi sem nunca ter sido*. Acrescentou personagens e tramas paralelas para se adequar às especificidades da ficção seriada. Mais uma vez, ocorreu um problema com o texto, que foi vetado ao passar pela análise dos censores.

O enredo da telenovela está centrado no culto mítico de um herói, que pretendia modernizar a cidade de Asa Branca. O protagonista,

(1996, obra adaptada do romance de Jorge Amado); os seriados: *Carga Pesada* (1979) e *O Bem-Amado* (1979/1984).

⁵ Bráulio Pedroso, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Mário Lago, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, dentre outros artistas filiados ao PCB foram responsáveis por imprimir uma marca de modernização na estrutura da telenovela brasileira.

Roque Santeiro (José Wilker), um artesão que fabrica santos, é cultuado pelo ideário popular por ter lutado bravamente contra o bandido Navalhada (Oswaldo Loureiro), quando este, juntamente com seu bando, invadiu a cidade e amedrontou a população, exigindo um alto valor para retirar-se. Como forma de pagamento, o bando acabou sequestrando padre Hipólito (Paulo Gracindo). Os moradores da cidade recorreram a Sinhozinho Malta (Lima Duarte), o fazendeiro mais rico da cidade, mas o coronel não tinha toda a quantia exigida por Navalhada, de modo que seria preciso conversar com o bandido e negociar um prazo maior.

Passado algum tempo, Roque retorna ao local e avisa que o bandido havia ficado com o dinheiro, mas não quis conceder um prazo maior para que os moradores conseguissem o restante do dinheiro. Esse fato fez com que a população, amedrontada, fugisse, no entanto, o herói permaneceu no local, com o intuito de proteger a igreja, detentora de várias relíquias preciosas. O ideário popular credita ao protagonista o fato de ele ter lutado bravamente com Navalhada. Para a população, instaurou-se uma luta bastante desigual: Roque contra mais de 30 homens. O herói foi crivado de balas, caiu morto, seus restos mortais foram atirados ao rio. No momento em que o grupo de bandidos invadiu a Igreja para pegar o ostensório maciço de ouro, uma tempestade atinge Asa Branca.

Quando a população retornou, no dia seguinte, ficou sabendo da atitude heroica de Roque em proteger a cidade. Dado como morto, o personagem passou a ser cultuado como um verdadeiro herói na localidade de Asa Branca. Também é atribuída ao personagem a proeza de ter concebido um milagre ao aparecer para uma garota na margem de um lago. Esse fato alimentou o ideário popular de que a lama do local era sagrada, servindo para alavancar o turismo da cidade. A mitificação gerada em torno de Roque Santeiro foi responsável pela modernização

da cidade, que passa a contar com comerciantes que exploram a fé cristã e enganam turistas, os quais alegam que as peças sacras são originais e que foram fabricadas por Roque; a cidade recebe ainda uma boate, fato que provoca um grande embate entre as prostitutas e as beatas.

O processo de submissão com vistas à aprovação da telenovela iniciou-se em maio de 1975, quando foi enviada a sinopse para apreciação da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Na ocasião, o então diretor da DCDP, Rogério Nunes, solicitou o envio dos textos em grupos de 20 a 30 capítulos, antes de realizada, para que o órgão pudesse manifestar-se seguramente sobre a classificação etária. O primeiro parecer emitido pelo órgão avaliou 20 capítulos da telenovela e apontou vários aspectos negativos tratados pela trama, e, dentre as questões listadas e consideradas problemáticas, constavam “amores clandestinos”, “visitas de rapazes às moças após as 23 horas”, “tendências ao amor livre”, “sabotagem”, “distúrbios civis”, “depreciação da autoridade do delegado”, “justiça pelas próprias mãos” e “referências ao terrorismo”. A divisão de censura recomendou, inclusive, a adequação da história à temporalidade na qual ela se situava, os anos de 1960, com o intuito de evitar a citação de fatos recentes que apontassem para as questões políticas em voga.

Apesar da quantidade de problemas apontados pelos censores, os primeiros capítulos foram autorizados. Um mês depois, foi emitida uma correspondência assinada por Rogério Nunes, com natureza de despacho, comunicando à Rede Globo sobre a liberação dos textos e reforçando a necessidade de manutenção das diretrizes apontadas pela censura sob pena de veto, supressão de capítulos, ou ainda, reclassificação da telenovela.

No mês de agosto, às vésperas da estreia de *Roque Santeiro*, foi encaminhada à Rede Globo uma nova deliberação advertindo a emissora

de que, mesmo com as recomendações feitas anteriormente, procedeu-se a uma nova análise dos 10 capítulos iniciais, tendo sido verificados aspectos não recomendados para o horário das 20 horas, o que obrigou o órgão a reclassificar a telenovela para a faixa etária de 16 anos, liberando-a para o horários das 22 horas, mesmo assim sujeita a inúmeros cortes com a finalidade de suprimir cenas consideradas inconvenientes para os padrões morais e ideológicos impostos pela censura.

Esse fato desencadeou uma polémica envolvendo a Rede Globo e o Governo Federal. A emissora, que havia se beneficiado do momento político, mantendo uma série de relações amistosas com o governo, demonstrou abertamente seu descontentamento, questionando o veto à telenovela em rede nacional. O apresentador do Jornal Nacional, Cid Moreira, leu um editorial em que a emissora, além de informar ao seu público que a telenovela *Roque Santeiro* havia sido proibida, expressou seu repúdio e indignação:

Desde janeiro que a novela *Roque Santeiro* vem sendo feita. Seria a primeira novela colorida do horário das oito da noite. Antecipando-se aos prazos legais, a Rede Globo entregou à Censura Federal o script dos vinte primeiros capítulos. No dia 4 de julho, finalmente o diretor de Censura de Diversões Públicas, Sr. Rogério Nunes, comunicava à Rede Globo: os vinte primeiros capítulos estavam aprovados para o horário das oito, “condicionados, porém – dizia o ofício – à verificação das gravações para obtenção do certificado liberatório.” O mesmo ofício apontava expressamente os cortes que deviam ser feitos e recomendava que os capítulos seguintes, a partir dos vinte já examinados, deviam manter – palavras textuais da Censura – “o mesmo nível apresentado até agora” (BOLETIM REDE GLOBO, 1975).

As controvérsias envolvendo a proibição da telenovela foram apresentadas pelo escritor em sua autobiografia. Ao se reportar ao contexto de proibição de *Roque Santeiro*, o dramaturgo afirmou que o motivo do veto, além de insólito, estava cercado de mistérios. Dias Gomes assinalou também que houve uma tentativa de reverter a

situação tentando reclassificar a telenovela para o horário das 22 horas, mas não se obteve êxito, sobretudo pela maneira como a censura tratou o veto, dizendo que para a reclassificação seriam necessários mais alguns “cortes de edição”.

Ainda com relação ao editorial lido pelo apresentador do Jornal Nacional sobre o polêmico veto à telenovela *Roque Santeiro*, Dias Gomes pronunciou-se da seguinte forma:

[...] Cid Moreira leu um editorial comunicando a proibição e protestando veementemente contra isso, qualificando o ato atrabiliário de inadmissível empecilho à elevação do nível da televisão. Em seguida, para espanto de milhões de espectadores, entrou no ar a apresentação da novela, feita com extraordinário bom-gosto sobre gravuras populares nordestinas. Todos imaginaram que a Globo iria desobedecer à Censura e transmitir o primeiro capítulo. Em vez disso, Cid Moreira voltou à telinha e leu novamente o editorial que, então, assumiu tonalidades de acinte e de rebeldia, como se um grupo de guerrilheiros houvesse tomado de assalto a emissora e emitido um manifesto revolucionário. (GOMES, 1998, p. 284)

Em entrevista concedida ao programa *Roda Viva* e transcrita na obra *Encontros*, o dramaturgo explicou como os censores descobriram a artimanha criativa do autor em transpor a polêmica peça para a televisão. Em conversa com o professor Nelson Werneck Sodré, Dias Gomes disse que o Brasil iria conhecer a história de Cabo Jorge, agora rebatizada com o nome de *Roque Santeiro*. Enfim, conseguiu driblar os censores, que não se atentaram ao fato de que se tratava do mesmo texto proibido no teatro. Como a ligação foi interceptada, logo os censores descobriram a artimanha do dramaturgo e a telenovela, que já contava com 36 capítulos gravados, foi proibida na noite de estreia na Rede Globo de Comunicação.

Para substituir a trama, a Rede Globo reexibiu, de maneira compacta, *Selva de Pedra*, de autoria de Janet Clair. Em 03 meses, a

emissora produziu outra telenovela com os mesmos requintes empregados na produção. Como forma de honrar os contratos estabelecidos e não sofrer altos prejuízos financeiros, a maior parte da equipe de produção, direção e elenco foi aproveitada da telenovela *Roque Santeiro*. *Pecado Capital* ganhou bastante destaque na sociedade por promover no telespectador um debate ético acerca de uma quantia exorbitante de dinheiro encontrada num banco de táxi.

