



Outras Narrativas em Cena:

Caminhos Artísticos do
Audiovisual na América do Sul

Organizadores:

Brener Neves Silva e Paulo César Marques Holanda



Organizadores

Brener Neves Silva

Paulo César Marques Holanda

**Outras Narrativas em Cena:
Caminhos Artísticos do Audiovisual na
América do Sul**



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2024

© 2024, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Lucas da Silva Martinez

Capa: Gloriana Solís Alpizar

Revisão: Os organizadores

ISBN 978-65-89284-52-9

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284529>

Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/115>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Outras Narrativas em Cena [livro eletrônico]: Caminhos Artísticos do Audiovisual na América do Sul / organização Brener Silva, Paulo Holanda. - Foz do Iguaçu, PR: CLAEC e-Books, 2024. PDF.

Vários autores.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-89284-52-9

1. Audiovisual. 2. Decolonialidade. 3. América do Sul. I. Silva, Brener. II. Holanda, Paulo.

CDD: 700

Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores e autoras, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC
Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Dra. Betania Maciel
Diretora Vice-Presidente

Dr. Fábio do Vale
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de
Araújo
Editora-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdettaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzain
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

| | |
|--|----|
| Apresentação | 5 |
| <i>Brener Neves, Paulo Holanda</i> | |
| Transformações do audiovisual na moda brasileira: O <i>fashion film</i> ManioColor do estilista indígena Sioduhi | 7 |
| <i>Brener Neves Silva, Paulo César Marques Holanda</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.1 | |
| Imagem-experiência Hutukara: fabulações entre corpo e vídeo | 15 |
| <i>Joelma Araujo, Marcela Cavallini, Sofia Mussolin</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.2 | |
| A sobrevivência do feminino no Cinema: Elena e Petra Costa | 29 |
| <i>Silvaneide Dias da Silva, Rogério Luiz Silva de Oliveira</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.3 | |
| O feminino negro em distopias brasileiras: afetividade e protagonismo em Voltei! (2021), de Glenda Nicácio e Ary Rosa | 43 |
| <i>Luiza Cristina Lusvarghi, Ana Catarine Mendes da Silva</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.4 | |
| Turma da Mônica: Laços e a construção de um suburbanismo fantástico brasileiro | 53 |
| <i>Pedro Artur Baptista Lauria</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.5 | |
| Cultura pop y temas sociales: una mirada panorámica y crítica a las ficciones televisivas hispanohablantes de América del Sur | 67 |
| <i>Anderson Lopes da Silva</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.6 | |
| Das missões às milícias | 85 |
| <i>Aline Chagas</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.7 | |
| De Portinari em Portinari: trocadilhos entre esporte e arte | 99 |
| <i>Flávio CRO</i> | |
| DOI: 10.23899/9786589284529.8 | |

Apresentação

A construção deste e-book perpassa muitas discussões e inquietações oriundas do cenário contemporâneo da produção de audiovisual na América do Sul. Pensar criticamente esta produção nos permite compreender possibilidades na formulação de identidades socioculturais, que nos ofertam um universo simbolicamente rico e fascinante para o entendimento das sociedades.

Decorrente da revolução tecnológica aportada pela Revolução Industrial, o cinema dissemina e populariza-se na Europa, invadindo fronteiras geográficas, políticas, sociais e econômicas. Não distante destas transformações, começam produções na América do Sul que irão possibilitar outros olhares acerca de suas populações e modos de vida.

Com o passar dos anos, a produção audiovisual em nosso continente se ocupa em possibilitar nossas narrativas, através de seus próprios habitantes, buscando refletir seus cotidianos e realidades. Sendo esta uma questão debatida atualmente, em diversos campos acadêmicos e sociais.

Começamos a publicação com o trabalho, Transformações do audiovisual na moda brasileira: O fashion film ManioColor do estilista indígena Sioduhi, de nossa autoria enquanto organizadores, onde buscamos as intrínsecas relações que se apresentam na produção de moda feita por este estilista.

O segundo capítulo, Imagem-experiência Hutukara: fabulações entre corpo e vídeo, as autoras nos brindam com o registro e análise de uma experiência fundamentada na expansão e encontro das linguagens da dança, performance e vídeo.

Em seguida apresenta-se o trabalho, A sobrevivência do feminino no Cinema: Elena e Petra Costa, onde os autores se debruçam nos protagonismos destas duas mulheres frente suas trajetórias no âmbito cinematográfico.

Ainda nessa busca por espaços ocupados por mulheres, o capítulo seguinte, O feminino negro em distopias brasileiras: afetividade e protagonismo em Voltei! (2021), de Glenda Nicácio e Ary Rocha, nos permite alusão acerca da importância do debate da produção de cineastas negras no Brasil.

O público infanto-juvenil também é lembrado neste e-book com a produção do trabalho, Turma da Mônica: Laços e a construção de um suburbanismo fantástico brasileiro, onde o autor atrela este gênero, com suas tramas, ambientações geográficas e históricas, na tentativa de compreender o futuro do suburbanismo fantástico.

Ampliando esta dimensão para além do Brasil, apresentamos o capítulo Cultura pop y temas sociales: una mirada panorámica y crítica a las ficciones televisivas hispanohablantes de América del Sur, onde o autor demonstra hercúleo esforço em construir reflexões acerca deste cenário com uma ou duas obras de Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela.

Posto isto, o seguinte trabalho, Das missões às milícias, problematiza o cinema como possível ferramenta de colaboração para construção de memória, lembrando a historicidade de conceitos como repressão e violências na América do Sul.

Por fim, apresentamos o trabalho, De Portinari em Portinari: trocadilhos entre esporte e arte, cuja preocupação do autor e artista, é demonstrar as possibilidades criadas a partir de suas vivências sob duas rodas, que se entrecruzam na videoperformance.

A criação deste e-book nos possibilitou conhecer trabalhos e autorias que emergem sensibilidade na escolha da formação de seus escritos, e nós, enquanto organizadores, buscamos priorizar estas narrativas que surgem de diferentes regiões geográficas, de diferentes setores sociais e de diferentes vozes. Acreditamos que esta publicação certamente irá contribuir para a consolidação do campo audiovisual em nosso contexto latino-americano.

Para vocês, que agora podem se deleitar nestas leituras, desejamos que os mesmos textos lhe instiguem assim como o fizeram conosco.

Brener Neves
Paulo Holanda
Os organizadores

Transformações do audiovisual na moda brasileira: O *fashion film* ManioColor do estilista indígena Sioduhi

Brener Neves Silva*
Paulo César Marques Holanda**

Introdução

O presente estudo debruçou-se em analisar o *fashion film* ManioColor¹ do estilista Sioduhi cuja origem remonta ao povo indígena Piratapuya, no interior do Estado do Amazonas e garante a visibilidade das culturas indígenas que perfazem o mosaico social do Amazonas, seu lugar de origem, a região de São Gabriel da Cachoeira, vulgarmente conhecida como “cabeça do cachorro”. O filme possui a duração de quase 2 minutos, foi gravado em território indígena e possui a finalidade de mostrar e registrar o feito da pigmentação elaborada por este estilista.

Sioduhi, através de seu protagonismo, escreve uma nova história da moda brasileira atualmente, com a criação de uma técnica de pigmentação natural, feita com a base do cozimento da mandioca. Esta raiz alimentícia faz parte da base gastronômica dos povos indígenas na região amazônica, denotando a soberania desse alimento não somente enquanto sistema agrícola, mas também como parte, agora, do sistema de moda e artes.

Além desta inovação na forma têxtil, possibilita também, na produção desse *fashion film*, a salvaguarda de saberes tradicionais na Amazônia e a sua diversidade. Segundo Quijano (2014) “Bien Vivir” e “Buen Vivir”, são os conceitos mais difundidos

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF). Mestre em Cinema e Audiovisual pela UFF. Graduado em Produção Audiovisual pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). E-mail: brenernevs@gmail.com

** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA). Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail: paulo.flu@sapo.pt

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tULt5PBZqTk>. Acesso em 30 de novembro de 2023.

sobre o debate do novo movimento da sociedade, sobretudo a população indígena na América Latina, frente uma existência social diferente da que nos é imposta pela Colonialidade do Poder. Parte destes fazeres estão atrelados à ciência do bem-viver que conduz as trajetórias desses novos protagonistas. Uma filosofia do viver que emerge das práticas cotidianas relacionadas ao coletivo nas comunidades originárias.

Ocupar novos territórios: outros caminhos

Desde o começo de seu mergulho nos rios da moda, o estilista buscou aprofundar-se também em suas ancestralidades, atrelando seu o pertencimento e reconhecimento ao povo Piratapuya. Ciente de que este é um trabalho com enfoque interdisciplinar nas ciências humanas e nas artes, e que visa a construção de novas investigações na cultura visual, utilizamos como categoria para análises a metodologia visual para interpretar imagens produzidas e seus significados culturais em correlação à história e divisão de poderes existentes, assim com a transgressão decorrentes dessas novas imagens. Considerando que a cultura é orgânica e seus sistemas culturais transcendem aos projetos hegemônicos, compreendemos que a mesma abarca com propriedade sentidos e linguagens no curso de suas transformações, como a moda e o vestir.

Segundo Ostrower (1985), é possível utilizarmos nossa própria experiência de vida como fonte de inspiração, o que certamente direciona estas produções artísticas. Suas motivações compõem um sistema simbólico que celebram a vida social, as narrativas indígenas e suas práticas culturais. Estas iniciativas buscam ampliação e fortalecimento de suas formas de artes, e novos modelos de permanências de seus saberes.

Esta produção de moda, fruto de protagonismo indígena contemporâneo, nos alerta acerca da importância desse movimento, que busca representar corpos invisibilizados em espaços de privilégio. Como o caso de Sioduhi, que leva às as passarelas com seu ativismo, perfazendo-se na materialização de vestes que sustentam traços de sua ancestralidade e que se apresentam em alfaiatarias. Na figura 1, visualizamos o processo de pigmentação através do sumo da mandioca, feito através de um processo natural de fermentação da casca desse vegetal, no qual o estilista aplica outros vegetais para outras tonalidades de cores.



Figura 1 – Frame do *fashion film* ManioColor, 2023

Para Monneyron (2006), a moda não é um movimento irracional, esta irá se desenvolver simultaneamente com o universo imaginário contemporâneo e de outros períodos históricos. A moda irá simular “um arranjo social novo, que experimenta sua viabilidade por meio dela”, o que irá fecundar em transformações de valores e em novas mentalidades imaginadas para a sociedade. Atrélado a este campo, um poder antecipatório de problemas e fortalecendo seu espaço de existência entre o metafórico da consciência e do inconsciente.

Sua técnica de tinturaria de forma natural com a mandioca foi batizada pelo ele próprio de *ManioColor*. Um processo que está presente em todas as suas coleções, criando paletas de cores em tons terrosos, de forma exclusiva e artesanal, alinhando sua existência com seus saberes tradicionais no processo têxtil. Assim, estes povos alcançam condições fundamentais para sua organização social, propiciando novos modelos de desenvolvimento na luta por sobrevivência.

Cada vez mais estes estão se multiplicando, com retomadas estéticas de indígenas em busca de suas ancestralidades que são embates com conhecimento de suas próprias culturas e a formação da cultura nacional. É claro que nos falta muito. Entretanto, seguimos na disputa por frestas que possibilitem estes diálogos de forma institucional e que abram caminhos para a compreensão da moda como importante dispositivo para pensarmos as artes e as outras identidades presentes em nossas sociedades.

A proeminência destas surge como expurgo ao ofuscamento identitário que vários povos e etnias sofreram conjuntamente ao de glorificação de culturas europeias,

alavancados em seus discursos preconceituosos e difundidos cientificamente, tanto no cenário brasileiro como no âmbito internacional. Assim, estas novas perspectivas também são responsáveis em questionar estilos e significados, assim como criar novas visões em relação às concepções clássicas da história da arte. Considerando as possibilidades que para Hall (2006)

[...] o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 13).

Compreende-se que nossas vivências deixam marcas, sejam elas físicas ou emocionais, e que nos servem como assinaturas para o entendimento dos indivíduos e suas identidades. A interpretação destes fatos, sua compreensão e análises de discursos derivam de uma motivação em entender as permanências e forças em relação ao vestir de acordo com estas concepções indígenas.

Ocupando o audiovisual: visibilidade e re(existências)

Ao realizar o filme para registrar e mostrar o feito da pigmentação elaborada por Sioduhi, torna-se nítida a potência que o audiovisual possui como ferramenta de visibilização, autodeterminação e re(existência). A autoconsciência do uso do audiovisual para estes fins demonstra os processos de organização política entre os povos indígenas, que tentam lutar por respeito, pela vida e pelos próprios direitos constantemente. Isto se dá quando levamos em consideração que, especialmente no século XX, diversos filmes com temáticas indígenas eram produzidos por cineastas não indígenas que traziam consigo marcas da ideologia e estética colonial tendo, como resultado, à exceção de algumas obras, representações descontextualizadas e estereotipadas dos povos nativos do Brasil.