Somente 10 anos depois, em plena euforia com o processo de reabertura política, foi possível dar continuidade à produção de *Roque Santeiro*, que ingressou na história da teledramaturgia nacional como uma das mais importantes produções televisivas do país por contar com um elenco primoroso, uma direção segura e bem ajustada, um texto denso, que mesclou nuances realistas, aspectos da modernização brasileira, a permanência das engrenagens de poder, a exploração do mito, os efeitos do sincretismo religioso, o processo de liberalização de costumes e, ainda, referências diretas ao cotidiano vivido.

Vale acrescentar que o contexto político da época também contribuiu para propagar uma projeção de sentimentos e, conseqüentemente, identificação no receptor. Como destaca o site *Memória Globo*, *Roque Santeiro* teve média de 67 pontos de IBOPE. Também vale destacar que, devido ao sucesso obtido pela exibição da telenovela, a Rede Globo foi premiada pela Associação Brasileira de Marketing, recebendo o prêmio *Destaque de Marketing*, em 1985⁶.

A segunda versão foi produzida e levada ao ar no período compreendido entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986, na faixa das 20 horas. Assinada por Dias Gomes e por Aguinaldo Silva,

⁶ A popularidade da telenovela foi tanta que a emissora, ao iniciar a comercialização de telenovelas pela *Globo Marcas*, apostou no sucesso de *Roque Santeiro*.

tendo como colaboradores Marcílio Moraes e Joaquim Assis, além do competente trabalho de direção realizado pela equipe composta por Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo.

A telenovela exibida no contexto de redemocratização sofreu uma série de problemas relacionados com a imposição de vetos a cenas, medidas que atestam o quanto o denominado período de reabertura política ainda mantinha a estrutura de poder da ditadura com seus mecanismos de controle. Sobre esse aspecto, a ampla pesquisa empreendida por Laura Mattos, que resultou em uma dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP e, posteriormente, ganhou uma versão em livro, ilustra perfeitamente esse aspecto. Como demonstrou a autora, foi encontrado no vasto material do arquivo nacional do Ministério da Justiça inúmeras anotações nos roteiros dos capítulos que exemplificam a imposição de inúmeros cortes em cenas sofridas pela segunda versão televisiva da telenovela.

Durante os 08 meses em que esse “folhetim modernizado” foi exibido, o Brasil acompanhou a história de Luís Roque Duarte, um artesão elevado à categoria de herói. Na produção da versão de 1985, o primeiro roteiro manteve sua essência, tendo sido atualizado em alguns pontos. Os primeiros 50 capítulos foram escritos por Dias Gomes; a partir do capítulo 51 até o capítulo 100, foram escritos por Aguinaldo Silva, particularidade que revela uma polêmica ocorrida nos bastidores de produção da telenovela. Dias Gomes, em entrevista concedida para o *Jornal de Letras* de Lisboa, explicou que entregou à Rede Globo de Comunicação a sinopse detalhada da telenovela, reunindo-se semanalmente com os responsáveis para dialogar sobre os rumos que a produção deveria tomar. Em determinado momento, segundo o dramaturgo, a emissora passou a pressioná-lo para que assumisse

integralmente a autoria, sob a alegação de que a telenovela estava caindo em termos de qualidade estética. Por essa razão, reassumiu integralmente a escrita da telenovela, o que gerou uma polêmica e alimentou inúmeras reportagens sobre os motivos que teriam levado à alteração dos escritores.

Quando ocorreu a substituição, Aguinaldo Silva revelou publicamente seu descontentamento, sentindo-se injustiçado por não lhe atribuírem o mérito de coautoria da telenovela. Para Igor Sacramento (2015), essa insubmissão do novelista pode ser notada em várias entrevistas concedidas por Aguinaldo Silva, que, na época, era praticamente um estreante na televisão, tendo escrito apenas *Partido Alto*, para o horário das 20 horas, em parceria com a novelista Glória Perez. Em reportagem publicada pela *Folha de São Paulo*, Aguinaldo Silva afirmou que a continuidade da telenovela apresentava dois problemas: a vulgarização das personagens femininas e a atitude extremamente enviesada pelo aspecto político. O novelista se referia ao fato de a personagem Lulu (Cássias Kis) voltar a ser representada com arroubos sexuais em detrimento da representação de uma mulher oprimida e sofredora, vítima de violência doméstica. Quanto à segunda crítica, o novelista ressaltou a “relação estreita com a realidade imediata, dando um tratamento jornalístico à ficção. Aguinaldo Silva estava convicto de que a narrativa ficcional era [mais] rica e complexa do que a jornalística” (SACRAMENTO 2015, p. 493-494).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo voltou-se para os complexos efeitos estabelecidos pela atuação da ditadura militar no cenário cultural brasileiro. Para tanto, investigamos a atuação da censura no veto à telenovela *Roque Santeiro*,

ocorrido em 1975. Período amplamente marcado pela militarização do Estado, patriotismo conservador e pela forte presença de civismo hierárquico, os anos 1960 e 1970 emergem como uma espécie de parâmetro inescapável para a compreensão do complexo sistema de produção cultural do período, como muito bem destacou Tânia Pellegrini (1996) em suas incursões sobre o período.

O processo de modernização brasileiro empreendido pela ditadura, como perfeitamente explicou Marcelo Ridenti (2014), ocorreu de modo a promover um desenvolvimento econômico desigual conjugado com o cerceamento da liberdade de expressão. Essa fórmula, não é equivocado assinalar, foi responsável pela promoção no país de um ciclo de efervescência cultural e econômica atravessado por altas taxas de crescimento, constituindo o denominado “milagre econômico brasileiro”, conquistado a partir de um conjunto de fatores responsáveis por promover no país a transição de uma nação notoriamente rural para uma nação essencialmente urbana. Ainda podemos assinalar que esse fenômeno coincidiu também com a consolidação de um modelo de produção denominado por alguns estudiosos como industrial-popular, “calcado sobretudo na homogeneização do produto cultural que influi diretamente na pluralidade de pensamento e na criatividade individual” (PELLEGRINI, 1996, p. 9).

É nesse complexo sistema de forças produtivas que se insere a produção cultural do período. Tomando como referência a situação da televisão no país, podemos observar que o veículo foi cooptado pelo governo militar como uma forma de efetivar o projeto de integração nacional, que via na modernização conservadora o mecanismo fundamental para impor suas diretrizes. Com isso, passou-se a incentivar o desenvolvimento de aparato tecnológico com vistas a propiciar o desenvolvimento efetivo da televisão no país.

Nesse contexto, o veículo tornou-se a principal forma de captar e propagar imagens e representações que passaram, em certa medida, a tipificar a nação e, conseqüentemente, revelar o Brasil desconhecido para boa parte da população brasileira. É necessário ressaltar também que, no período em tela, a Rede Globo despontou como empresa campeã de audiência a partir da adoção de posturas empresariais voltadas para um modelo de profissionalização mais industrial para a televisão. Para tanto, é preciso destacar o intenso processo de renovação da emissora com a eliminação de programas de auditório de forte apelo popular estruturados em torno de uma estética de gosto duvidoso.

Também é fundamental destacar os meios empregados pela emissora para conquistar a liderança. Do ponto de vista técnico, o controverso acordo com o grupo Time-Life possibilitou que a Rede Globo adotasse um modelo de gestão mais racional. Outra faceta dessa renovação da programação televisiva da emissora liga-se à imposição de uma estrutura fixa da grade de programação, peculiaridade que possibilitou empregar uma melhor racionalização da produção, além de consolidar o hábito do público em acompanhar a exibição de histórias dentro da lógica do “palimpsesto rígido” da emissora, com a divisão de horários para a exibição de telenovelas.

Dito isso, vale ressaltar também que o gênero se tornou a principal narrativa seriada exibida pela televisão a partir das estratégias empreendidas pela Rede Globo de Comunicação, que elevou o folhetim a um produto de consumo onipresente no território nacional. Nesse cenário, o enredo das telenovelas passaram a captar formas de sociabilização orientadas por determinadas convenções. Dessa forma, é bastante perceptível a importância assumida pelo gênero em vincular-se, nesse contexto, a um projeto de construção, captação e representação da modernidade brasileira, evidentemente dentro dos

limites do gênero, que refletiu o projeto ideológico da emissora alinhado à ideologia do governo ditatorial de promover a “integração nacional”.

No que se refere à atuação da censura na teledramaturgia, ainda podemos entrever a existência de uma forte aliança estabelecida com o governo ditatorial. Sobre esse aspecto, Tânia Pellegrini (2014) assinala que ocorreu uma espécie de combinação de censura e cooptação, sobretudo devido aos estímulos e favores recebidos pela Rede Globo. Curiosamente, a recorrente estratégia da prática de acomodação movida por interesses comuns entre a emissora e o governo militar, que tinha na troca de favores seu modo de operar não obteve êxito no caso da telenovela Roque Santeiro, que foi proibida no dia de sua estreia.