Conforme Shohat e Stam (2006, p. 41) “[...] a novidade do colonialismo europeu foi seu alcance global, sua filiação com instituições de poder mundial, além de seu modo imperativo – uma tentativa de submeter o mundo a um regime único e ‘universal’ de verdade e poder”. Os autores afirmam ainda que “como ‘regimes da verdade’, os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes,

estéticas e representações” (Shohat; Stam, 2006, p. 44). Esse “regime da verdade” implícito nos discursos fizeram com que alguns desses filmes dessem continuidade ao processo eurocêntrico de superioridade e modernização, uma vez que trazem olhares exógenos da realidade vivida pelos povos indígenas.

No entanto, diante desses fatores, os povos indígenas passaram a se destacar pela luta e resistência para tentar garantir um caminho oposto: o das suas próprias visões através das lentes. Segundo Krenak (2020, p. 21) “os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios [...], são caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade”, isto é, os povos indígenas, sob condições de ameaças extremas, resistem à iminência de fim de mundo por meio de suas práticas tradicionais, vozes e manifestações, mas também por meio do cinema e do audiovisual.

E é a partir desta resistência indígena que novas histórias com diversos pontos de vista começaram a surgir, como no cinema produzido pelos próprios povos nativos. No Brasil, este impulsionamento se deu principalmente a partir de 1986 pelo projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), criado por Vincent Carelli, no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), com o objetivo de apoiar a causa indígena e de fortalecer suas identidades por meio do vídeo. Desta forma, é devido a luta do projeto, de ativistas indigenistas e dos próprios indígenas que o audiovisual foi sendo cada vez mais incorporado pelos povos indígenas, momento em que passaram a diversificar suas produções e puderam, no cinema, contar suas próprias histórias.

É o que o *fashion film* ManioColor faz em menos de 2 minutos: por meio das imagens e sons, dos corpos diante da câmera, inclusive dos corpos indígenas participantes atrás da câmera, dos tecidos e da mandioca, é possível notar a rica cultura dos povos originários. O que se verifica neste filme é a autoconsciência do uso da câmera e dos corpos como importantes ferramentas que possibilitam a autorrepresentação nas imagens ao falarem de si e do trabalho realizado.

Segundo Neves (2022, p. 111), a autoconsciência corpo-câmera refere-se ao “uso consciente do corpo, juntamente com a câmera, como uma unidade indissociável para a realização de registros audiovisuais com objetivos bem definidos de guardar memória, visibilização, autodeterminação, luta e resistência”. É por isso que corpos e câmera estão atrelado à autoconsciência, pois os realizadores do filme entendem e percebem a importância do uso da câmera e do corpo em suas vidas e cosmologias, inclusive por realizarem este filme.

E é essa autoconsciência que levanta, também, reflexões acerca do filme como um espaço de re(existência). A existência se dá, é claro, pelos mais de 500 anos de luta dos povos originários que, ainda hoje, mantêm-se vivos resistindo à diversas questões que os ameaçam. No entanto, seus corpos e cosmologias passam a adquirir uma nova forma de existir quando utilizam o audiovisual, ou seja, através das imagens e sons se dá a re(existência) de si e da própria cultura. Ressaltamos que o audiovisual passa a ser mais uma forma de estar no mundo juntamente com outras inúmeras formas de se colocar no mundo que os povos indígenas possuem.

Neste caso, o filme ManioColor passa a ser mais uma dessas formas de se posicionar e, também, de se visibilizar, de usar a câmera como uma espécie de arma. Segundo Pinheiro (2017, p. 114-115) “o corpo como instrumento de filmagem insere nesse movimento a câmera como uma arma múltipla”, isto é, a noção da câmera como arma aqui descrita refere-se ao seu uso como um instrumento de luta e de visibilidade. Esta visibilidade se dá especialmente pelo fato de o filme estar publicado no YouTube para que qualquer pessoa possa ter acesso a esta técnica criada por Sioduhi e às cosmologias ali presentes.

Desta forma, é importante que vejamos como o filme sedimenta a autoconsciência do registro como estratégia no sentido de visibilizar o trabalho do estilista, da própria cultura e também como forma de guardar memória como peça de luta (figura 2). O que marca o filme é o papel político que os realizadores assumem ao realizar os registros e fazê-los transitar entre mundos indígenas e não indígenas como forma de autodeterminação e re(existências).



Figura 2 – Frame do *fashion film* ManioColor, 2023

Podemos perceber algo similar entre outros povos indígenas: a cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira atua considerando a produção e o uso de imagens como uma forma de arma (2017, p. 2). Isael Maxakali também compartilha dessa visão (Maia e Andrade, 2018). Certamente é uma metáfora, mas uma metáfora que procura demonstrar a potência da câmera como um instrumento de luta política que vem transformando o cinema indígena em uma forma de resistência.

O uso do audiovisual assume aqui uma instância que pode ser caracterizada como projeto político, uma vez que o filme foi realizado para visibilizar as cosmologias indígenas, neste caso, da moda indígena produzida pelo estilista Sioduhi. Ao visibilizar as imagens e sons, utiliza-se da potência que este instrumento possui para exigir reconhecimento e respeito pela cultura indígena que, inclusive é vasta no Brasil.

Portanto, o registro é, antes de tudo, um projeto político, pois não possui um mero valor explicativo e não se caracteriza apenas como um mero ato de filmar para guardar as imagens. Por isso, podemos pensar o registro filmico a partir da noção de "essencialismo estratégico" proposto por Gayatri Spivak (2009). Nesse contexto, grupos minoritários utilizam discursos dominantes como uma forma de reafirmar suas posições. No caso de Sioduhi, essa prática ocorre por meio do cinema, permitindo-lhe mostrar seu trabalho e cosmologias através de imagens e sons e transformando o ato de registrar em uma estratégia política.

Por meio do registro, sua identidade é documentada de alguma maneira, permitindo-lhe afirmar-se por meio do próprio trabalho. Isso não apenas traz visibilidade, mas também pode mobilizar apoio em relação ao trabalho que vem produzindo e à luta a favor dos povos originários. Dessa forma, o ato de registrar torna-se um projeto político, envolvendo o uso da câmera não apenas para preservar memórias e visibilizar, mas também para obter reconhecimento e envolver mais pessoas nas suas causas.

Considerações finais

A partir da análise do filme e das reflexões aqui trazidas, chegamos à conclusão de que o senso estético na ornamentação e fabricação de corpos no campo da moda e audiovisual está atrelado à representação simbólica e a uma estimulação dos sentidos, no qual a subjetividade do corpo se metamorfoseia em adornos, pinturas e indumentárias. Estes cuidados para com a construção das imagens de seus corpos possuem variadas manifestações e contrastam com os padrões impostos, e mais fortemente em séculos passados, nos quais esses eram concentrados no viés eurocêntrico, oriundo de cânones acerca das regras do que era o belo, por exemplo.

É neste contexto que identificamos, portanto, o registro audiovisual do trabalho de moda como um projeto político para que outras pessoas possam conhecer o trabalho do estilista e possam, de alguma forma, mobilizar-se na luta em prol da causa indígena. Por meio deste estudo, pretendeu-se pensar as múltiplas possibilidades da moda e do audiovisual, dando centralidade às discussões sobre os múltiplos trabalhos realizados pelos povos originários.

Referências

- HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MAIA, M. R.; ANDRADE, A. M. T. de. O cinema Maxakali: a narrativa audiovisual como ação política. **Revista Mídia e Cotidiano**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 93-108, 2018.
- MONNEYRON, F. **La sociologie de la mode**. Paris: PUF, 2006.
- OSTROWER, F. **Acasos e Criação Artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1985.
- PINHEIRO, S. F. **A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy**. 2017. 284 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- QUIJANO, A. “Bien vivir”: entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder. In: **Cuestiones y horizontes: de la dependência histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica Da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, B. N. **O cinema indígena Kayapó e a relação corpo-câmera**. 2022. 126 p. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2022.
- SPIVAK, G. **¿Pueden hablar los subalternos?** Barcelona: Museu D’art Contemporani de Barcelona, 2009.

Imagem-experiência *Hutukara*: fabulações entre corpo e vídeo

Joelma Araujo*

Marcela Cavallini**

Sofia Mussolin***

Introdução

Foi assim que o povo *Yanomami* pensou no nome *hutukara*. Em português, universo. Vocês napë falam universo, universo em que estão reunidos: terra, céu, lua, chuva, escuridão... *Yanomami* diz que está tudo *komi yamaki piria, hutukara* a, nós estamos dentro da *hutukara*, moramos longe, mas estamos dentro da *hutukara*. Nós, *Yanomami*, escolhemos esse nome – *hutukara* – para colocar no papel; colocamos no papel esse nome guardado na memória, na filosofia (Kopenawa, 2021, p. 07).

Hutukara é o termo usado para descrever Universo na língua *Yanomami*, como nos ensina seu xamã e líder político Davi Kopenawa em sua aula ministrada no seminário Política da Terra, e posterior texto de transcrição “*Hutukara*: Grito da Terra”¹:

* Artista-pesquisadora e arte-educadora. Finalista da graduação em Artes Visuais (UFES). Graduada em Ciências Econômicas (UFAL) e Mestre em Economia Aplicada (UFES). Integra o grupo de extensão escrita em artes (UFES) onde co-cria publicações. Pesquisa o corpo-território em deslocamento com os territórios geográficos e assim vai (re)construindo sua identidade de mulher cis bandoleira branca nordestina e alagoana em trânsito explorando multilinguagens, da videodança ao graffiti. E-mail: emaildajoaraujo@gmail.com

** Artista, pesquisadora e professora. Atualmente doutoranda no PPGAV/UFRJ. Realiza trabalhos artísticos onde prioriza processos colaborativos, destacam-se, dentre estes: Estampar Movimento em Cor (premição MINC e Banco do Nordeste); Em Busca da Deusa Canibal (Festival Latino-Americano de Arte e Activismo - UYU e Mostra Audiovisual Fazendo Gênero) e Clepsidra (Festival Novas Mídias, I Bienal Black Brasil, Revista ClimaCom, Festival Internacional de Ecoperformance). E-mail: marcelademacedo@gmail.com

*** Artista-pesquisadora formada em Imagem e Som (UFSCar) com intercâmbio na Universidade de Coimbra (Portugal) em Design e Multimídia pelo Programa Santander de Bolsas Luso-Brasileiras. Mestre pelo PPGAV/UFRJ e doutoranda pelo PPGCA/UFF, integra o grupo BrisaLab/UFF/FAPERJ. A prática corpo-território é partida para obras multimídias, que junto de conceitos da ecologia e antropologia, versam perspectivas além-humanas de estar no mundo. E-mail: sofiagmussolin@gmail.com

¹ Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2021/07/cad130-kopenawa-hutukara.pdf>.

“Hutukara é um ovo gigante. É assim que nós, povo *Yanomami*, enxergamos e sonhamos para ter esse nome [...] é o universo onde moramos e que cuida da gente” (Kopenawa, 2021, p. 07). Os *Yanomami* são um povo indígena que tem vivido na região da floresta amazônica por milhares de anos, sua terra indígena foi demarcada em 1992 e é uma das áreas mais preservadas da Amazônia, onde a determinação bipartida entre Natureza/Cultura não existe, apenas a coexistência – são exemplos de co-construção multiespécies, em um planeta danificado pelo desequilíbrio gerado na intensa atividade humana neoliberal.

Hutukara é também uma das associações que representam os interesses do povo *Yanomami*, e desempenham um papel fundamental na defesa de seus direitos, na proteção do meio ambiente e na promoção do bem-estar da comunidade *Yanomami*. A associação é liderada por Davi Kopenawa, e ao ler ou ouvir as palavras do xamã, torna-se evidente a significativa barreira que nos impede, como indivíduos ocidentalizados e acostumados a uma narrativa linear e literal, de conceber a ideia de uma realidade que difere substancialmente daquilo que reconhecemos como vida inteligente a parte da humanidade. Nós tendemos a categorizar esse outro modo de existência, sua perspectiva e compreensão do mundo como algo pertencente ao reino do "fantástico", "irreal" e "imaginário", o que, por sua vez, diminui a experiência daqueles que vivem de maneira diferente e prejudica a nossa própria compreensão da realidade. Afinal, se consideramos o diferente e a magia como conceitos distantes, ou até mesmo meras utopias em nossa sociedade ocidentalizada, o que nos resta? A principal dificuldade reside em reconhecer o extraordinário e o mágico no que é ordinário e mundano, uma vez que nossa imaginação está pré-condicionada a associar o progresso material e o sucesso individual estritamente às situações econômicas e às trajetórias sociais que podem nos levar ao que concebemos como uma vida bem-sucedida.