REFERÊNCIAS

- GALVÃO, Walnice Nogueira Galvão. As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- GOMES, Dias. Apenas um subversivo. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1998.
- GOMES, Dias. Encontros: Dias Gomes. In.: GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (Orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- GOMES, Dias. Roque Santeiro. (Telenovela em 166 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1985.
- MEMÓRIA GLOBO. Roque Santeiro. Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque_santeiro.htm. Acesso em 12 dez. 2018.
- PELLEGRINI, Tânia. Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70. Campinas: Mercado de Letras; São Carlos: Ed. UFSCar, 1996.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil. São Paulo: Alameda, 2018.

PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 151-178, 2014.

QUINTAS, Laura Mattos Soares. Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à tv na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RESENDE, Beatriz. Dias Gomes, o dramaturgo do povo. *Caderno Globo Universidade*, n. 3. Rio de Janeiro: Globo, 2013. p.10-15.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SACRAMENTO, Igor Pinto. Nos tempos de Dias Gomes – A trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. São Paulo: Pedro & João Editores, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

6

“SÓ MORTO SAIREI DO CATETE!”: A MORTE DE GETÚLIO VARGAS NO JORNAL *ULTIMA HORA* (UH)

Thiago Fidelis ¹

INTRODUÇÃO

Em um jornal ou em qualquer material impresso, os textos (sejam notícias ou artigos) costumam ser apontados como os principais pontos desse documento, além das manchetes, normalmente estruturadas em clichês com caixas altas e outros destaques, chamando a atenção do leitor para aspectos que a equipe editorial pretende deixar em evidência.

No entanto, para além desses aspectos, as fotos, charges e demais imagens de um documento impresso são de extrema importância para a sua análise. Para além da questão imagética e da análise de discurso já evidenciado por vários autores (ORLANDI, 1992; PÊCHEUX, 1988), tais aspectos evidenciam uma outra forma de leitura não pautada na base verbal, mas sim em outros elementos dos mais variados aspectos (seja a cor, a posição, a sobreposição e o enfoque, entre outras perspectivas).

No presente artigo, a análise será baseada, estritamente, na interação entre textos e fotos, sendo excluídas as charges e outras formas de comunicação visual presentes no jornal em questão, *Ultima Hora* (UH). Embora haja discussões bastante intensas, na bibliografia especializada, sobre a própria definição de fotografia e sua presença ou lugar dentro da imprensa em geral (KUBRUSLY, 2006), partiremos das

¹ Universidade do Estado de Minas Gerais. fidelisrp@gmail.com

premissas instituídas por Barthes (2000, p. 325), que especifica os seguintes parâmetros para a análise:

A fotografia de imprensa é uma mensagem. A totalidade dessa mensagem [...] constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo de técnicos, dentre os quais uns batem a foto, outros a escolhem, a compõem, a tratam, e outros enfim a intitulam, preparam uma legenda para ela e a comentam. O meio receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes, de que a foto é o centro, mas de que os contornos são constituídos pelo texto, título, legenda, paginação, e, de maneira mais abstrata mas não menos “informante”, pelo próprio nome do jornal (pois este nome constitui um saber que pode fazer infletir fortemente a leitura da mensagem propriamente dita: uma foto pode mudar de sentido ao passar de l'Aurore para l'Hmanité).

Partindo dessa perspectiva, é importante salientar que a fotografia não é (embora esse possa ser o sentido de quem a edita e publica) um acessório ou uma estrutura para complementar o texto; ela não é um exemplo ou uma ilustração. Independente da forma como foi tirada, dos sentidos ou da intencionalidade por detrás da imagem, a fotografia é, por si só, polissêmica, carregando inúmeros aspectos que, independente dos textos (ou de outras imagens) que a cercam, funciona como uma forma de reflexão e apreensão do real (MAUAD; LOPES, 2012).

Um outro aspecto importante a ser levado em conta é a ideia de memória, uma vez que a ação do jornal Última Hora contribuiu, diretamente, para a construção da memória sobre Getúlio Vargas, ajudando a disseminar uma imagem do político brasileiro bastante influente nos dias atuais.

Em uma das conferências publicadas na obra *Lembrar, escrever, esquecer*, GAGNEBIN (2006) discutiu a importância da memória na perspectiva histórica, uma vez que há uma intensa discussão,

principalmente na historiografia, no tocante à forma como se pode pensar a memória na e para a análise historiográfica. Como a própria autora indicou:

Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

Nessa perspectiva, o campo da produção acadêmica em ciências humanas não é somente relacionado ao conhecimento científico, mas também engloba uma disputa contínua sobre a construção e manutenção da memória (aspectos que refletem na produção do conhecimento em si, uma vez que os objetos de estudo são selecionados de acordo com interesses daqueles que se dedicam a esse trabalho), como a própria autora relatou: “a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre ‘palavras’ e ‘fatos’” (2006, p. 39).

Em relação à análise de Gagnebin, a autora utilizou também as reflexões do filósofo alemão Walter Benjamin para pensar a relação entre passado e memória. Esse analisou, em seus escritos, que o passado em si é uma articulação e não uma descrição linear; pensar o sentido histórico e memorialístico não é uma busca pelo que aconteceu, mas sim uma organização de fatos e pensamentos para pensar ou refletir sobre algo ou alguma situação. No texto “Sobre o conceito de história”, Benjamin fez uma referência ao quadro *Angelus Novus*, do pintor alemão

Paul Klee, indicando a relação entre passado e presente perante os acontecimentos e ao próprio desenvolvimento da humanidade:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1987, p. 226).

É possível identificar, então, que a memória é um dos elementos de manutenção da noção de experiência e tempo de nossa sociedade. Pensando sobre as unidades de medidas temporais – principalmente o relógio e o calendário – é suscetível pensar que o encadeamento de ações que nos dão a percepção de que o “tempo passa” tem na memória um de seus principais responsáveis, e tal percepção é muito viva desde tempos antigos. E, do ponto de vista histórico e iconográfico, as imagens são elementos fundamentais para a construção da memória sobre um determinado assunto, muitas vezes dizendo e exemplificando mais do que textos ou depoimentos. Assim, nesse diálogo entre imagens e perspectivas memorialísticas, esse texto procurou apresentar como a UH retratou a morte de Getúlio Vargas, já em consonância com sua cultura política e legado.

ULTIMA HORA: CRIAÇÃO, CONTEXTO E ORGANIZAÇÃO EMPRESARIAL

Após quase quinze anos no poder, sendo grande parte desse período de maneira autoritária e ditatorial (PAULO, 1994), em 1950

Getúlio Vargas fora eleito pela primeira vez, em votação direta, como presidente da República, voltando a ocupar o cargo em 1951 (D'ARAÚJO, 1992).

As primeiras ações de Vargas como presidente foram cobertas com um viés bastante negativo pelos principais veículos de comunicação do país, que alternavam entre acompanhar suas movimentações à distância ou criticar, praticamente, todas as suas ações. Tal postura ocorre, sobretudo, devido à censura sofrida no período do *Estado Novo* (CAPELATO, 2009), bem como às diferenças políticas, já que praticamente todos os grupos que controlavam as publicações eram ligados a uma cultura política distinta daquela estruturada pelo político em questão (SODRÉ, 1966).

Um dos poucos repórteres que acompanharam Vargas foi Samuel Wainer, que publicou uma entrevista em 1949 a qual confirmara que o então senador seria, de fato, candidato à presidente da República (FIDELIS, 2022). Essa reportagem causou grande furor na política brasileira no período e, a partir daí, os dois estreitaram os laços, a ponto de, segundo as memórias do jornalista, o então presidente ter proposto, em 1951, que ele criasse um novo jornal o qual pudesse buscar espaço, dentro do campo da imprensa, para divulgar as ações de seu governo em uma perspectiva positiva (WAINER, 1988, p. 127).

Em 12 de junho de 1951 nasceu a UH, com o intuito de defender os posicionamentos do governo Vargas, mas também de aproximar-se mais da população com menor renda da cidade (já que ler jornal ainda era um hábito caro e pouco comum). Para isso, a estratégia utilizada pela equipe editorial do jornal foi de não falar somente sobre política em suas páginas, mas também de abordar outros temas mais “próximos” à população como questões do cotidiano, cultura e esporte, entre outros.

Na coluna à esquerda da capa da primeira edição, há uma carta de felicitação mandada por Vargas para o jornal, na qual o presidente reconheceu a importância da publicação para a democracia do país, indicando a necessidade de um novo canal popular de comunicação. Nessa primeira edição foi inaugurada também a coluna *O Dia do Presidente*, que trazia o cotidiano do mandatário brasileiro, tanto em ações políticas quanto em aspectos comuns, utilizando uma tática bastante interessante de procurar aproximar o leitor da figura humana de Getúlio, e não apenas de seu já conhecido lado político ou institucional. Partindo dessa perspectiva, o jornal passou a ter um número expressivo de tiragens e grande sucesso, conseguindo concorrer diretamente com os principais diários do Rio de Janeiro e de São Paulo (BARROS, 1993, p. 63-71).