O que podemos fabular como universo, nos dias de hoje, enquanto artistas? Essa questão nos direcionou para formular o filme “*Hutukara: Entre a Pele e a Casca*”, uma experiência de corpo-coletivo que foi transformada em linguagem audiovisual. Entremeadada nos estudos da performance, da dança e do vídeo, a pesquisa se estende para compreender as camadas e vínculos que surgem diante de um fazer artístico coletivo atravessada por conceitos e pensamentos que estão ainda em debate, em construção. Incitando, ainda, a aliança com o fazer fabulativo como possibilidade de adentrar esse futuro, cultivando um mundo de carnes entrelaçadas, íntimas (Haraway, 2021) e sonhadas, que encaram o Antropoceno² e suas ruínas ao enfrentá-las enquanto

² Antropoceno é o termo batizado por Paul Crutzen, que demarcaria a nossa Era atual, fase em que os processos atmosféricos, geológicos, hidrológicos e biosféricos são alterados ou influenciados severamente pelas atividades dos seres humanos, nos tornando espectadores e participantes das

uma estória, não a partir da concepção heroica entre vencedores e perdedores (Le Guin, 2021). Esse lugar de fabulação que Le Guin apresenta reinventa a estória, essa sem o H maiúsculo, enquanto processo contínuo, “muito mais artimanhas do que conflitos, muito menos triunfos do que armadilhas e delírios; cheio de naves espaciais que ficam presas, missões que falham, e pessoas que não entendem” (Le Guin, 2021, p. 23).

Nessa direção, o único e grande protagonista Herói não faz sentido, dando espaço para o fabulatório e a realidade serem vistas de modo mais ordinário, porque a própria realidade já é estranha. A autora discorre, ainda, sobre a ficção científica ser a mitologia da tecnologia moderna, e que seu mito é trágico. A Tecnologia e a “ciência moderna” – essas duas “entidades”, uma em sua dureza e a outra concebida enquanto parte fundamental de um crescimento econômico contínuo – são empreendimentos heroicos, concebidos como triunfo, e em sua última instância, como tragédia: “[...] a ficção que encarna esse Mito será, e tem sido, triunfante (o Homem conquista a terra, o espaço, os alienígenas, a morte, o futuro etc.) e trágica (apocalipse, holocausto, então o agora)” (Le Guin, 2021, p. 23). Estamos, portanto, no Antropoceno enquanto leitura ocidental, que compõe muitas alterações nos modos de vida envolvendo diversos aspectos desde a crise climática, que também é crise econômica, social e cultural, as quais se impõem sobre as fabulações de futuros.

Os questionamentos da autora ressoam muito ao modo de vida dos guardiões das Florestas, os grupos indígenas que constroem suas ancestralidades através do contato com a terra e com a transmissão oral de suas estórias. A História ocidental tenta perfurar e roubar a muitos séculos essa produção de conhecimento, para transtorná-la, não para aprender com ela; a própria deslegitimação em ser uma produção de conhecimento colocou muitos desses grupos a parte do que seria identificado como “Brasil”. Esses lugares sem saídas, que lidam com uma Ciência e História enrijecidas, são para a escritora estadunidense Saidiya Hartman uma fonte para fabular e transformar o arquivo de um passado roubado, apagado e esquecido (Hartman, 2020). O que a historiografia não dá conta, a fabulação insere possibilidades. Nesse sentido, enquanto artistas, procuramos desviar o imaginário de uma representação mimética corporal do que seria *Hutukara*, para nos aproximar das expressões e gestualidades mais selváticas dos corpos que participaram desse trabalho e, com isso, criar condições

profundas mudanças climáticas, vivenciando a sexta grande extinção. Autoras como Donna Haraway e Anna Tsing discutem a nomenclatura “Antropoceno”, por colocar o *-antropo* (homem) com destaque para uma nova Era Geológica, colocando mais uma vez a ação humana como grande influenciadora diante de todas as outras vidas no planeta. Afinal, continuamos na narrativa dos homens?

para que houvesse uma porosidade³ entre as linguagens trabalhadas – reviver os arquivos dos gestos pessoais.

Nessa experiência, pensamos a expansão e o encontro das linguagens da dança, performance e vídeo de modo que uma não aniquile a outra, mas sim potencialize os efeitos de um acontecimento fabulatório quando o vídeo dança a imagem em ação e quando a dança mobiliza o vídeo para outras referências de tempo e espaço. O ovo gigante que contém o mundo e que é contido por ele torna essa criação artística um sistema de imagens confusas, não explicadas, mas instigantes, em ebulição e potentes em ação. Afinal, falar de universo é falar de fusão, simbioses, implosões, diferenças e repetição. Imbrica-se, portanto, aos nós históricos-estruturais-heterogêneos⁴ (Mignolo, 2017) que marcam as ficções de raça, classe e gênero, forjadas nesse corpo-território, compreendendo que fabular também é desejo de resistência, uma ação estética, afetiva e política, que dá passagens aos devires minoritários, às existências mínimas⁵ ainda não mapeadas por forças majoritariamente hegemônicas.

³ A porosidade já discutida por Ribeiro (2021), seria essa qualidade de devir dos corpos, mediante um estado ainda informe de subjetivação e, nessa direção, esses tornam-se mais maleáveis e abertos às contaminações, trocas e ações com o meio. Para Gianuca (2020) o corpo poroso é o corpo dos encontros, perfazendo-se na temporalidade no movimento de criá-lo novo, sendo assim, germina dos seus vínculos com outros reinos, por forças que o atravessam e por onde suas expressões e gestos multiplicam suas experiências sensíveis.

⁴ Considerando uma pauta oculta da modernidade, a colonialidade revisitada por Mignolo (2017) a partir de Anibal Quijano (entre 1980 e início dos anos 90) marca a constituição de uma narrativa que constrói a civilização ocidental e seu pacto de dominação de nações e etnias, como a que surgiu “com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados” (Mignolo, 2017, p. 02).

⁵ “São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais”, discorre Lapoujade (2017, p.41) não como uma explicação para esse conceito, mas à maneira como vai tecendo as singularidades em que as existências mínimas são apresentadas como realidade.

Inscriver na imagem



Figura 1 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. Na foto, a performer Silvia Terra dança com a imagem de uma rocha com inscrições. Imagem: Sofia Mussolin

Tanto na experiência dos corpos em oficina, quanto durante a montagem do vídeo, a fabulação se insere na investigação exatamente nessa conversão de aspectos, em um lugar de hesitação e da não definição, importante para a possibilidade do movimento e da colagem de cenas, de sobreposições e aproximações estranhas. O dispositivo do sonho, que enraíza outras temporalidades e não se sistematiza pela causa/efeito tão usada e revisada pela sociedade ocidental, é uma das chaves para fazer com e co-construir mundos (Haraway, 2021) e ressoa na prática fabulatória empregada tanto nas artes escritas quanto nas artes das imagens. Fabular a partir da concepção de um Antropoceno em narrativas menores, fundamentalmente não-heroicas, como tirar uma impressão do que já teve várias impressões feitas acima – uma espécie de escavar o futuro que é passado – foi a estética escolhida para o processo de filmagem e montagem de *Hutukara: entre a pele e a casca*.

A experiência entre os corpos e a câmera era essencial para denotar a intimidade bruta e as histórias que queríamos narrar, dessa forma a dança do dispositivo junto ao coletivo foi um disparador para a prática de fazer com. Como ressoa em uma das definições de Giorgio Agamben para dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben, 2005, p.13), foi um inventar condições, meios e modulações para que essas imagens surgissem. O forte apelo visual que o filme detém foi uma consequência do

intuito de aproximar imagetivamente os corpos que dançavam de suas escolhas sensoriais, ou seja, a água, a terra, o fogo, a árvore, a serpente e também do próprio corpo da câmera.



Figura 2 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. Na foto, as performers Clarice Rito, Jo Araujo, Julie Coelho, Marcela Cavallini e Silvia Terra. Imagem: Sofia Mussolin

Dessa forma, o corpo que portava a câmera e filmava se movimentou em vários momentos em conjunto com o corpo dançante do coletivo, transformando-se parte daquela experiência, mesmo que invisível ao telespectador. Nota-se fortemente sua presença a partir dos movimentos de câmera e escolhas de corte – que vai na contramão da ideia de cinema apenas enquanto janela de observação. O conceito de imagem-experiência de Cezar Migliorin explica que criar um dispositivo de filmagem faz com que o realizador opere forças que extrapolam o cinema e apareça como experimentador (Migliorin, 2008, p. 12), o que alinha com a produção do filme. Por diversas vezes a câmera foi parte da ação do corpo coletivo que performava, e enquanto realizadora, experienciou esse papel de performar, mas de uma outra maneira. O autor continua:

No filme-dispositivo ele [o diretor] não é mais olhar; é máquina de ver compartilhada com o espectador, é máquina de habitar compartilhada com o personagem. No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo todas as relações se dão pelo dispositivo, que não cessa de apontar para as ligações potenciais (Migliorin, 2008, p. 29).

Estando em um caminho do meio, entre personagem e espectador, a câmera-filmmaker pode ver as outras possibilidades, narrar essas estórias por viés da dúvida, da hesitação e da não-explicação – suscitando a confusão, as simbioses, as intimidades que as autoras Le Guin e Haraway nos falam. A montagem do filme se alia à mesma intenção, foram atividades que se pensaram e executaram praticamente em conjunto, um “encontro com um não-sei-o-que de possibilidades” (Migliorin, 2008, p. 113).

A imaginação carrega a potência de expandir os horizontes negociáveis da realidade e se afirma cada vez mais como prática social intrínseca na construção coletiva, das identidades e dos corpos. Como têm nos processos artísticos esse lugar de germinação, sua condição política também fica evidente; os emaranhamentos das divisões de natureza e cultura permitem compreender a vida nas suas formas mais improváveis, nos seus enlaces e descontinuidades, sombreando, o que seria antes, apenas humano. O processo de sobreposição das imagens procurou evidenciar plasticamente a multiplicidade do próprio corpo humano enquanto lar de variados organismos, como uma lupa de aumento para denotar os gestos conjuntos que existem em invisibilidade para tornar a vida possível. Mesmo quando algumas das performers aparecem sozinhas na imagem, a utilização do recurso de sobrepor camadas de imagem visa adentrar essa esfera multiespécie de um Antropoceno vivo. Além disso, planos de hiperfoco em movimentos conjuntos de partes do corpo das artistas, como mãos, olhos e boca, também revelam outros organismos que ganham existência pelas fabulações imagéticas do vídeo em associação com os movimentos da dança. Essas operações convocam uma profusão de superfícies, interioridades e entremeios que fecundam umas às outras num entrelaçamento de estórias diversas que proliferam-se sem buscar convergências nem protagonismos, dialogando com a proposta fabulatória de Le Guin.

Corpo como arquivo gestual

“Hutukara: entre a pele e a casca” partiu da noção conjugada entre corpo e ambiente. Fazer a junção entre essas palavras e torná-las um conceito que exista em sua inseparabilidade é de suma importância para a compreensão da arte como um modo outro de fabular mundos possíveis contra práticas de colonialidade, pois essa última incide no fato de que as clássicas dualidades natureza/cultura, corpo/mente se sustentam em sua diferença opositora. Inspiradas na noção de *kinesfera* de Rudolf Laban, a “esfera que delimita o espaço pessoal do corpo” (Laban, 1966, p. 10), cultivamos a existência de um universo em expansão das performers participantes, onde o movimento *continuum* de transformação dos movimentos em gestos no encontro entre corpo e ambiente, pode atuar na recriação de *Hutukara* em aproximação com esse conceito ecoado dos *Yanomami*.

A dança e a performance, às suas maneiras próprias de emergir o pensamento do corpo através do movimento e da ação, concomitantemente, podem dar a ver gestos vinculadores que aumentam a capacidade de afetar e ser afetado por todo plano de criação. Esses gestos podem contribuir para a gestação de redes mais prósperas e respeitadas em contraponto àquelas que se fixam e tendem a conservar as mesmas estruturas de poder opressoras que definem o que poderá ou não ser considerado artístico. Da constituição dos vínculos, os corpos imbuídos de seus gestos vinculadores participam de movimentos de nodação para compor com a amplitude da rede de criação, que não se dá em um só ponto, mas que se espalha num exercício de horizontalidade enredada entre seus agentes: “Nos ambientes de vínculos já não somos indivíduos, somos um nó apoiado por outros nós e entrecruzamentos, em uma operação denominada nodação” (Eickhoff *apud* Baitello, 2008). Pensa-se vínculo, portanto, ampliando e situando as funções de comunicação dos Estudos das Mídias – de Norval Baitello e Harry Pross a fim de atuarmos na reinvenção de coletividades artísticas que fabulam mundos outros. Esses autores identificam o conceito na formação de todo conjunto social, participando dos elos entre as pessoas através de múltiplos laços comunicacionais. Aqui, em nossa proposição do Ateliê de Dança, Performance e Vídeo Nós, estendemos essa prática de recriação de elos sociais com além-humanos.