Durante os três anos e meio do governo de Vargas, a UH manteve-se ao seu lado nos principais momentos de crise, mesmo mantendo um caráter crítico em determinadas situações (FIDELIS, 2022). O principal alvo da publicação era Carlos Lacerda, proprietário do jornal *Tribuna da Imprensa* (TI) e um dos principais opositores do presidente, ocupando espaço também em outras publicações e em redes de televisão (em especial nas redes Tupi e Globo) para criticar, massivamente, Vargas e seu legado (MENDONÇA, 2002).

Tal aspecto, inclusive, quase levou ao fim da publicação de Wainer. O proprietário da TI começou, em seus textos, a bater cada vez mais na tecla de que a UH era favorecida por investimentos de membros ligados ao governo (incluindo empréstimos do Banco do Brasil) de maneira mais ostensiva do que as outras publicações, causando uma concorrência injusta. Essa narrativa era utilizada para justificar porque a UH, em pouco menos de dois anos de existência, tornara-se o segundo maior diário em circulação no Brasil, ficando apenas atrás do *Globo* e tendo

mais que o dobro de edições diárias que o jornal de Lacerda (LAURENZA, 1998, p. 52).

No primeiro semestre de 1953, Wainer lançou também a revista *Flan*, publicação semanal que abordava diversos assuntos relacionados à política e cultura em geral, procurando tornar-se concorrente das duas principais publicações da época, o semanário *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand e *Manchete*, de Adolph Bloch. O lançamento dessa nova publicação teria açulado seu antigo patrão contra ele, uma vez que a revista foi vista como um passo para consolidar um futuro império jornalístico, que rivalizaria com o dele, já construído (WAINER, 1988, p. 166). Assim, seu ex-chefe tornar-se-ia mais um poderoso inimigo, organizando-se para acabar com a rápida ascensão de seus empreendimentos.

A recém-fundada *TV Tupi*, parte da rede de Chateaubriand, foi utilizada como uma fonte importante de ataque a Wainer, com Lacerda ganhando espaço dentro da emissora exatamente para centrar ataques a Vargas e também a ele e aos seus empreendimentos (WAINER, 1988, p. 166-167). O recrudescimento ficou cada vez mais intenso, sendo que, após várias insinuações e alguns pedidos já protocolados na Câmara, em 03 de junho de 1953 foi instituída a *CPI da Última Hora* pela Resolução n. 313, que também integrava a Resolução n. 314, que pedia a investigação das transações do Banco do Brasil com todas as empresas jornalísticas naqueles últimos dez anos (MENDONÇA, 2002, p. 135).

A CPI foi presidida por Castilho Cabral, membro do *Partido Trabalhista Nacional* (PTN) e ex-integrante do PSP, contendo membros do PSD, da UDN e do PTB. Na perspectiva do diretor da UH, seria algo rápido e sem grandes consequências; no entanto, o processo arrastou-se por mais de cinco meses, arrolou 27 depoimentos e foi um espaço que

teve ampla reverberação nas páginas da TI e da imprensa em geral, seja escrita ou falada.

Em uma das transmissões em rede televisiva, Lacerda acusou Wainer de não ser brasileiro. Em 14 de julho, o dono da TI destacou o artigo 160 da Constituição que vetava o controle de qualquer órgão jornalístico por um estrangeiro e afirmou que tinha elementos para comprovar que o dono da UH vinha da região da Bessarábia, que não tinha nascido no Brasil.

A pressão continuou bastante intensa, sendo que o próprio Wainer se defendeu das acusações em depoimentos para a CPI, assim como Lacerda foi convidado para expor seus argumentos e também vários outros membros ligados à UH e ao BB. Após exaustivos trabalhos, foram demonstradas inúmeras irregularidades nas transações entre a instituição financeira e o jornal carioca, com valores auditados que não conferiam com os que haviam sido passados pelo diretor do jornal e por alguns envolvidos nas transações (GUIMARÃES, 2011, p. 91-104)

A questão da nacionalidade não traria problemas jurídicos em um primeiro momento, mas não evitou que Wainer passasse pela prisão. Por ordem do Ministério Público, o jornalista ficou retido por 10 dias ao negar-se, em seu primeiro depoimento, a esclarecer mais dados sobre sua origem e a citar quem eram suas fontes financeiras (LAURENZA, 1998, p.125). Relacionado a esse ponto e também ao imenso desgaste que esse episódio causou politicamente, a UH começou a perder inúmeros anunciantes e a revista *Flan* duraria menos de dois meses após o fim da CPI.

Embora Wainer tenha sido solto (voltou a ser preso por desdobramentos desse aspecto em 1955, mas também por pouco tempo), tais acontecimentos podem ser indicados como o início do processo de fragilidade do já instável governo Vargas, uma vez que seus opositores

indicavam que o presidente teria utilizado de meios para favorecer um veículo de comunicação em detrimento dos outros, o que seria um crime. E, obviamente, a virulência de Lacerda contra Vargas (e também contra Wainer, pois mesmo com toda essa crise, a UH ainda continuava mais popular que a TI) aumentou ainda mais.

O ATENTADO DA RUA TONELEROS E OS MOMENTOS FINAIS DE VARGAS

Na madrugada do dia 05 de agosto de 1954, no Rio de Janeiro, Carlos Lacerda voltava de um comício, uma vez que estava tentando uma vaga na Câmara Federal. Devido a seus textos e discursos, Lacerda colecionava inimigos e, por temer atentados contra sua própria vida, andava sempre armado e com, pelo menos, um segurança. Nessa madrugada, estava acompanhado de um major da Aeronáutica, Rubens Florentino Vaz, e de seu filho mais velho, Sérgio (DULLES, 1992, p. 175-177).

Embora várias versões foram dadas para as causas desse acontecimento, o fato é que o militar que acompanhava Lacerda morreu e o próprio jornalista foi ferido, colocando toda a culpa do acontecimento em Vargas e no grupo de seu entorno (MENDONÇA, 2002, p. 147-151). Após uma investigação extremamente conturbada e com muitas informações desencontradas, em alguns dias o segurança pessoal de Getúlio Vargas, Gregório Fortunato, foi apontado como mandante do crime, detonando as poucas bases que ainda restavam do governo em questão (DULLES, 1992, p. 181).

A partir desses aspectos, a imprensa em geral passou a pedir, abertamente, o afastamento de Vargas da presidência, indicando que, independentemente de ser culpado ou não, o atual mandatário não possuiria mais condições de manter a coesão dentro do governo,

prejudicando o desenvolvimento do país (D'ARAÚJO, 1992). A UH reagiu a tal questão e indicou que, ao contrário do que vários órgãos de imprensa noticiavam, a situação no Brasil não era catastrófica e o povo não estava contra o presidente, mas sim dando suporte a ele nesse momento tão complexo:

Quem ouve as estações de rádio ou lê os jornais tem a impressão de que o povo brasileiro está louco pela deposição do Sr. Getúlio Vargas. É só em nome do povo que se fala. Cada provocador do microfone ou da pena sente-se imediatamente mandatário do povo e passa a falar grosso como se atrás de si trouxesses legiões de criaturas, prontas a investir contra o primeiro que lhe contrariasse a ambição mesquinha de conquistar o governo sem eleição [...]. Vimos o que tem sido a agitação desses últimos quinze dias. Não houve um minuto do dia nem da noite que não se tentasse envenenar a opinião pública com boatos os mais alarmantes, com notícias as mais mentirosas, tentando fazer crer que o povo estava disposto a derrubar o governo [...]. No entanto, o povo mostrou-lhe as costas, seu significativo desprezo [...]. (UH, *O Povo Que Êles Mobilizam*, 23/08/1954)

Na madrugada do dia 23 para o dia 24 de agosto, Vargas convocou uma reunião com todos os ministros para debater a situação. Havia uma apreensão muito grande no meio político, uma vez que os vários órgãos do Exército se mobilizavam e os ministros militares tentavam conter suas tropas (pois muitos eram a favor do afastamento do mandatário), ao mesmo tempo em que continuavam próximos do presidente e tentavam resolver a situação (FAUSTO, 2006, p. 190).

Além das declarações dos membros da Aeronáutica, começavam a chegar informações desencontradas, mas todas relacionadas às movimentações intensas de vários grupos (civis e militares) cada vez mais mobilizados para afastar Vargas do poder. Em suas memórias, Samuel Wainer indicou que o presidente estaria disposto a forçar um enfrentamento mais amplo entre seus seguidores e setores do Exército

fiéis a ele contra os grupos que estavam forçando sua saída, já que não visualizava mais nenhuma possibilidade de entendimento:

Na noite de 22 de agosto, recebi em minha casa a visita de Maneco Vargas, com um recado do pai. Cabisbaixo, abúlico, Maneco era a imagem do regime agonizante. Getúlio queria saber se eu estava disposto a lançar o jornal à frente de uma contra-ofensiva destinada a conter o golpe em marcha. Disse a Maneco que resolvera ficar com o presidente até o fim, até porque não me restava qualquer outra saída. Maneco então contou-me que naquela manhã, durante uma reunião do Ministério, Getúlio fizera uma declaração patética: “Só morto sairei do Catete.” O presidente queria saber se eu topava publicar a frase em manchete na edição do dia 23. Seria a senha para a resistência a ser desencadeada no dia 24. Concordei de imediato, embora ponderasse que uma frase tão forte poderia detonar reações violentas tanto entre os militares golpistas quanto entre a massa fiel a Getúlio. Maneco esclareceu que o objetivo era precisamente esse: forçar o confronto (WAINER, 1988, p. 202-203).

Independentemente das afirmações de Wainer serem verdadeiras ou não, o diretor da UH publicou a capa de sua segunda edição com uma foto de Vargas e com a forte manchete, indicando que ele não deixaria o posto pelo qual fora eleito democraticamente e também que resistiria até o fim pelo mandato:

Figura 1: Capa da segunda edição da UH, de 23/08/1954, com as movimentações em torno de Vargas e da sua manutenção do poder.



Fonte: <http://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Embora com textos explicativos, o impacto da capa é ligado, diretamente, à combinação entre a imagem altiva de Vargas, no canto superior esquerdo, aliada à manchete extremamente provocativa, indicando a resistência que o presidente demonstrava em relação a qualquer possibilidade de afastar-se do cargo para o qual fora eleito.

No entanto, tanto os opositores quanto os próprios aliados de Vargas davam sua saída como certa. Nas primeiras horas do dia 24 de agosto, os ministros continuavam reunidos com Vargas e, madrugada adentro, tentavam encontrar uma solução para a situação atual. Ao fim da reunião oficial, já no meio da madrugada, ficou acertado que o presidente licenciaria-se do cargo sem, contudo, renunciar em definitivo. Após o acordo, Tancredo Neves, ministro da Justiça, redigiu uma nota e divulgou à imprensa, indicando a decisão deliberada. Com curtas declarações, o texto foi publicado na UH, na edição do dia 24:

O Presidente da Republica reuniu hoje o Ministerio para o exame da situação politico-militar criada no País. Ouvidos os Ministros, cada um de per si, foram debatidos longamente os diversos aspectos da crise e as suas graves conseqüências. Deliberou o Presidente Getúlio Vargas, com integral solidariedade dos seus Ministros, entrar em licença, passando o Govêrno ao seu substituto legal, desde que seja mantida a ordem, respeitados os Poderes constituídos e honrados os compromissos solenemente assumidos perante a Nação pelos oficiais – gerais de nossas Fôrças Armadas. Em caso contrario, persistiria inabalável no seu propósito de defender as suas prerrogativas constitucionais, com sacrificio, se necessário, da sua própria vida. (UH, *Nota Oficial Sôbre a Crise Político-Militar, 24/08/1954*).

Recolhido em seus aposentos, Vargas desejava ficar só, mas, com o volume intenso de notícias, tal fato era praticamente impossível. Dentre as várias notícias que recebeu, duas delas teriam sido as mais importantes, ambas dadas por seu irmão Benjamin: a primeira de que ele próprio teria sido intimado para depor na base do Galeão e que o presidente, possivelmente, também o seria. Posteriormente, de que os oficiais revoltosos não aceitaram o pedido de licença e continuavam firmes no propósito da renúncia do mandatário. Caso contrário, haviam ameaçado uma greve, além de vários rumores de que um golpe já estava preparado para tirar o político gaúcho do poder, em definitivo (DULLES, 1967, p. 350).

Independentemente das motivações e de como tudo sucedeu, por volta das oito horas da manhã, o presidente recolheu-se em definitivo aos seus aposentos. Pouco tempo depois (há várias imprecisões em relação ao horário exato) ouviu-se um estrondo vindo da suíte presidencial. Inúmeras obras dão diferentes versões sobre quem chegou primeiro ao quarto, se o presidente teria dito algo ou apenas dado os últimos suspiros. Todas essas versões convergem para um ponto em comum: em instantes, o quarto estava cheio de pessoas e, em poucos segundos, com um tiro no peito, Getúlio Vargas estava morto.

A MORTE DE VARGAS PELA UH

Um desses nomes que presenciou a morte de Vargas foi o repórter Luís Costa, que teria ligado, em prantos, à redação da UH e avisado Wainer do ocorrido. De acordo com suas memórias publicadas, o jornalista acessou as emissoras de rádio e escutou todas dando a notícia em grande destaque. Vários de seus funcionários choravam compulsivamente ou estavam desmaiados, além dos outros que estavam perplexos com a notícia (WAINER, 1988, p. 205). A manchete do dia anterior ainda estava composta em chumbo para a impressão e, aproveitando os dizeres (que, naquele momento, tornaram-se proféticos), ele compôs a capa do dia com a mesma expressão e foto, acrescentando um texto pedindo a manutenção da ordem e enfatizando o “furo” dado pelo jornal na edição anterior (WAINER, 1988, p. 205). Além disso, a edição saiu já naquela manhã (pouco tempo após ele saber do fato) e, a partir daí, várias unidades foram compostas para dar conta da demanda, já que todos queriam informar-se mais sobre a morte do presidente:

esquerdo chamou a atenção (MATOU-SE VARGAS) e a afirmação acima da foto, indicando que “O PRESIDENTE CUMPRIU SUA PALAVRA”. Com toda a primeira página dedicada ao acontecimento, novamente aqui os textos possuíram um sentido complementar, coadjuvantes às afirmações duras e à mesma foto de Vargas da véspera.

A publicação da mesma foto aumentou ainda mais o contraste, uma vez que, se da primeira vez a ideia era demonstrar força e ímpeto de Vargas, na segunda houve essa mesma intenção, embora a morte concretizada indicava que tal reação não fora, exatamente, no sentido de reverter a situação dentro das negociações políticas, mas sim com um ato extremado, acabando com a própria vida. Assim, essa força indicada pela foto não era física, mas passara a ser, de acordo com esse novo fator, algo relacionado ao caráter, às ações do presidente em si.

Ao lado do corpo, havia um envelope com uma carta datilografada que passou a ser chamada de Carta Testamento. Nesse documento, Getúlio fez um longo libelo contra os opositores de seu governo, indicando que forças nacionais e internacionais se juntaram para inviabilizar suas ações e que ele se lamentava muito por não ter feito mais pelo povo brasileiro (D'ARAÚJO, 2011, p. 772-773).

O tom grandiloquente dos discursos de Vargas manteve-se nas palavras desse documento, corroborando a versão bastante enfatizada, nos últimos dias da crise, pela UH: de que o governo e, em especial, a figura do presidente, era vítima de um grande complô contra a sua figura, afetando todo o povo brasileiro, em especial os mais pobres e os desvalidos, ou seja, seus eleitores.

Desse modo, consolidava-se a figura do mito, do líder político que preferiu perder a vida a sucumbir às injustiças e às pressões daqueles que não queriam ver seus planos em prática (sendo que o objetivo do presidente seria, dentro de sua própria narrativa, beneficiar os mais

necessitados do país). Além disso, a oposição também se alimentou e deu combustão para essa criação, uma vez que, em muitos casos, o fim do governo de Vargas tornou-se a razão de ser de muitos parlamentares da UDN (e, de certa forma, do próprio partido) e de vários outros meios de divulgação. Consolidava-se, assim, a figura do mito, daquele que esteve na política, mas que a transcendeu, estando acima das disputas no campo e, como prova, oferecendo seu corpo em holocausto:

O mito só pode ser compreendido se é intimamente vivido, mas vivê-lo impede dar-se conta dele objetivamente. Objeto de estudo, ele tende, inversamente, a imobilizar-se em uma sucessão de dados estatísticos; tende, igualmente a se esvaziar de seu conteúdo emocional, ou seja, do essencial de si mesmo (GIRARDET, 1987, p. 23).

[...]

E as imagens, assim como os textos, contribuíram enormemente para tal aspecto. No dia da morte do presidente, circularam três edições da UH e, segundo Wainer, foram quase 800.000 jornais vendidos², sendo que as rotativas teriam funcionado mais de 20 horas sem parar (WAINER, 1988, p. 205).

Embora pedindo pacificidade ao povo (em alguns textos das três edições, o jornal destacara esse comportamento), a UH explorou de maneira bastante intensa a morte de Vargas. É importante destacar que, na primeira edição feita às pressas, nota-se distintas temporalidades: havia notícias relacionadas ao afastamento do presidente (repercussão da nota de Tancredo, comentada por Lourival Fontes para o jornal), bem como vários pequenos textos falando da reunião da madrugada e das expectativas em relação ao futuro do governo. Na coluna *O Dia do*

² No dia 24 foram publicadas duas edições para além da tradicional. Em todas as capas eram publicadas o número da tiragem e, nessas, os números foram os seguintes: 130.000 jornais na primeira (que é a publicação mais famosa, a imagem 28) e as duas outras apresentaram a contagem de 304.000. Somando esses dados, o número final seria de 738.000 diários publicados (não, necessariamente, vendidos ou lidos).