Emergida do cenário desolador no contexto pandêmico, tal Ateliê, fez, portanto, da ação de conjugar corpoambiente uma prática e um espaço de encontro e ação a favor de um arquivo vivo de gestos. Naquela ocasião, a ideia era ativar os sentidos e criar colaborativamente movimentos, fluxos e composições por improvisação de onde emergiram os gestos de cada artista participante que, por sua vez, iria ser transportado e transformado para o vídeo. Para que a dança de fato acontecesse, Marcela aplicou, nos encontros do Ateliê Nós, uma metodologia híbrida inspirada em práticas de Yoga, Butoh, Dança Contemporânea associada ao aprimoramento da presença corporal ante à composição com a tela do computador e do celular, à medida que a oficina foi mediada pela Plataforma Zoom. A chamada foi feita nas redes sociais: Facebook, Instagram e em alguns grupos feministas por Whatsapp. A princípio, cerca de 15 inscritas se manifestaram, entre elas mulheres vítimas de violência e que frequentavam o Grupo de Apoio a Mulheres - GRAM. Posteriormente, quando demos início ao processo de composição para um trabalho audiovisual entremeado pela performance, 4 integrantes decidiram dar continuidade ao trabalho, foram elas: Clarice Rito, Jo Araujo, Julie Coelho e Silvia Terra.

Os encontros mediados por Marcela, portanto, tinham como proposição que as participantes escolhessem qual elemento da natureza gostariam de se vincular e

trabalhar, tendo em vista que os corpos os abrigam em sua composição vital. Uma experiência de cocriação com os vínculos vitais da natureza, que propôs o enriquecimento das participantes enquanto “potência de seres criadores” (Krenak, 2018). Então “fogo, terra, árvores, água e serpente ganham forma no tilintar da noite. Produzem circularidades da morte em vida”. O que significou que cada uma assumisse para si uma dessas existências mínimas que despertasse seu corpo para uma qualidade de movimento e de produção de energia movente.



Figura 3 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. Na foto, a performer Clarice Rito dança com as outras performers e imagens vegetais. Imagem: Sofia Mussolin

Os arquivos mais que um locus onde guardamos a memória e a informação, segundo Taylor (2013), é uma maneira de reiterarmos a ação e o repertório cultural de um determinado grupo ou manifestação onde estamos vinculados. Funcionando como “atos de transferências vitais” (Taylor, 2013), os elementos naturais foram fabulados como dispositivos para ativação de estados corporais das artistas que, por sua vez, marcaram no encontro com o vídeo a confluência com outro elemento, desta vez, o maquínico. Essas presenças ressignificaram todo o percurso do trabalho, reivindicando para esse uma perspectiva cosmopoética desses arquivos que tivesse um tom narrativo não-linear com a montagem das cenas.

Acessar que essas existências não estão apartadas da qualidade de ser corpo humano, pode proporcionar sintonias com espectros de energias⁶. Assim,

⁶ A energia para o artista Kazuo Ohno, um dos pioneiros da dança Butoh e com o qual o processo de criação do “Ateliê Nós” tem como inspiração, é movimento através um universo em constante alternância entre vida e morte: “O corpo envelhece e morre, mas segue dançando com a energia do universo. A morte

corporificaram a água, a terra, o fogo, a árvore e a serpente, enquanto resposta à pergunta: “Qual qualidade cada uma dessas presenças você reconhece em seu corpo?” Outras sugestões de ativação corpórea apareceram em seguida:

"Pensem em termos de qualidade de movimento que ajuda.. Por exemplo, terra: @Silvia, pode explorar tremores do corpo como num terremoto, choques, agachamentos, a força da terra, andar pelos joelhos. A terra em você, sendo você..

@clarice experimenta a partir daquela última posição corporal que fez, inclinada de lado, crescimento pelas laterais do corpo, pelos pés, cabelos, pela pelve, baixo e cima

Eu vou explorar movimentos ondulatórios e leves, e tentar movimentos maiores e fortes como nos tsunamis.

@Jo P Vix sugiro experimentar a serpente a partir da coluna, a coluna te leva, usa menos os braços. Intensifica isso, usa a pelve também⁷.

A partir de imagens coringas⁸ que ofertava ao grupo para que, de alguma forma, aqueles corpos pudessem ser lançados aos devires imperceptíveis com aquilo que os circunda, os toca e os desestabiliza. A proposta era fugir ao máximo de uma representação estereotipada desses elementos para que as artistas pudessem ser tocadas pelos seus estados de expansão corporal, como se fossem atravessadas por eles. Em outros momentos, estranhá-los como parte de si, uma forma de compor com o próprio equívoco diante da certeza de uma humanidade enclausurada em seus domínios identitários. Estranhar as certezas identitárias e as próprias narrativas nos coloca em perspectivas outras de composição com os diferentes modos de existir, conforme ressoa no pensamento de Glória Anzaldúa: “identidade não é um monte de cubículozinhos abarrotados respectivamente com intelecto, raça, sexo, vocação, gênero. Identidade flui entre e sobre os aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio – um processo” (Anzaldúa, 2021, p.133). Assim, os exercícios de dança propunham experimentar o fluxo e a presença de identidades não humanas no corpo humano das artistas.

é um novo começo. E quando eu morrer vou começar de novo dentro do universo.Vou continuar dançando” (Ohno, *apud* VerdiI, 1994, 26).

⁷ Anotações no grupo de Whatsapp, dia 24 de Março de 2022, sugestões de Marcela Cavallini.

⁸ Imagens coringas são aquelas que abrem um campo de sentidos no processo de criação; transformam-se numa forma de dar dinâmica e voz ao processo à medida que são “quase indecifráveis” e não apresentam uma interpretação direta que possa ser apreendida pela racionalidade.

Conclusão: Hutukara sussurra outras existências

As existências podem se modificar, se transformar, intensificar sua realidade, passar de um modo para outro e atravessar a visceralidade da morte em vida, gerando vida que se renova, ainda que a partir da própria escuridão e da barbárie. Corpos que dançam as origens de “si” “enquanto um cemitério, enquanto um terreno escuro onde habitam os corpos acumulados de seus mortos [... e a] pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material” (Peretta, 2012, s./p). Esse corpo-memória não se esgota: ele continua sendo vida que dança a si mesma.

Reverenciamos as potências do chão onde pisamos na busca por dialogar com os saberes e tecnologias ancestrais dos povos indígenas *Yanomami* desta terra que a colonialidade nomeia Brasil. Experimentamos nos reconhecer como parte dessa ecologia diversa que, enquanto colapsa, investiga no próprio corpo as vidas que insistem em se mover.

Outros chamam *hutomosi*, outros falam *maxitha*, outros falam *urihi*. *Urihi* é floresta, terra-floresta. Assim ensinamos para nossos filhos, nossas filhas, nossos parentes. Nãpe usa floresta, meio ambiente, há outras palavras. Natureza, a floresta alta, Mata Atlântica. Vocês usam essas palavras. Nós usamos uma só: *urihi*. *Urihi a*. A floresta onde nós somos, *urihi* que faz sombra em nossa terra. Para nos proteger e proteger a terra, para a terra não ficar muito quente. Omama criou *urihi* para nós ficarmos na sombra, para proteger os rios. *Urihi* também é prioridade para os *Yanomami*. É fundamental para proteger nossa energia, para não nos deixar sofrer com o sol. Quando não tem árvore, não tem sombra, quando não tem *urihi* acima da terra, tudo se torna muito quente (Kopenawa, 2021, p. 07).

Quando trazemos para a arte a questão das crises ambientais que atravessamos desde o advento do colonialismo, a decadência do imaginário de um corpo humano que ocupa o centro do processo de criação mobiliza a necessidade de repensar modelos de construção de obras artísticas. Nessa direção, a noção de coexistência que levantamos aqui, inspira-se na noção de modos de existência proposta por Latour (2012), e, desse modo, atualiza a maneira como trabalhamos, como artistas, enredadas a diferentes planos de vida, humanos e não humanos, através do encontro entre linguagens artísticas diversas, além de trazermos a discussão que aparta Natureza e Cultura. Ecoa daí um sentido de reconhecimento no campo artístico dos agentes que compõem as redes de criação de forma expandida e não centralizada em um representante apenas. Trazer essa tônica de modo a fomentar um território multiespécie dos corpos que entram em composição também alimenta ecologias mais complexas de relações,

contribuindo para deslocar a função da arte de um local de produtividade e representatividade hegemônica. Dessa forma, ativar menos a preocupação com a objetividade de criação de um produto final e mais o aprofundamento da experiência do movimento relacional com as pessoas e com os elementos que entram em composição aproxima ao que Manning (2018) propõe de se investir em outra forma de conceber e gerar arte:

A arte pensada como jeito. Não se trata ainda de um objeto, de uma forma, de um conteúdo, mas de processualidades. Desse modo, está aliada profundamente com a definição bergsoniana de intuição. Para Bergson, intuição é a arte – o jeito (*manner*) – na qual as próprias condições da experiência são sentidas. De um lado, a intuição aciona um processo, de outro, agita, no entremear da experiência, a passagem decisiva que ativa uma abertura produtiva nas dobras duracionais do tempo. A intuição faz brotar o problema operativo (Manning, 2018, p. 260).

Potencializar a habilidade de criação imbuída de uma consciência atenciosa com a experiência e com o meio que é, principalmente, o próprio corpo, também recria um modo novo de habitar e outras maneiras de fabular a própria existência. Construir o vídeo atenta aos agentes não humanos que estavam próximos das artistas naquele momento e da potência de bordar subjetividades além da hegemônica, ativa redes de colaboração, remete a um modo de engajamento da atenção com a totalidade do vivo que, por sua vez, é transformação em movimento. Em *Reativar o Animismo*, Isabelle Stengers (2017) cita o ecologista David Abram para sugerir como nossos sentidos “não se destinam a uma cognição separada, mas à participação, ao compartilhamento da capacidade metamórfica das coisas que nos seduzem ou que se tornam mais inertes à medida que nossa forma de participação vai mudando” (Stengers, 2017, p.14).

A arte nunca esteve dissociada ao seu ambiente de produção, porém essa profunda conexão e copertencimento não estão inteiramente dados, visto que, principalmente durante o contexto social pandêmico, a comunidade artística teve que se ater aos desafios de um ambiente de vínculos outros em plena mutação social. Nesse processo, reconhecer que o corpo não é como uma unidade substancial constitutiva de um indivíduo e sim como processo e natureza que inclui o social, é situá-lo enquanto acontecimento, onde também é meio em transformação.

Referências

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005.

ANZALDÚA, G. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Trad. de Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.

DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos De Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005.

GIANOUKAS, L. **Pele de Performer** - Pensamento Poroso e Carne Expressiva. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

KRENAK, A. A Potência do Sujeito Coletivo. Entrevista por Jailson de Souza e Silv.a **Revista Periferias**, 2018. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em: 9 jul. 2023.

KOPENAWA, D. Hutukara: Grito da Terra. **Caderno de Leituras**, n. 130, 2021. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2021/07/cad130-kopenawa-hutukara.pdf>. Acesso em: jun. 2023.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, 2020.

HARAWAY, D. **O Manifesto das espécies companheiras**: Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Trad. Pê Moreira; revisão técnica e pós-fácio Fernando Silva e Silva. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LATOUR, B. **Reagregando o Social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

LE GUIN, U. K. **A teoria da bolsa de ficção**. Tradução de Luciana Chierigati, Vivian Chierigati Costa; introdução de Juliana Fausto; posfácio Luciana Chierigati. São Paulo: n-1 edições, 2021.

LUNA, L. E. Biosfera, Antropoceno e Animismo Ameríndio. In: **Cadernos SELVAGEM**. [S. l.]: Dantes Editora Biosfera, 2021.

MANNING, E. Artimanhas - coletividades emergentes e processos de individuação. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 52, 2018.

MIGLIORIN, C. **Eu sou aquele que está de saída**: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. 2008. 292 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [online], v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017.

PERETTA, É. Memórias e políticas do “corpo de carne no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. **Anais ABRACE**, v. 13, n. 1, 2012.

RIBEIRO, W. **Poéticas do outrar-se**: a potênica de corpos porosos na criação de mundos possíveis. In: NÓBREGA, C. a. M. D.; FRAGOSO, M. L. P. G. (Eds.). **Hiperorgânicos**: Arte, consciência e natureza. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021.

STENGERS, I. Reativar o animismo. Trad. Jamille Pinheiro Dias. **Cadernos de Leituras**, Belo Horizonte, n. 62, maio 2017.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TSING, A. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Ed. Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VERDI, L. Ohno: pai, mestre, inferno e paraíso. In: **Os mestres do Butoh Japonês**. São Paulo: Sesc/SP; Fundação Japão, 1994.

A sobrevivência do feminino no Cinema: Elena e Petra Costa

Silvaneide Dias da Silva*

Rogério Luiz Silva de Oliveira**

Introdução

Este escrito é um recorte de uma pesquisa mais ampla que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, para a composição da tese de doutorado de título *Memória e Dor: O reaparecimento das formas do tempo em El Sabor de las Margaritas*.