Presidente, havia a repercussão da possível licença de Vargas e de como a situação política ficaria no período, tendo uma pequena nota no final (provavelmente redigida durante a impressão) indicando que a coluna chegava ao fim pela trágica morte de seu sucessor. Abusando de imagens e textos laudatórios, as três edições exploraram continuamente o falecimento, acompanhando o ritmo dos acontecimentos na capital.

Figura 3 – *Imagens de Vargas com a família, reforçando sua atitude paterna e conciliatória com a população. Página da segunda edição da UH, de 24/08/1954.*



Novo: a de que ele não era apenas um político “comum”, mas sim alguém que realmente se preocupava com as pessoas, governando para o bem de todas elas (CAPELATO, 2009). Além disso, os títulos das duas páginas (“GETÚLIO – O CHEFE DE FAMÍLIA” E “GETÚLIO O AMIGO DO POVO”) servem como uma espécie de complemento às imagens, demonstrando que o presidente falecido não era a figura desprezível descrita pelos seus opositores, mas sim alguém que valorizava a família e extremamente próximo do povo.

Sendo assim, é possível delimitar que a UH foi uma das principais responsáveis pela construção da imagem de Vargas como um mito, no sentido apontado por GIRARDET (1987), uma vez que suas publicações, na semana posterior à morte do presidente, foram extremamente laudatórias, não abrindo espaço para críticas ou ideias contrárias às dele (FIDELIS, 2022). A publicação utilizou, de maneira bastante intensa, as fotos como forma de registro, aspecto pouco usual na imprensa do período. O jornal até emitiu uma nota desculpando-se com seus leitores por não publicarem de maneira linear seus textos, uma vez que a Redação ainda estaria abalada e ocupada com toda a repercussão do suicídio de Vargas, algo totalmente fora de cogitação em sua visão:

Figura 6 – Principais personagens próximos a Vargas registrados pelas lentes da UH no velório, em sentido horário: Lutero Vargas, Alzira Vargas do Amaral Peixoto, Juscelino Kubitschek e João Goulart. Publicado na edição de UH, 25/08/1954.



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Na imagem 5, uma única foto toma mais da metade da página, enfatizando a dor e a devoção de uma pessoa (de identidade não apontada), sem vínculo anterior com o presidente. Essa ênfase da publicação procurou dar o tom da reação popular à morte do mandatário, uma vez que o beijo dado no esquife demonstra um misto de carinho e dor, dando a entender que essa seria a reação das pessoas, de maneira geral.

Já na imagem conseguinte, essas quatro fotos (espalhadas pelas páginas do jornal) procuraram enfatizar também as homenagens e reverências prestadas pelas principais figuras políticas próximas a

Vargas, indicando a lealdade que esses tinham com ele. Assim, além do povo, as principais figuras políticas do país também estavam próximas do presidente morto, sofrendo sua perda irreparável.

Por fim, a Carta Testamento, que desde o suicídio passou a ser tema de inúmeras controvérsias, continuou a ser explorada de maneira intensa. O suicídio de Vargas demarcou o trágico desfecho de seu governo, não cedendo aos apelos dos opositores e de muitos de seus apoiadores para licenciar-se do poder. Além de acabar com a própria vida, o presidente deixou um envelope próximo de sua cama, com uma carta datilografada que passou a ser chamada de Carta Testamento. Nesse documento, Getúlio fez um longo libelo contra os opositores de seu governo, indicando que forças nacionais e internacionais se juntaram para inviabilizar suas ações e que ele se lamentava muito por não ter feito mais pelo povo brasileiro (D'ARAÚJO, 2011, p. 772-773).

A leitura da carta foi um recurso repetido exaustivamente pelas emissoras de rádio, aumentando ainda mais a dramaticidade do caso, uma vez que ficava evidente que o suicídio fora premeditado, e não um rompante desesperador. Embora, posteriormente, Lacerda e a imprensa tenham questionado a autenticidade do documento, há vários indícios de que o presidente havia pensado seus principais pontos (foram encontrados, ao longo dos últimos dias, vários pequenos textos com Vargas presentes na carta) e, após investigações, chegou-se ao jornalista José Soares Maciel Filho, que teria admitido ter datilografado a carta (mas não a escrito; a suspeita ocorrera porque era ele quem escrevia boa parte dos discursos do presidente) (SILVA, 1978, p. 283-286).

Mesmo com a situação política extremamente intrincada, Vargas conseguiu estruturar uma saída diferente do que qualquer grupo

político poderia esperar, arriscando seu legado e capital político com uma ação extremada. Além de mobilizar enorme comoção, também teria pensado em como manter sua lembrança no imaginário de grande parte da população, permanecendo entre as pessoas (e, conseqüentemente, no meio político) por um período muito maior do que seus adversários gostariam.

O impacto da morte acabou mudando o cenário político nacional, uma vez que a UDN via cada vez mais iminente a saída do presidente e próxima de exercer uma possível influência no governo, já que o vice-presidente Café Filho havia se aproximado dos opositores por várias discordâncias com a política exercida por Vargas (BENEVIDES, 1981, p. 89-90). A partir daquele momento, os grupos ligados a Vargas que estavam preocupados com os últimos acontecimentos voltaram a estar no centro das atenções políticas, pois a morte do presidente causara uma extrema comoção nacional.

Figura 7 – Em várias edições, uma frase da Carta Testamento sempre vinha acompanhada de imagens do transporte do corpo ao avião que o levaria a São Borja. A imagem acima é a capa da segunda edição do dia 25/08/1954.



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Levando em conta a imagem 7, há um complemento das fotos do velório, sendo que as duas colocadas nessa capa, aliadas à manchete e aos trechos da Carta Testamento, reforçam a construção do jornal de Vargas como um grande líder popular e carismático, que deixava para trás não apenas eleitores, mas sim uma legião de admiradores e, porque

não, de “filhos” e “filhas” devotos e fiéis, acompanhando seu “pai” até o final. A primeira foto, de uma legião de pessoas acompanhando o esquife para embarcar à terra natal do falecido, São Borja, simboliza bem todas essas questões, sendo que o pequeno texto na capa, acompanhando as fotos, funciona um mero complemento, sem acrescentar nada substancial ao impacto da imagem principal na capa da segunda edição.

Corroborando tais aspectos, nessa mesma edição, foi publicado um texto intitulado *Adeus*, com um perfil praticamente hagiográfico sobre o presidente morto. Nesse espaço (embora nas outras páginas escritas tal aspecto já era bastante óbvio) ficou grafada, de fato, a forma como a UH descrevia o político para seus leitores, enfatizando ainda mais suas características positivas perante a crise política e pelo trágico desaparecimento de Getúlio:

Tombou o maior líder popular que nossa história jamais conheceu. Encerrou-se a vida do único homem ao qual nossos destinos foram por três vezes consecutivas confiados [...]. As agruras de um momento crucial não lhe tolheram o raciocínio, não o entibiaram, não o levaram a trair a confiança que lhe outorgaram milhões de brasileiros. Nem mesmo o ódio encontrou guarida em seu espírito, acrisolado pelo sofrimento. Acima das paixões, sereno, sabendo que os homens valem pouco, o que importa são os princípios que encarnam, teve humildade cristã de perdoar, e os sentimento de brasilidade, a preocupação de transmitir uma derradeira mensagem de amor aos pequeninos, de apontar rumos a todos que amam a Pátria e querem vê-la livre de exóticas influências, indicando caminhos a seguir, aqueles mesmos que sempre percorrera [...]. Curvemo-nos reverentes ante o ataúde dêsse Chefe de Estado que mesmo depois de morto mobiliza, para uma última homenagem, a massa humana que desfila ante seu cadáver [...]. (UH, *Adeus*, 25/08/1954).

CONCLUSÃO

As fotos utilizadas no artigo, dentre as inúmeras publicadas na UH, foram extremamente importantes para sinalizar a intencionalidade

proposta pela publicação da valorização da imagem de Vargas e de sua visão como não somente um político, mas sim como o principal nome no Brasil no momento (e, porque não, um dos maiores de todos os tempos).

Combatendo as críticas negativas das outras publicações (já que muitas, mesmo prestando condolências ao presidente morto, não deixaram de apontar suas falhas e contradições), a UH buscou ampliar, tanto para consolidar sua visão como para atrair maior público interessado em comprar suas edições, a ênfase na injusta partida de Vargas, pedindo ao povo que lembrasse bem, nas próximas eleições, daqueles que tinham contribuído para tal fato (FIDELIS, 2022).

E, dentro desse arcabouço, as imagens foram fundamentais para tal construção, uma vez que essas, diferentemente do usual nos jornais (comumente, as fotos eram utilizadas como ilustrações, complementos da notícia escrita), foram estruturadas como significantes centrais, invertendo a lógica comum nas publicações, indicando a ausência de textos ou esses como apoio e complemento das fotos.

Sendo assim, esse aspecto foi uma das inovações colocadas pela UH (BARROS, 1993) que, a partir desse fato histórico, delimitou sua perspectiva política, deixando-a clara e, ao mesmo tempo, utilizou algumas inovações jornalísticas no período (ABREU, 1996), tendo as fotos uma dimensão fundamental nessa movimentação.