Elena foi uma mulher forte, buscou ferozmente alcançar seus objetivos como atriz. Ela viajou para Nova York para realizar seu sonho. Viveu na clandestinidade enquanto criança, pelos anos de ditadura que afetaram seus pais. Vinte anos depois da morte de Elena, Petra se forma em teatro e também viaja para Nova York, onde busca uma aproximação com a irmã que havia falecido anos antes. A cineasta busca, então, plasmar a irmã na tela, através do documentário *Elena*. Em Nova York, Petra encontra traços, rastros, sinais de Helena, como recortes de jornal, diários e cartas. A obra em sua forma delicada e poética mostra Petra caminhando pelas ruas da cidade. Enquanto a vemos andar, ela narra: “Elena... Sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda.” (Elena, 2012). Petra pega o mesmo trem que Elena pegava, percorre os mesmos caminhos, aos poucos vai encontrando vestígios da irmã e de tal modo conta a história, fazendo com que Elena, mesmo morta, sobreviva nos enquadramentos.

* Bolsista da CAPES. Doutoranda do Programa do Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestra em Memória Linguagem e Sociedade (UESB). Graduada em Cinema e Audiovisual (UESB). Vitória da Conquista, Bahia. E-mail: neide.dias11@gmail.com

** Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Memória (UESB). Professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual (UESB). Vitória da Conquista, Bahia. E-mail: rogerioluizso@gmail.com

A obra *Elena* apresenta uma perspectiva do olhar feminino narrando a história de uma mulher, Elena, irmã de Petra, a diretora e narradora do filme. A temática trata da história de uma atriz que esmera por sua subjetividade. No começo da obra Petra elucida questões políticas, mas o foco do filme é tratar de sua relação com a irmã, ou seja, há de se destacar uma união feminina que abre caminho para a reflexão acerca da dor apresentada em tal plasticidade. O documentário latino americano dirigido e protagonizado por mulheres é uma obra fílmica em homenagem a Elena, na qual podemos apontar uma articulação plástica que rompe com a hegemonia desta arte majoritariamente produzida por homens. Ao apresentar esta materialidade, ornada por uma interessante direção de fotografia, a obra se firma fugindo dos padrões do cinema hegemônico e a diretora marca seu lugar de estética imagética e sonora do cinema enquanto cineasta.

A partir do momento que Petra compõe a imagem de sua irmã no cinema, essas formações orquestradas por iluminação e texturas singulares, fazem com que Elena seja uma forma duradoura na obra. Nesse sentido e como anunciado anteriormente, objetivamos apontar a percepção da sobrevivência em *Elena*. Para Didi-Huberman o referido termo está associado ao entendimento de obras de arte como forma de apresentar e fazer durar determinadas figuras em corporificações criativamente constituídas, por isso esse autor nos ampara na presente reflexão. Ele se dedica a estudar a figura feminina da ninfa¹ e o quanto esta personagem reaparece em feitos pictóricos. Assim, expomos uma passagem da obra *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), onde o autor aborda a questão, para então, tratarmos da repetição do sofrimento feminino.

A Ninfa nos inquieta no próprio movimento que nos leva a “reconhecê-la” como um fantasma conhecido, porque deixa surgir em si uma “estranha semelhança” que liga coisas ou seres pertencentes a temporalidades desconexas [...] (Didi-Huberman, 2013, p. 307).

¹ O estudo da ninfa orquestrado por Didi-Huberman está alicerçado nas ideias de Warburg. Aby Warburg foi um historiador da arte alemão que durante sua vida se dedicou ao estudo das imagens e a relações destas com o tempo. Em 1893, sua tese doutoral foi defendida na Universidade de Estrasburgo, na França, de título *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Botticelli*. Neste escrito o autor dá atenção as figuras femininas pintadas por Botticelli, dando ênfase a figura da Primavera, ao panejamento de sua vestimenta e as expressões corporais, de acordo este autor, tais obras plásticas apresentam vestígios da antiguidade pagã, inclusive por sua expressiva gesticulação corporal. Por isso, Didi-Huberman compreende que a ninfa arcaica surge sobrevivendo em imagens posteriores a antiguidade.

A ninfa como fantasma, aparece dando ideia de já ter sido vista anteriormente. Ela é importante para nossa ideia, porque ela é uma figura/mulher que dura no tempo, e de modo semelhante estamos nos referindo a Elena, a irmã de Petra que, mesmo morta, sobrevive na forma do filme quando apresentada pela irmã.

Lamento: Elena, Petra e Li An

O documentário orquestrado por Petra, mostra-nos com esmero e poesia a dor feminina na tela, esse feito é uma repetição do reaparecimento insistente do sofrimento feminino, mas também de expressão de força. A ação da diretora nessa constituição torna as formas maleáveis, ultrapassando mesmo o que se entende como faculdade do toque das mãos sobre as texturas, porque estas imagens ganham suas próprias vidas quando filmadas, então, a própria função dos olhos crescem sentidos às ideias corporalizadas. Estas são possibilidades sugeridas e que Petra aponta-nos ao compor a obra. As formas se desfazem em outras épocas. Há quanto tempo a arte nos proporciona ferimentos nestes corpos? Ovídio nos indica uma resposta. Em seu poema intitulado de *As Heliades* (8 d. C. /2017), no livro II de *Metamorfoses*, ele nos fala das ninfas chorosas.

Uma delas, das irmãs a mais velha,
Faetusa, ao pretender prostrar-se por terra, lamentou-se
de que os pés se lhe tenham tornado rígidos. Ao tentar socorrê-la,
a radiante Lampécia ficou subitamente retida pela raiz.
A terceira, ao preparar-se para com as mãos alisar o cabelo,
arrancou folhas. Queixa-se uma de que as pernas se tornaram
truncos, e outra, de que seus braços se fizeram longos ramos.
E, enquanto se espantam do sucedido, cobre-lhes a casca
as partes genitais e, progressivamente, rodeia-lhes o ventre, o peito,
os ombros e as mãos. Apenas restavam as bocas, que gritam
pela mãe. Que a da mãe fazer senão correr para cá e para lá,
para onde o impulso lhe arrasta, e beija-las enquanto pode?
Não é o bastante. Tenta arrancar os corpos aos truncos
e, com as mãos, quebra os tenros ramos. Mas deles,
como de uma ferida, escorre o sangue em gotas.
“Para, mãe, peço-te”, grita cada uma das que são feridas.
“Para, peço! Na árvore é meu corpo que é ferido!
E agora, adeus!” A casca selou as últimas palavras.
Dela escorrem lágrimas. E o âmbar que goteja
dos ramos novos cristaliza ao sol. Recebe o límpido rio
e leva-o para uso das jovens do Lácio. (8 d. C. /Ovídio, 2017, p. 125).

As Ninfas do poema são as irmãs de Faetone, filho do sol, que pegou o carro do pai e viajou pelo espaço causando grande desgraça no mundo, pois este, não deu conta de domar os cavalos, devido a isso a terra foi incendiada e Faetone sendo castigado, cai do

carro que estava nas alturas e morre. As ninfas do poema que choram, lamentam sua morte, por isso são castigadas, uma vez que Faetone mereceu morrer, por tamanho caos que provocou. Pobres das ninfas que sofreram a morte do irmão! Foram transformadas em árvore, gotejaram e cristalizaram em âmbar. Foi nessa perspectiva de compreensão da palavra sobrevivência que dizemos que o sofrimento aparente da produção de Petra é repetição na arte do cinema do sofrimento feminino. As ninfas de acordo a mitologia sofriam por certas ações. Ao nos depararmos com as imagens do documentário e olharmos Petra e a mãe com as mãos na região do coração (figuras 1 e 2) evidenciando suas dores pela perda de Elena, nós encontramos a repetição do corpo feminino doloroso na arte.

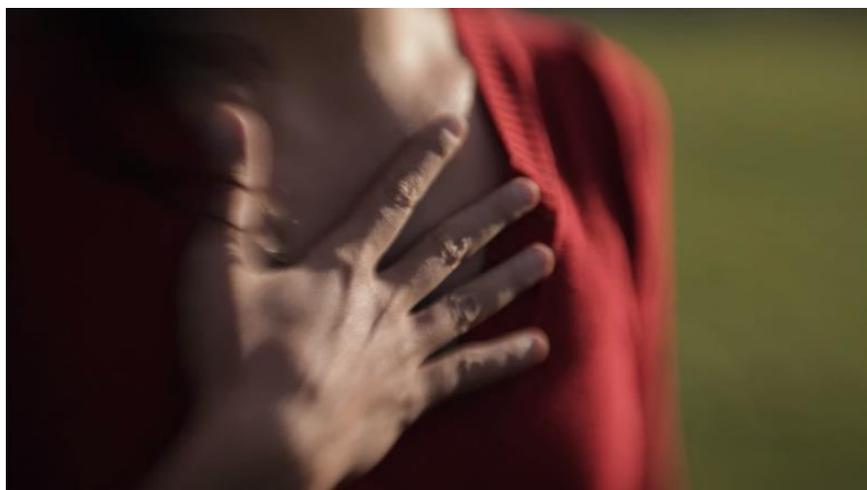


Figura 1 - Cena do filme *Elena* – Petra Costa

Fonte: *Frame* extraído do filme *Elena* (2012).

A forma como o desfoque toca no corpo de Petra, nos dá a sensação de que a mão se funde ao corpo. O que está no enquadramento faz-se de ondulações diversificadas. Dizemos que aí, na linguagem do audiovisual, as formas em suas rugosidades e lisuras emitem os sentidos da parte de dentro do plano para fora dele. A percepção da tela aprimora a imagem eternizando as formações.

É um desordenamento do cronológico, porque a cada tempo de feitura da obra, há sinais, ainda que sutis, de um tempo outro configurando, então, há uma nudez dos pequeninos traços do antigo na forma, no espaçamento onde o corpo chora. Um momento plástico da dor antiga ressignificado. Nesse sentido há um espalhamento da corporificação de dentro. A mão em contato com o tronco encontra o calor do coração doloroso, e na tela a mulher dolente escoia para fora para mostrar outro padecimento.

Mesmo se manifestando em forma diferente, ela é repetição. Além disso, é desbordamento. Elas saltam para fora, jogam a dor ao externo. Foi assim que fizeram as ninfas que mesmo em árvore gotejam. É dessa forma que também faz Petra. Juntamente com Elena e a mãe escorrem ao externo. Aí estão os ferimentos, lugar de onde ocorre o tal gotejo da dor.



Figura 2 - Cena do filme *Elena* – Marília Furtado de Andrade (Li An), mãe de Petra e Elena
Fonte: *Frame* extraído do filme *Elena* (2012)

O sofrimento nestas imagens, não deixa a dor nua tal como olhamos na poesia de Ovidio, mas nem por isso perdem a característica de imagens de agonia. Nesse momento, a mãe de Elena se referindo a sua partida, com a mão próxima ao coração diz: “Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande. E ela ficava num quarto e a Petra no outro” (*Elena*, 2012).

Sugerimos nessa exposição, que há vestígios de ninfa em Petra, há rastros de ninfas em Li An, há sinais muito dolorosos de ninfa em Elena, ela, por sentir uma dor extrema tira a própria vida. A dor feminina em criações artísticas permanecem, porque as imagens ainda que seja as da palavra ultrapassa-nos de um lado a outro, sobrevive a nós. Ao lermos o documentário de Petra, orientados pelo termo sobrevivência no sentido de anacronismo, dizemos que na obra há uma espécie de poeira do antigo, de poeira da dor. Há um vento que sopra a poeira para fora do enquadramento, ela vem até nós, feito vestígio de uma ninfa ferida, sangrando. Diante dessa poeira que se solta da forma é o tempo mesmo que se manifesta, não apenas o nosso, mas também tempos remotos que surgem misturados a poeira. Olhar essa corporatura complexa é deixar-se ser atingido por esses sinais que nos vem.

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. [...] Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do "especialista". Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, [...]. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (Didi-Huberman, 2015, p. 16, grifos do autor).

É, pois, nessa compreensão das formas vistas no filme que, mediados por Didi-Huberman, apontamos a imagem como constituição plástica apresentando em si poder de duração. Das feridas materializadas nestes corpos/enquadramentos, brotam choros antigos. Tal brotamento é constantemente mudança em seu reaparecer. As ninfas do filme são mulheres do nosso tempo, modernas, atualizadas, corajosas. São suas formas que se dão a ver quando gotejam as dores presentes, as angústias antigas. A repetição acontece em constante motilidade.

É como um querer da imagem, que enquanto corpo ao ser despido, “expulsa” resto de si mesma. Nós significamos esses restos. Ela faz-se de um retornar, configurando o que era, o que é, e o que pode vir a ser. Nessa perspectiva indicamos que quando Petra, Elena ou Li An são vistas no quando elas figuram como sintomas. Expliquemos à luz de Didi-Huberman, com a obra *A Semelhança informe: ou gaio saber visual segundo Georges Bataille* (2015). Neste escrito, o autor pelo entendimento de Bataille, que vai de encontro a Hegel, pensou o sintoma de determinadas plasticidades ou a estética sintomal na imagem como algo que ele chama de inacabamento, movimentos refratários a nomeação, a respostas exatas. Leiamos:

É esta portanto a atitude decisiva: nada fixar, não se satisfazer com nenhuma tese, nenhum resultado, nenhuma *síntese* (Kojève lembrava que, na dialética hegeliana, a síntese sempre se reduz a uma nova tese). Manter antes a fragilidade e o inacabamento vivaz dos *sintomas*, que são exatamente o contrário da *substância*, já que são desabamentos, deslizamentos, crises, colocações em movimentos “desclassificantes” do ser (Didi-Huberman, 2013a, p. 371, grifos do autor).

É uma motilidade, forma que se desfaz em coisas outras, evocando o outro tempo. São vestígios que surgem, pela mobilidade da matéria mesma, chamando o passado,

mas modificando quando reaparece. Vem com as pontas todas soltas. Sem nó algum nas extremidades ou nos entremeios. É o despedaçamento da coisa vista.

Vejamos como em Petra a forma se desfaz. O vento lhe toca o rosto, os cabelos desalinham as extremidades do corpo no quadro (figura 3). Aqui o sintoma em Petra é justamente essa poeira feita de fios de cabelos e do ar que no enquadramento ela respira. Nós, quando a olhamos reconhecemos nela um sentido ou sintoma do passado. Quando foi que anteriormente olhamos mulheres de semelhante forma, sopradas pela brisa? Entre outras situações, pontuamos a pintura *O Nascimento de Vênus* de Botticelli. As mulheres/ninfas são um sintoma jorrando para fora como líquido pulsante, mediando a percepção do tempo antigo na imagem. É uma sobrevivência. “Em suma as sobrevivências não passam de sintomas portadores de desorientação temporal [...]” (Didi-Huberman, 2013, p. 54).



Figura 3 - cena do filme *Elena* – Petra Costa
Fonte: Frame extraído do filme *Elena* (2012)

Nessa abordagem da ninfa, a estética dos cabelos da diretora do documentário *Elena*, move-nos a uma perturbação, a uma agitação de pensar a partir delas, não apenas aquilo que é visto e palpável. O que há aí são partes de sobrevivência sintomática do vento da ninfa que aparece em imersão nas tintas de Botticelli (figura 4). Os cabelos da Vênus, as vestimentas e os cabelos da deusa da primavera estão jogados para o lado, semelhantemente aos de Petra. Desfazendo a forma Petra recorda Vênus, é seu sintoma.



Figura 4 - O nascimento de Vênus - Sandro Botticelli (1474-1475)
Florença, Galleria degli Uffizi.

Em sentidos descontínuos entre os ires e vires das artes, seja pintura ou cinema, os ventos tocam os corpos femininos. Há sintoma quando a imagem cantarola ao espectador uma canção de palavras e melodias líquidas misturadas, uma música sacudida pelo vento. A canção se espalha para fora da grande tela, transforma-se em farelos, em linhas de todas as cores, fios lisos e felpudos. Assim, o enquadramento personifica o passado cantante a ser olhado.

Forma: dor e escoamento

Sugerimos que os enquadramentos vistos em *Elena*, cada um deles são corpos cobertos por véus transparentes. É desse modo que a priori, eles nos são exibidos. Mas descortinar-se-ão todos, aos toques dos nossos olhos. Após os vermos pela transparência, nós os desvestimos. Vamos abrindo os botões de corpo em corpo, de plano em plano. Retirando camadas e os finos fios de luzes e sombras, texturas e rugosidades de todos os tons. Vamos abrindo as tessituras, por vezes rasgando. Entre as fissuras, eis os tempos. Eis os sinais de ninfas doloridas. Entre as rasgaduras, deparamo-nos com a morte, com as lágrimas, com o corpo de Elena sofrido entre as fendas.

A morte está intrínseca na ninfa e em certos momentos de dor ela fere o próprio corpo, liquidifica-se. Eis que Ovídio nos apresenta Canente, no livro XIV de *Metamorfoses*.

Febo, ao pôr-se, difundia sua luz sobre as praias
de Tartessos. Em vão era aguardado,
com o coração e os olhos, o marido de Canente.
Servos e povos percorrem, de tochas na mão,
as florestas todas. À ninfa não lhe basta chorar
e arrancar os cabelos, e ferir-se no peito.
Tudo isso ela faz. Sai e, enlouquecida, percorre
Todos os campos de Lácio. Seis noites e outros
Retornos da luz do Sol a viram, sem sono e sem pão,
a caminhar por montes e vales, por onde o acaso a leva.
Viu-se, por último, o Tibre, cansada de mágoa
e de caminho, a depor seu corpo junto a extensa margem.
Aí, em lágrimas, com a voz débil, entoa, entristecida,
palavras que a mesma dor modula, como às vezes o cisne que,
ao morrer, entoa o canto exequial. Por fim, liquefeita pela dor
até a medula dos ossos, consumiu-se e foi desaparecendo
na brisa ligeira. [...] (8 d. C. /Ovídio, 2017, p. 757-759).

Neste escrito, esmeramos a imersão na espessura da imagem. Fazemo-nos de sentimentos e matérias, vislumbramos os tempos em sua mútua existência. Ao trazermos as ninfas com suas fortes emoções, dizemos que Petra, mesmo que inconsciente aborda essa antiguidade feminina, e torna-se parte desta forma mitológica. Ao falar de seu passado e presente, evoca poeticamente uma memória. Mas ao mesmo tempo aponta sua própria novidade, dá os mais ornados dos sentidos aos tempos misturados em sua imagem feminina.

A diretora da obra, propõe-nos a sua feitura artística, o ressurgimento da mulher, dos choros ao puxar dos cabelos, batendo a mão no peito, desfazendo-se. Seu documentário é um espetáculo poético, a caligrafia harmoniosa da luz. Os desafios dos tecidos da forma. Ela faz uma costura entre panos coloridos para transmitir as dores. É uma força delicada em planos cinematográficos. Para romper padrões da imagem bem delineada, Petra torna-as frequentemente borradas pelo desfoque, macia e aveludada aos olhos que quem nesta se debruça para olhar, quente ao corpo e emocionante aos ouvidos de quem ouve. É um verdadeiro ateliê de costura, com todos os tecidos confortáveis e agulhas que ferem. É uma tecelagem feminina, com todas as linhas coloridas e as mãos que tecem. O filme é um lugar, lugar onde as mulheres tecem imaginações, usando fios da iluminação e fios dos próprios corpos. Aí elas costuram palavras e até morrem, mas se eternizam e sobrevivem. Tudo se engloba, se desmancha, se desfia, transborda para fora. Visualizamos nesses detalhes particulares uma estruturação suspensa no ar inventado, respiros coloridos por essas astúcias. As singularidades de Petra se apresentam feito uma fenda gotejante a percepção. Ao olharmos, choramos, porque essa forma e seu movimento nos arrebatam diante da

intensa dor de Elena. Na obra de Petra, os corpos se liquefazem como a ninfa Canente, metamorfoseia-se em um imenso mar, a imagem lamenta.

São imagens, apesar das dores nos corpos nelas expostos. Didi-Huberman quando escreve a obra *Imagens Apesar de Tudo* (2020)², ao se dedicar a tratar das imagens do holocausto, fala-nos sobre essas ideias de sofrimento quando em seu livro descreve as fotos tiradas pelos membros do Sonderkommando:

Numa das duas imagens evidentemente privada de ortogonalidade, de orientação “correta” –, podemos entrever, no canto inferior direito, um grupo de mulheres que parecem caminhar ou esperar pela sua vez. Três mulheres, mais próximas, dirigem-se em sentido contrário. A imagem está muito desfocada. No entanto, conseguimos ver, de perfil, um membro do Sonderkommando reconhecível pelo seu boné. Na margem, à direita, podemos adivinhar a chaminé do crematório IV. A outra imagem é praticamente abstrata: adivinhamos apenas a ponta das bétulas. Virado para o sul, o fotógrafo tem a luz nos olhos. A imagem é ofuscada pelo sol que passa através dos ramos (Didi-Huberman, 2020, p. 25).

As imagens estão expostas, elas devem ser olhadas, mesmo quando os fotografados esperam pela morte. Ainda que olhar doa. O trecho acima é insuportável aos ouvidos, aos olhos, ao corpo inteiro. Mas ainda assim lembra-nos do sofrimento ao ser desnudado para nós. Não é possível esquecer o holocausto. É importante olhar como aquelas pessoas esperavam pela morte, por mais inaceitável que seja. É preciso recordar. Por isso Petra rememora a irmã. Como olhar a carta de Elena, que a nós é mostrada pela filmagem da frase “quero morrer” deixada por Elena, escrito antes do suicídio (figura 6)? É preciso olhar, lidar com esta apresentação da forma, tal como propôs Didi-Huberman referente ao Holocausto na referida obra. É preciso lembrar de Elena, da liquefação de seu corpo, do sofrimento da mãe e da irmã.

Essa questão nos move e sobre ela reflexionamos. Sabemos que Elena morreu e o filme é uma homenagem póstuma. Daqui do lado de fora da tela, do presente, somos convidados a olhar a imagem da morte, a vislumbrar a memória. Assim como Didi-Huberman também nos convida a observar os quatro retratos do crematório V e sua escrita sobre os mesmos. É isso que o documentário nos impõe, olhar nas palavras e

² O livro *Imagens Apesar de Tudo*, é uma obra de Georges Didi-Huberman, foi lançada na França em 2003, no Brasil em 2020. É um denso escrito que descreve as imagens referentes aos corpos mortos do Holocausto. Através de quatro fotografias feitas em agosto do ano 1944, no crematório V do campo de concentração nazista de Auschwitz-Birkenau. As fotografias foram elaboradas por membros do Sonderkommando, isto é, um grupo de judeus que foram obrigados a executar um trabalho bárbaro, ou então seriam mortos. O ofício era direcionar os recém-chegados às câmeras de gás e, depois, recolher os restos mortais.

imagens de Petra, o corpo morto da sua irmã. Recebemos a imagem do plano escrito, onde estão as palavras de Elena. Dizemos que o fazemos quando, ao passo que nossos corpos do presente ultrapassam o véu que as cobre e abraçamos essas figuras, então nos fundimos com elas, e de lá saímos, talvez um tanto liquidificados também e seguimos olhando tanto atrás do véu quanto pelas aberturas.

A plasticidade desta cinematografia que elegemos para expormos com nossa escrita a dor na arte feminina, corrobora diretamente com o que estamos indicando que escoar de dentro das cisões desta corporificação. Tal matéria vem gotejando em linhas líquidas e coloridas. Dentro desta atmosfera há um ar poético, perfumado e feminino, ainda que fúnebre. Há um tecido a desdobrar para alcançar o coração da imagem e sentir seu pulsar eternizando Elena. O atestado de óbito apresentado no filme descreve seu corpo e informa que o coração pesa 300 gramas (figura 5). Esta imagem nos aproxima ainda mais de Elena e de sua partida. Os atos de Petra, de Elena e de Li An que vemos no conjunto da atmosfera se revelam mesmo atrás dos desfoques. Nesse viés é preciso olhar e dar atenção, mesmo a imagem branca, sem tantas formas, onde há pontos negros, isto é, as letras que indicam o peso do coração de Elena. Não é uma formação simples, mas o que as lentes nos proporcionam.

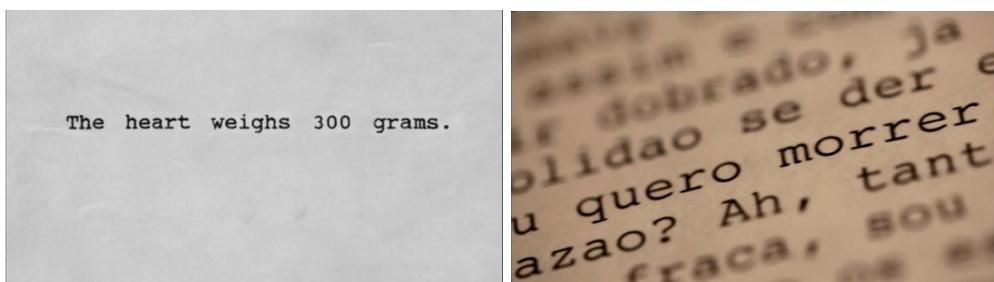


Figura 5 e 6 - Cena do filme *Elena* – Carta de Elena

Fonte: Frame extraído do filme *Elena* (2012).

Enquanto o corpo de Elena gira dançando (figura 7), quando ela segura uma corda, e essa corda vai laçando seu corpo, sua vida passa em frente a nós. Apesar de tudo é uma dança da vida de Elena, da vida de Petra e de Li An, até das nossas que nos envolvemos no bailado. Do modo como vemos ela dançar no enquadramento, há silêncio, ouvimos apenas a voz de Petra narrando. Mas Elena é precisa, forte, movimenta seu corpo com desejo e arte. Sua aspiração nos atinge, até nos convida para dançar. Nas figuras 7, 8, 9 e 10, todas elas dançam. São fluidas com as ninfas. Petra e Li

An bailam como Ofélias, com seus vestidos molhados (figura 10). Os cabelos de Petra nadam na límpida água (figura 9).