Logo, a publicação carioca, ao explorar e construir as imagens em perspectiva laudatória, manteve sua perspectiva política ao indicar Vargas não somente como um político, mas sim como um nome que mudara o Brasil e continuaria influenciando em sua política e sociedade, sendo que a própria UH comprometera-se em manter o legado e continuar construindo e mantendo a memória do político da maneira que, segundo o jornal, ele merecia.

REFERÊNCIAS

- ABREU, A. (org.). *Imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BARROS, T. *Imprensa era dominada por um grupo familiar até 1950*. In: CAMPOS, A. (org.). *Nos tempos de Wainer: a Última Hora de Samuel*. Rio de Janeiro: ABI-Copim, 1993.
- BARTHES, R. *A mensagem fotográfica*. In: LIMA, L. (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 325-338.
- BENEVIDES, M. V. *A UDN e o udenismo: Ambiguidades do liberalismobrasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas, v. 1).
- CAPELATO, M. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- D'ARAÚJO, M. (org.). *Getúlio Vargas*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2011 (Série perfis parlamentares; n. 62).
- D'ARAÚJO, M. *O segundo governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política*. 2º ed. São Paulo: Ática, 1992 (Série Fundamentos; 90).
- DULLES, J. *Carlos Lacerda: a vida de um lutador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, 2 v.
- DULLES, J. *Getúlio Vargas: Biografia Política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1967.
- FAUSTO, B. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FIDELIS, T. *PRETO NO BRANCO: as crises políticas institucionais pelas páginas de O Estado de S. Paulo e Última Hora (1954/1956)*. São Paulo: Editora Dialética, 2022.
- FIDELIS, T. *Samuel Wainer: entre Diretrizes e Última Hora*. PPGHIS/UnB N°33, Brasília Ago – Dez, 2018.

- GAGNEBIN, J. M. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Ed.34. 2006.
- GIRARDET, R. Mitos e mitologias políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GUIMARÃES, M. Caso Última Hora: a crise que mudou o curso da história. Porto Alegre: BesouroBox, 2011.
- KUBRUSLY, C. O que é fotografia?. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- LAURENZA, A. M. de A. Lacerda x Wainer – O corvo e o bessarabiano. 2º ed. São Paulo: SENAC, 1998.
- MAUAD, A.; LOPES, M. História e Fotografia. In: CARDOSO, C.; VAINFAS, R. (orgs). Novos domínios da história. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- MENDONÇA, M. O demolidor de presidentes. 2ªed. São Paulo: Códex, 2002.
- ORLANDI, E. As Formas do Silêncio. Campinas: UNICAMP Editora, 1992
- PAULO, H. Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP. Coimbra: Livraria Minerva, 1994 (Coleção Minerva-História 11).
- PÊCHEUX, M. Semântica e Discurso. Campinas: UNICAMP Editora, 1988.
- SILVA, H. 1954: um tiro no coração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SODRÉ, N. A história da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- WAINER, S. Minha razão de viver: memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1988.

RECENSÃO

7

FILME CONCEBIDO EM MATO GROSSO – PLANALTO CENTRAL DO BRASIL – RESSALTA HISTÓRICA E DESBRAVADORA ESTÉTICA DO CINEMA NEGRO NO CENTRO GEODÉSICO DA AMÉRICA DO SUL

*Ney Alves de Arruda*¹

INTRODUÇÃO

O cinema mundial e, no presente caso, sul-americano vive do engajamento de seus artesãos, ao passo que a cinematografia resiste por seus militantes. Esse é o fato do cineasta brasileiro Luiz Borges que fundou o Festival de Vídeo e Cinema de Cuiabá e, como servidor público supervisionou o Cine Clube Coxiponés da Universidade Federal de Mato Grosso. Conforme a Editora Entrelinhas (s/d), a constante atividade de pesquisa perpetrada por Borges, o levou a realizar mestrado em cinema na Escola de Comunicação e Artes da USP – Universidade de São Paulo. Seu trabalho de estreia foi o vídeo Linhas Cruzadas de 1988, o que levou a uma larga jornada até seu doutorado em 2008 na Universidade de Brasília (CINEMATO, 2023).

Com efeito, uma de obras de destaque de Luiz Borges, escopo fundamental deste trabalho é o filme curta-metragem: “A cilada com cinco morenos” (1999, 35mm, 14’38”), vencedor do Brazilian Film Festival of Miami em 2007 (CURTAGORA, 2022). Conforme Lima (2011), se esclarece que “no final da década de 1990, a partir de política pública de estímulo, curtas-metragens e vídeos produzidos em Mato Grosso constroem modos de mostrar a região de Cuiabá e arredores”. Trata-se acerca de película icônica de relevante valor histórico que balizou uma

¹ Universidade Federal de Mato Grosso – Brasil. neyarruda@gmail.com

nova perspectiva no cinema no centro-oeste brasileiro. Versa-se sobre história que articula ficção com documentário e demonstra um largo debate de fundo político-ideológico, cultural e econômico destacável perante a América do Sul. A seguir, vamos meditar sobre os motivos por que este filme segue sendo considerado importante proeza da linguagem cinematográfica no Brasil do cerrado central.

A TRAMA DO FILME

Se aborda história ficcional envolvendo inicialmente parilha de namorados originária de família abastada, passeando em cidade circunvizinha à capital Cuiabá do Estado de Mato Grosso, região centro-oeste brasileira. Comarca belamente acidentada por morros, degraus de chapadões e numerosas cachoeiras, formosas quedas d'água que são deleite turístico do Brasil central. Então os jovens recebem nessa região da pequena cidade de Chapada dos Guimarães uma missão do pai do rapaz: chamar o conjunto musical Cinco Morenos para uma especial apresentação musical numa festa de pessoas muito ricas e influentes, celebração promovida para agradecer políticos locais.

Uma das grandes virtudes estético-cinematográficas em cena é a harmonização progressiva da trama fílmica irreal com dados artísticos fidedignos e biográficos do conjunto instrumental Cinco Morenos. Aprofundando a questão, Lima e Leite (2006), observam que a “intertextualidade de gêneros presentes no curta-metragem, que mistura ficção e documentário, em uma narrativa onde, apesar de ficcionalizada, a parte documental é narrada e representada por personagens que viveram as histórias contadas”. Assim, a jovem dupla enamorada de protagonistas, enfim consegue se encontrar com o aludido grupo dos Cinco Morenos. Chegam a apresentar a proposta de

tocar na dita festa. Porém, não logram êxito em conduzirem os músicos à celebração. Estes se mostram mais capacitados para evitarem a certa cilada. Porque os músicos, cansados de serem ludibriados, tocando de graça ou baseados em falsas promessas, acertadamente exigem contrato por escrito com parcela do pagamento antes da apresentação. Eis a síntese do sensato roteiro.

ELEMENTOS PARA UM DEBATE CRÍTICO

A construção artística filmográfica sob foco opera com uma objetividade bem planejada de seu quarto de hora de duração. Inicialmente privilegia em algumas tomadas as belezas naturais dos chapadões recortados pela natureza. Demonstrando a riqueza geológica e turística da região central de Mato Grosso, onde se situa o mensurado e estudado centro geodésico da América do Sul. Isto é, o lugar central que guarda equidistância ao norte, sul, leste e oeste de qualquer ponto extremo do continente, materializando-se como o coração geográfico sul-americano.

Enquanto isso, a trilha sonora provoca determinada e primitiva empolgação porque expõe uma alternância à princípio, de empatia e atração pela arte da música. O cineasta se utiliza de banda de rock da região tocando obras estilizadas cujos núcleos temáticos e melódicos são extraídos do cancionero popular local. Porém, o pano de fundo resulta por ser o choque cultural entre o rock como forma de música norte-americana colonizadora e global em oposição ao “rasqueado” como específica modalidade de música regional de Mato Grosso, estilo sempre defendido e tocado pelo conjunto Cinco Morenos.

Da narrativa decorrente do roteiro, se equaciona a inteligência da perspicaz, mas presente dialética das relações econômicas antagônicas.

Explicamos: de um lado a classe privilegiada de políticos e pessoas com alto poder aquisitivo em constante atrito exploratório com o outro lado corporificado por um frágil grupo de músicos trabalhadores e submetidos ao poder do capital. O rapaz filho do político representa o experimento da “cilada” em tentar a música ao vivo e de graça. O casal degusta vida libertina, pois no caminho investigando a busca de contato com o grupo musical, até arriscam comprar drogas ilícitas de um motoqueiro na rodovia Cuiabá-Chapada dos Guimarães. Inclusive, há uma certa decadência presente no casal repleto de preconceitos sociais expressos em seus quase vulgares diálogos. Do outro lado sim, estão homens do povo, que exercem atividades comuns como pedreiros, pintores de parede, carregadores de malas em aeroporto, são músicos que tocam em festas, muitas vezes, no terceiro expediente do dia, lutando pela sobrevivência, que se apresentam para sustentar suas famílias colocando o prato de comida em casa. Legítimos representantes da tradição proveniente da autêntica cultura local.