Nessas coreografias tudo vai se transformando em memória, se desfazendo em água. Petra, ao final do filme diz a Elena: “Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança.” (Elena, 2012).



Figura 7, 8, 9 e 10 - Cena do filme *Elena* – Elena, Petra e Li An

Fonte: *Frame* extraído do filme *Elena* (2012).

Apontamos que tal transbordamento que se dá pela abertura quando o jogo de olhar prevalece, media o trasbordar de linhas, tal como uma espécie de derramamento das dores. É uma estrutura montada dentro de uma necessária e determinada lógica, mas uma lógica aberta.

Sugerimos que o transbordamento acontece pela abertura, a criação permeia o que há entre a feitura da obra e a observação da mesma. Trazendo Fayga Ostrower para nossa exposição, dizemos que o ato de criação está ligado a intensificação da vida. Sob esse prisma reflexionamos a obra póstuma de Petra em relação a sua irmã. A forma do documentário *Elena* é uma realidade nova após a sua morte e isso energiza a vida.

Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos,

em nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova (Ostrower, 2001, p. 28).

Dentre todas as luzes, sombras, texturas e cores, Petra, por assim dizer, cria Elena em forma de arte. Ela é uma realidade nova. A diretora do filme remonta a irmã, ela cria uma realidade no momento em que imagens de arquivo e outras filmagens, recordam Elena. Se entendemos essa imagem como novidade, então ela nos surpreende. Ao sermos surpreendidos, podemos sentir o tecido em nossas mãos, entre os dedos, (figura 8), sentir a corda enrolar em nossos corpos (figura 7), sentir os cabelos molhados (figura 9), sentir a água, o tempo e a memória.

Considerações finais

Com este escrito, buscamos elucidar o poder da forma da arte em fazer surgir de seus intervalos os tempos passados, quando mediados pela teoria de Georges Didi-Huberman, como aqui propomos.

Nessa conjuntura as criações em suas perspectivas, fragmenta a forma dos corpos filmados e a linearidade do tempo, fazer arte, tanto enquanto cria-se a corporificação, ou enquanto a observa, torna-se um meio inventivo de olhar o passado. A obra é um emaranhado de tempos. A sobrevivência é uma potência que se entremeia nas luzes, nas sombras, no corpo e nas mãos da artista. Ela evoca o espectador a olhá-la, a perceber as configurações das dores e a ninfa antiquíssima revivendo nessa ideação. Assim sendo, consideramos que o filme de Petra é uma obra feminina inovadora que rompe com certos padrões narrativos ao fazer uso de imagens desfocadas e instáveis. Deixam, dessa forma, as materialidades convidativas à experiência do olhar por uma via experimental, de modo que ultrapassa os limites de um cânone estabelecido do ponto de vista da linguagem audiovisual.

Sua obra apresenta as massas das coisas em sua própria excelência plástica e poética. É um brotamento que insinua e faz ser possível uma experimentação inesgotável na criação feminina. Propõe a percepção do surgimento da ninfa, quando o filme se torna em sua feitura e percepção um lugar de mulheres. É o resultado das ações de recortar, costurar, remontar, fazer e refazer os contornos e meios, de libertar os corpos para nadarem. É o resultado das ações de deixar Elena partir, mas ao mesmo tempo de eternizá-la na arte. Criar nesse sentido é romper o que é sólido, liquidificar a corporificação para que ela ganhe formas infinitas, possibilitando fendas de onde mulheres gotejem e sobrevivam.

Referências

DIDI-HUBERMAN, G. **A Imagem Sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Semelhança informe**: ou gaio saber visual segundo Georges Baatille. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo da imagem. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens Apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Ed. 34, 2020.

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. País: Brasil / Gênero: documentário / Cor: colorido / Duração: 82 minutos.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Introdução e notas: Domingos Lucas Dias. Apresentação: João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Ed. 34, 2017.

O feminino negro em distopias brasileiras: afetividade e protagonismo em *Voltei!* (2021), de Glenda Nicácio e Ary Rosa¹

Luiza Cristina Lusvarghi*

Ana Catarine Mendes da Silva**

Introdução

A presença do negro no cinema brasileiro inicia-se no período silencioso (1898-1920), apesar de ainda ser uma visão estereotipada e minoritária (Carvalho, 2022). Contudo, ao decorrer dos anos, o cinema negro se modificou e, em conjunto a essas transformações, também observa-se inúmeras transições no modo como o negro é representado nessas produções, o que seria demonstrado com maior potência, principalmente, a partir do período do Cinema Novo, nos anos 1960. Além disso, destaca-se que a partir do final da década de 1990, ocorre um crescimento nas produções de filmes nos quais cineastas se assumem como pertencentes a grupos da população afro-brasileira, começando a ocupar cada vez mais espaços no cenário artístico-cultural (Carvalho; Domingues, 2017). Apesar disso, Carvalho e Domingues (2017, p. 2) observam que ainda há certa carência em reflexões acadêmicas focadas nessas novas obras, sendo “[...] raras as pesquisas que se debruçam sobre o processo de racialização do cinema brasileiro contemporâneo”.

¹ Uma versão inicial desta pesquisa foi apresentada no 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 29 e 31 de agosto de 2023, de maneira remota. O trabalho foi apresentado aos pares em forma de resumo expandido, não havendo publicação do texto completo nos anais do evento.

* Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Membro do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais (Genecine), autora e coorganizadora da coletânea *Mulheres Atrás das Câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (2019). E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduada em Relações Públicas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Membro do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais (Genecine) da Unicamp e do Grupo de Estudos do Horror e do Insólito na Comunicação, da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: catarinemendes0608@gmail.com

Vale ressaltar, também, que apesar do crescimento de filmes e de cineastas negros no meio cinematográfico brasileiro, isso não necessariamente significou um desenvolvimento maior da mulher negra nesse âmbito, que foi considerada por Robert Stam (2008) a ausência mais notável do cinema brasileiro. Janaína Oliveira (2016) também complementa esse pensamento, observando que a participação feminina no cinema negro brasileiro ainda é pouco explorada, restringindo-se, de modo geral, a sua atuação diante das câmeras. A partir desse pensamento, é notória a importância de trazer visibilidade ao trabalho de cineastas negras brasileiras. Dessa forma, elege-se como objeto de estudo a filmografia da cineasta Glenda Nicácio.

Em pesquisa exploratória realizada em periódicos e plataformas de pesquisa acadêmica no mês de maio de 2023, considerando a amplitude global e sem restrição de idiomas, localizaram-se alguns trabalhos relacionados ao cinema de Glenda Nicácio. Entre as principais pesquisas encontradas, destacam-se os artigos *A (auto) representação da mulher negra no cinema brasileiro contemporâneo*, de Beatriz Gerolim dos Santos (2017); *O que o cinema quer da gente é coragem: negridade e dissidência sexual & de gênero nas produções da Rosza Filmes*, de Matheus Araujo dos Santos (2020); *Recôncavo da Bahia, o cinema em ponto de ebulição*, de Angelita Bogado e Lina Cirino (2021); *Águas da Baía e do Paraguaçu: paixões e política na obra da Rosza Filmes*, de Angelita Bogado e Jorge Cardoso Filho (2021); e *Café com canela e a edificação do afeto no Cinema Negro Feminino*, de Edileuza Penha de Souza (2022).

Utilizando como alicerce, principalmente, o último trabalho citado, observa-se que Souza (2022) escolheu trabalhar com *Café com Canela* (2017), também de Glenda Nicácio e Ary Rosa, principalmente pelo filme estar conectado a um movimento de visibilidade estética, política e geográfica, que busca construir um cinema fora de estereótipos. Em seu artigo, a autora realiza uma análise aprofundada sobre o filme, identificando os principais aspectos emocionais, afetivos e visuais da narrativa, e apresenta de maneira objetiva como a obra se insere no contexto do Cinema Negro Feminino. Além disso, destaca-se também o artigo de Matheus Araujo dos Santos (2020, p. 166), que apresenta uma perspectiva sobre o mesmo filme - apesar de mais breve -, e identifica que a obra explora “[...] a vida apesar da morte social como condição da negridade, percebendo na cotidianidade do afeto negro táticas de travessia para um mundo onde a (auto)destruição não seja um destino irreduzível”.

Dessa forma, torna-se interessante observar se as mesmas características e ponderações relacionadas ao cinema negro e o feminino podem ser identificadas em outras obras da cineasta. Baseando-se nessa concepção, neste artigo, busca-se compreender as múltiplas representações de personagens negras do filme *Voltei!*

(2021), de Glenda Nicácio em co-autoria com Ary Rosa, levando em consideração as diferentes perspectivas do cinema negro feminino brasileiro, que se relacionam com as modificações no âmbito social, cultural e político que ocorreram nas últimas décadas no país (Montoro; Ferreira, 2014). Para isso, o percurso metodológico fundamenta-se em algumas segmentações. Em um primeiro momento, realiza-se uma breve revisão bibliográfica sobre o Cinema Negro Feminino, identificando seus principais momentos, obras e cineastas. Em seguida, apresenta-se a trajetória da cineasta Glenda Nicácio, seguido da análise do filme *Voltei!* (2021).

Cineastas negras brasileiras e o cinema negro feminino

Ao refletir de uma maneira ampla sobre a atuação das mulheres negras durante a história cinematográfica brasileira, torna-se evidente a invisibilidade e apagamento que diversos nomes tiveram, algo observado por Sobrinho (2018), que identifica que, quando as mulheres negras não foram invisibilizadas na ficção, foram expostas de maneira estereotipada, tendo seus corpos erotizados e/ou recebendo papéis sociais considerados subalternos. Além disso, no meio acadêmico, Ceiza Ferreira e Tania Montoro (2014) também observam esse apagamento, identificando que os estudos de cinema sob uma perspectiva feminista muitas vezes não focavam na questão racial, enquanto os estudos sobre cinema e questões raciais existentes, por sua vez, dificilmente consideravam a questão de gênero e do feminino. Dessa forma, quando pensamos no campo cinematográfico, identificando-o como um meio de acesso à informação e construção de identidades, torna-se necessário pensar em um conceito relacionado ao “Cinema Negro no Feminino” (Souza, 2022), que tem propiciado, segundo Edileuza Penha de Souza (2022, p. 16), uma filmografia negra brasileira “[...] que tem privilegiado de forma positiva a formação da identidade, do pertencimento”.

Para isso, inicialmente, evidencia-se o trabalho da cineasta Adélia Sampaio, considerada pioneira no cinema negro feminino brasileiro (Oliveira, 2019), sendo a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no país. Entre seus trabalhos mais relevantes, ressaltam-se os curtas-metragens *Denúncia Vazia* (1979) e *Adulto não brinca* (1979), o documentário *Agora um Deus dança em mim* (1982) e o longa *Amor Maldito* (1984) (Bijotti, 2022). Após Sampaio, um longa-metragem dirigido exclusivamente por uma mulher negra só seria lançado 34 anos depois, a partir do filme *Um dia com Jerusa* (2018), de Viviane Ferreira (Oliveira, 2019).

Apesar de não termos muitas longas-metragens dirigidos por cineastas negras, diversas realizadoras produziram curtas e médias-metragens após o lançamento de Adélia Sampaio. Entre os principais nomes, destacam-se Juliana Vicente, diretora de

Cores e Botas (2010); Mariana Campos, que dirigiu *Tia Ciata* (2017) e *Minha história é outra* (2019); Larissa Fulana de Tal, com *Cinzas* (2015); Yasmin Thayná, que dirigiu *Kbela* (2015), e Urânia Munzanzu, diretora de *Merê* (2017).

O cinema de Glenda Nicácio

Nascida em Poços de Caldas em 1992, Glenda Nicácio é formada em cinema pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e já possui uma rica trajetória no meio cinematográfico brasileiro. A diretora é uma das poucas mulheres negras brasileiras² a dirigir um longa-metragem (Costa, 2021), após um hiato de mais de 30 anos do lançamento de *Amor Maldito* (1984), da cineasta Adélia Sampaio.

Em 2011, em parceria com Ary Rosa, Glenda fundou na cidade de São Félix, Recôncavo da Bahia, a produtora independente Rosza Filmes, no qual produzem filmes que mesclam a narrativa cinematográfica clássica com novas experimentações (Santos, 2020). É importante salientar, ainda, que a produtora “[...] realiza cinema a partir de processos coletivos e colaborativos, uma das que têm consolidado o cinema negro” (Souza, 2020, p. 183).

Entre os principais trabalhos de Glenda Nicácio, destacam-se os filmes dirigidos em conjunto a Ary Rosa: *Café com Canela* (2017), que conta a história de Margarida, uma mulher que vive isolada após perder o seu filho, até o dia que recebe a visita de Violeta, sua ex-aluna; *A Ilha* (2018), que apresenta Emerson, um jovem que vive na periferia e deseja fazer um filme sobre sua história e, para isso, sequestra um cineasta; *Até o Fim* (2020), que conta a história do reencontro de Geralda com suas irmãs que não via há 15 anos; *Voltei!* (2021), que apresenta Alayr e Sabrina, duas irmãs que estão ouvindo um julgamento por rádio, até serem surpreendidas por sua irmã Fátima, que volta dos mortos para confraternizar com elas; *Mungunzá* (2022), que apresenta Arlete, uma mulher que perdeu o seu amor, seu filho e seus sonhos, e resolve ir em busca de justiça; e *Na Rédea Curta* (2022), que conta a jornada de Júlio em busca do pai que nunca conheceu.