O rasqueado como forma musical extremamente dançante, virtuosística e melodiosa provém do legado histórico da tradição fronteiriça do mundo hispano-brasileiro sul-americano em “rasguear” as cordas de instrumentos dedilhados, isto é, tocando vários acordes em rápidas sequências. Nisso, o conjunto Cinco Morenos composto de violino-fone, caixa clara, banjo, surdo e pandeiro, verdadeiramente portam o significado da cultura do Brasil central e da música regional do centro-oeste.

Afortunadamente, o filme relembra a origem de onde tocavam alguns dos conjuntos regionais brasileiros, como o ora retratado. Para determinados grupamentos, tratava-se da práxis religiosa contida nas festas da Bandeira do Divino Espírito Santo e de São Benedito. Nisso, os segmentos sociais populares de maioria negra e com parcelas de pardos

e brancos saíam irmanados pelas localidades e aldeias ribeirinhas, bairros tradicionais e bairros pobres da periferia desde os anos 1940, cantando hinos de louvor aos santos, entrando e abençoando os lares, percorrendo notável quantidade de quilômetros empunhando a bandeira vermelha dos santos e angariando esmolas (notas de dinheiro amarradas na bandeira) para as despesas mínimas, isso de quem pudesse contribuir. O regional dos Cinco Morenos se notabilizou acompanhando essas procissões católicas cantadas com muita alegria e música do tradicional rasqueado entoando uma boa quantidade de hinários cristãos. Tal postura cultural acabou chamando a atenção das elites financeiras, as classes sociais mais ricas, popularizando o conjunto regional sob análise e sua encantadora música do rasqueado. Talvez atraídas pela sedutora música do rasqueado para animar suas entediadas festas que não saíam do lugar comum.

UMA PERSPECTIVA DA CONTRIBUIÇÃO FÍLMICA SOB ANÁLISE

Passados todos esses anos desde o advento do filme em questão, o labor estético do cineasta autor Luiz Borges segue sendo atividade notável no cenário artístico brasileiro, dada sua sensibilidade diretiva, inspiração temática, poder de síntese, habilidade comunicacional e percepção ideológica. Destarte, a latinidade do cinema negro aderida por Borges foi decisivamente precursora para o amadurecimento e avanço consciente da classe artística negra em Mato Grosso. Borges é um artista negro de elevada consciência social. Pinto (2021) recorda que “para que se imprima um ‘discurso negro’ no cinema é necessário que o próprio negro faça parte das tomadas de decisões cinematográficas”.

Ora, se está diante de uma genuína obra de arte cinematográfica oriunda da cultura negra: seus realizadores, criadores, atores são

representantes da grande brasilidade negra, haja vista a formação do conjunto Cinco Morenos. É de se registrar que está presente nesse filme um olhar da subjetividade do povo negro brasileiro do centro-oeste do país. E assim, é que se constata nessa atitude fílmica um possível inaugurar do cinema crítico, do cinema emancipatório, do cinema político que pensa e retrata os antagonismos econômicos e sociais em plena centralidade periférica sul-americana, distante dois mil quilômetros do rico Brasil Atlântico, do empoderado Brasil branco litorâneo.

E o filme de Borges faz mais! Na medida em que, sutilmente, expõe e vende as belezas e encantos geográficos de Mato Grosso. Seduzindo as massas ávidas por novidades sonoras com o deleite musical do rasqueado na versão regional dos Cinco Morenos. Além de enaltecer a força da tradição da cultura regional, uma vez que o filme “reporta os anos 30 nas bandeiras que percorriam as fazendas e o interior, com seus hinos religiosos mesclados com rasqueados, repertório que eram puxados por dois garotos, chamados de rufiões” – detalha Botelho (2000).

CONCLUSÃO

Quem melhor para concluir do que o próprio criador sobre sua arte? Aclarou Luiz Borges em entrevista jornalística concedida à Vitória Oliveira (2022):

Os Cinco Morenos foram um grupo precursor do rasqueado no estado. tive a ideia para o curta quando conheci o mestre Raul, violinista do grupo. eu estava retornando de uma viagem no aeroporto e o vi empurrando bagagem, foi quando me contaram que ele era um grande músico. fiquei muito curioso pela história, principalmente por saber que um artista em Mato Grosso, desse vigor, era obrigado a trabalhar empurrando bagagens para sobreviver a época ao invés de propagar sua arte. (Borges, 2022)

Talvez seja assim que a criação artística se dê: impressionabilidade ao detectar o “leitmotiv” (de índole wagneriana) para estabelecer uma obra de arte marcante historicamente. O estalo criativo, ou o que Freud chamou de “insight”; aquele sentimento para o registro de um tema tocante, que se perpetua na memória, que suscita o debate dialético sobre a vida humana.

Ao assistirmos esse filme e estudarmos seu campo temático, fica patente sua dimensão estética de curta metragem no diálogo com elementos da cultura local e regional. Também se materializa a dimensão política do cinema negro de resistência e identidade do caráter firme de produção da arte demonstrando a presença da negritude brasileira. Igualmente se percebe a dimensão econômica do conflito entre classes endinheiradas de exploradores e explorados da classe trabalhadora. Além disso, vivenciamos a dimensão da cultura musical exposta, onde todas essas extensões mensuráveis da cinematografia robustece a possível construção de uma identidade cultural no Brasil central de Mato Grosso no contexto latino-americano.

REFERÊNCIAS

- Botelho, M. (2000). 'A Cilada com Cinco Morenos' terá avant premier hoje. Cuiabá: Jornal Diário de Cuiabá: <https://www.diariodecuiaba.com.br/arquivo/060799/dc2.htm>
- Brasil, Editora Entrelinhas (s/d). Luiz Carlos de Oliveira Borges. Editora Entrelinhas. https://www.entrelinhaseditora.com.br/produtos/p.asp?id=52&produto=colecaobrmemoria_e_mito_do_cinema_em_mato_grosso
- Brasil, Portal Curtagora, O espaço do audiovisual na internet (2022). Ficha do filme: A cilada com os cinco morenos. <http://www.curtagora.com/filme.asp?Codigo=6347&Ficha=Completa>

Brasil, Quariterê Coletivo Cultural (s/d). Cartaz do Filme: A Cilada com Cinco Morenos. Cuiabá: Quariterê. <https://quaritere.com.br/site/agitando-a-resistencia-negra-3aedicao/a-cilada-com-cinco-morenos/>

Brasil. Cinemato (2023). 21.º Festival de cinema e vídeo de Cuiabá. <https://festivalcinemato.com.br>

Lima, D. B. & Leite, M. C. S. (2006). Local e global no cinema mato-grossense dos anos 90. Florianópolis: SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. http://www.sbpnet.org.br/livro/58ra/senior/RESUMOS/resumo_2112.html

Lima, D.B. (2011). “A cilada com cinco morenos”: local e global no cinema mato-grossense dos anos 1990. São Paulo: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2514-1.html>

Okamura, K. (Produtora) & Borges, L. (Diretor) (1999). A Cilada com Cinco Morenos. (13'38”) [Filme] Cuiabá. <https://youtu.be/FCsj80qGuJs>

Oliveira, V. (2022). Cineclubes Coxiponés comemora 45 anos de história. Cuiabá: 360News. <https://360news.com.br/cineclubes-coxipones-comemora-45-anos-de-historia-com-resistencia-e-acolhimento/>

Pinto, M. R. (2021). “A Cilada com Cinco Morenos”: Pérola Negra do Cinema Matogrossense. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – USP Universidade de São Paulo - SOCINE. <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2021/?id=21414>



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org

Vários ângulos, planos e uma narrativa em comum. Ao publicarmos Narrativas Audiovisuais Lusófonas estamos construindo um espaço de debate, ideias e reflexões sobre a concepção, análise e realização audiovisual em Países de Língua Portuguesa, com uma narrativa que amplia a discussão entre os pesquisadores desta comunidade e faz nos conhecermos mais sobre nossa comunidade tão diversa e tão criativa. Rodeados por um oceano de ideias, de poéticas e de histórias que falam o mesmo idioma, porém com modos de comunicar diferentes, mas a arte nos aproxima com nossos pares e faz com que sejamos mais próximos ao compartilharmos nossas experiências, nossas pesquisas, nossos estudos numa publicação que conta um pouco sobre como as nossas narrativas audiovisuais transformam as nossas vidas e cria identidade por nos reconhecermos dentro delas e reconhecermos os nossos companheiros de comunidade e suas realidades similares. Somos povos que não apenas falamos o mesmo idioma, mas que temos uma narrativa que aproxima um dos outros e que muitas vezes se entrecruza política, social e culturalmente, pois fomos colonizados por um mesmo país e com isto um pouco de nós ficou neles e um pouco neles ficou em nós. Nossa matriz colonial se conjugou em muitos lugares diferentes, mas numa narrativa única e plural que trazemos aqui.

Teresa Norton Dias e Cristiane Neder