Análise do filme *Voltei!* (2021)

Com classificação indicativa para 14 anos, o longa-metragem *Voltei!*, dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, estreou em 2021 na 24^a Mostra de Cinema de Tiradentes. A análise proposta neste artigo ancora-se, principalmente, no método de análise narrativa e estilística defendido por Bordwell e Thompson (2013). Dessa forma, a partir

² E vale ressaltar que seu trabalho foi co-dirigido, não sendo exclusivamente feito por uma mulher.

da escolha de sequências específicas observadas no filme, buscou-se identificar os aspectos principais do enredo, tempo, cenário, som e iluminação.

O conceito de distopia está relacionado à noção de um local ruim. Para Fischer e Vaz (2021, p. 127), a expressão está relacionada ao modo de definição de “[...] lugares, épocas, sociedades dominadas por precariedade, injustiça, desesperança, regimes autocráticos, tirania e opressão”. Dessa maneira, as narrativas distópicas destacam algo “[...] vivido, funcionando como campo do sintoma de um determinado presente, como uma urgência de colocar em reflexão as formas de convívio em sociedade” (Fischer; Vaz, 2021, p. 128).

Segundo Silva (2022), quando observamos o cinema brasileiro com enfoque nas narrativas distópicas, identifica-se que possui determinadas divergências das produções estadunidenses, principalmente, no que tange os elementos tecnológicos, devido aos menores orçamentos das produções audiovisuais nacionais. Dessa forma, entre os principais pontos evidenciados pela autora, destacam-se que a distopias brasileiras apresentam, principalmente, as angústias políticas e sociais do país.

E é nesse contexto que o espectador é apresentado ao filme *Voltei!*, uma narrativa distópica que apresenta um Brasil em 2030, no qual o espectador acompanha uma realidade em que o governo de um presidente despreparado e corrupto tornou-se um modelo ditatorial, no qual artistas e pessoas contrárias começaram a ser perseguidas e levadas para campos de detenção.

O enredo inicia-se apresentando a personagem Sabrina, uma professora de história, que acende velas para iluminar a escuridão da sua casa. Após isso, em uma lousa, começa a introduzir a situação atual em que o país se encontra. Com sua voz focada, e apenas o barulho do giz riscando ao fundo, Sabrina conta que a história se constrói com tijolos de ossos, de todos aqueles que ousaram se rebelar contra o regime do disparate. Após essa sequência, a segunda personagem do filme é apresentada: Alayr, delegada e irmã mais velha de Sabrina. Com a sua chegada em casa, ambas começam a dialogar entre si. Sabrina liga um pequeno rádio a pilhas - único meio de comunicação que funciona, pois estão há mais de um mês sem energia - para que possam ouvir o julgamento do presidente.

Enquanto esperam os votos a favor e contra o processo de julgamento do presidente, as irmãs conversam sobre o trabalho e como as coisas chegaram a esse ponto. Elas lembram da mãe, assassinada na ditadura da década de 70, e da irmã Fátima, assassinada pelo atual regime do disparate. Comentam sobre como foi tornarem-se órfãs ainda na infância, sendo obrigadas a trabalhar como escravas para uma mulher

chamada Regina. E também observam como Fátima tornou-se uma cantora, salvou a si e as irmãs, pagou seus estudos e comprou uma casa para as três. Elas pensam em suas memórias, enquanto comentam que a irmã pagou tudo, e agora não faltava nada para elas. Só faltava Fátima e a luz.

Em determinado momento, a conversa é interrompida pelo barulho de alguém batendo na porta. Elas atendem e são surpreendidas por Fátima. Sabrina e Alayr se assustam ao ver a irmã, que até o momento havia sido considerada morta. Mas, após o choque inicial, a personagem explica que pelos últimos oito anos esteve em um campo de detenção, junto com artistas, atrizes, cantores, compositores, cineastas, escritores, entre outras pessoas que trabalhavam com arte. A partir desse momento, as três irmãs se juntam na mesa, e enquanto esperam a definição do julgamento pelo rádio, continuam a conversar.

Vale ressaltar, ainda, o quanto as cores são importantes durante o filme. Observa-se que Sabrina e Alayr utilizam camisolas brancas, enquanto Fátima, que até o momento era considerada morta, utiliza uma roupa vermelha. A cor da sua camisola pode estar ligada a figura da Pombagira, que segundo Montoro e Ferreira:

Contrariando os modelos de feminilidade vigentes, nos quais a mulher ideal é aquela que tem seu corpo e sua sexualidade controlados, a Pombagira emerge como uma inversão simbólica. Associada a elementos mundanos, como o fogo, a cor vermelha, bebidas, cigarros, festas e sexo, essa entidade é retratada como uma mulher de vários homens (Montoro; Ferreira, 2014 p. 154).

Assim como a Pombagira, Fátima apresenta características que contrariam o modelo de feminilidade vigente. Sua personalidade evoca festejos e empoderamento, e ao decorrer do filme, a personagem conta sobre casos, experiências sexuais e festas no qual participou durante a vida, fazendo com que suas irmãs dessem risada e, ao mesmo tempo, se chocassem com as narrativas.

O tempo é demarcado no filme de maneira cronológica, apesar de não haver detalhes que permitam identificar o quanto se passou durante os acontecimentos. Apesar disso, observa-se que o tempo passa de maneira linear, no qual ocorrem diálogos entre as irmãs, seguido de um voto no rádio, e assim sucessivamente. O cenário no qual a história se passa é apenas um: a casa das irmãs. Porém, observa-se que a câmera foca em diferentes ângulos, tornando a *mise-en-scène* mais dinâmica. Para exemplificar esses momentos, observa-se que quando uma irmã está contando parte da sua história, ou relembrando algum momento que viveu, a câmera foca em seu rosto,

dando mais profundidade a sua narrativa e auxiliando o espectador a mergulhar em seus pensamentos. Além disso, também é possível observar a câmera focando no violão de Fátima, na maníçoba que as irmãs preparam, e até mesmo dentro de uma caixa térmica, no qual Alayr busca uma cerveja.

É importante evidenciar, ainda, o porquê da utilização de um único ambiente para ambientação das sequências das três mulheres. Para Bernardo (2019, p. 24), a construção sociocultural da mulher no mundo ocidental demonstra que ela “[...] deve permanecer confinada no interior da casa, no espaço privado, como personagem da intimidade, da permanência, da continuidade [...]”. Dessa forma, consegue-se realizar um paralelo com a vida das personagens, que utilizam desse espaço privado e de aconchego - a casa - para compartilharem suas vivências e intimidades.

Os sons utilizados ao fundo também auxiliam no aprofundamento da narrativa. Por se passar em um único cenário, o espectador acaba tendo foco nos diálogos das personagens. Mas, quando elas estão relembrando de alguma memória, é possível escutar sirenes, gritos, entre outros sons que ajudam o espectador a entender melhor o passado que está sendo contado. É importante salientar, ainda, como as conversas das personagens são marcadas pelo aspecto da oralidade, algo observado por Bernardo, que destaca que:

[...] a tradição oral explicaria o fato de a memória das mulheres negras ser cristalina, detalhista, tanto dos fatos passados, quanto dos mais recentes; e mesmo as situações vividas pelo "outro" são narradas como se tivessem a participação do narrador. Em outras palavras, a herança africana da oralidade instigaria o desenvolvimento da memória que, por sua vez, desenvolve-se de forma a produzir novas aptidões, que serão exploradas pela cultura (Bernardo, 2019, p. 23).

A música também é um símbolo de extrema importância no filme, e é o que une as irmãs em diversos momentos. A mãe das personagens, morta na ditadura de 64, deixou para as filhas as lembranças de versos que criava e cantava. Fátima utiliza muitos versos da mãe em suas próprias canções. Com o violão nas mãos, as personagens cantam músicas que as conectam com diversos momentos de suas vidas: a infância difícil, no qual precisaram lutar para sobreviver, e Fátima cantava para Sabrina; a adolescência brincalhona, no qual Alayr conversava com músicos para poder morder seus violões; e a fase adulta, no qual Fátima foi detida em um trio elétrico do carnaval, enquanto cantava uma música. Vale ressaltar, ainda, que a religião também é um aspecto importante para as irmãs, e é possível observá-la, principalmente, quando Fátima

agradece e chama pelo Orixá Obaluaê. Além disso, também identifica-se em determinado momento da trama, a figura de um orixá em uma das mesas.

A iluminação utilizada durante o filme é focada no escuro, com poucos fragmentos de luz. Devido a narrativa se passar em um período no qual o país está sem energia, as personagens conversam a luz de velas. Dessa forma, é possível observar que a pouca iluminação presente está evidenciada nas personagens, principalmente em suas fisionomias. Ao final do filme, quando as irmãs estão esperando o último voto que decidirá se o julgamento do presidente ocorrerá ou não, a tela começa a escurecer ainda mais, a escuridão se aproxima do rosto de Fátima e o silêncio predomina.

O último voto não pode ser escutado pelo espectador, mas é possível observar a reação da personagem, que em um primeiro momento, demonstra pavor e tristeza, mas logo é substituída por uma risada de felicidade. É possível ouvir fogos de artifício e buzinas de carros, comemorando o fato de que o presidente será julgado pela sua conduta. Sabrina, Fátima e Alayr comemoram cantando, e a luz finalmente volta. Tanto a da casa, quanto a da esperança das personagens de um futuro melhor.

“Com o Disparate, chegamos aqui. Oxalá. Seja nosso último erro” (*Voltei!*, 2021).

Considerações finais

Para Alós (2013), verificar quais são os valores propostos e articulados em um determinado texto é mais importante do que se questionar quem é o autor desta obra. Ao focarmos no cinema, é possível realizar uma analogia parecida, pois, em determinadas situações, torna-se mais interessante identificar os valores trabalhados em um filme e criar uma visão mais aprofundada da sua história, do que observar apenas quem é o diretor desta produção. Dessa forma, ao pensarmos no cinema negro, é importante não resumi-lo apenas aos diretores das produções, mas sim, verificar a figura negra nas mais diversas vertentes, como direção, produção, atuação, roteirização, entre outros campos de atividade.

O filme *Voltei!* trata-se de uma narrativa sobre afetividade, religiosidade e raízes. É uma história que apresenta três irmãs em um único cenário, mas que permite que o espectador seja transportado para um futuro distópico e, ao mesmo tempo, para um passado sombrio. Para Montoro e Ferreira (2014, p. 156), foi “[...] por meio da reconstituição da família (real ou simbólica) que a mulher negra desenvolveu estratégias de sobrevivência e resistência”. Dessa forma, ao observarmos as três protagonistas, vividas pelas atrizes Arlete Dias (Fátima), Mary Dias (Sabrina) e Wal Diaz (Alayr), torna-

se possível identificar que as personagens são conectadas por suas vivências e, acima de tudo, por sua afetividade e desejo de continuar sobrevivendo. As três mulheres não possuem estereótipos, sendo representadas com personalidades profundas que dialogam entre si. Alayr, a irmã mais velha, delegada e de porte sério, sente-se culpada por não ter conseguido salvar as irmãs mais novas, e de certa maneira, ter passado essa função para Fátima. Em contrapartida, observamos Fátima, uma cantora famosa de samba, com uma personalidade artística e vibrante, que mesmo após passar anos presa em um campo de detenção, manteve sua espiritualidade e maneira de sorrir em meio às adversidades. Por fim, há Sabrina, a irmã mais nova, uma professora de história que possui uma personalidade doce e curiosa, e fica impactada ao ouvir as diferentes experiências das irmãs mais velhas.

Edileuza Penha de Souza (2013, p. 172) destaca que "compreender a invisibilidade acerca das mulheres negras no cinema, sem que para isso essa representação esteja condicionada aos estereótipos, consiste antes de tudo pensar nas múltiplas funções do imaginário na vida social". Dessa forma, um cinema negro no feminino é, acima de tudo, uma forma de trazer visibilidade para os trabalhos de mulheres negras que produzem, dirigem, atuam e fazem cinema. Com um elenco exclusivamente negro e feminino, *Voltei!* possibilita observar a importância de visualizar corpos negros na tela e também nos bastidores e, a partir disso, demarcar territórios mais plurais e diversificados.

Referências

ALÓS, A. P. Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em *El beso de la mujer araña*. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, p. 1121-1147, 2013.

BERNARDO, T. **Negras, mulheres e mães**: lembranças de Olga de Alaketu. São Paulo: Arole Cultural, 2019.

BIJOTTI, C. S. A trajetória de Adélia Sampaio no cinema brasileiro (1984-2017): críticas à sociedade conservadora. **Epígrafe**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 122-151, 2022.

BOGADO, A.; CARDOSO FILHO, J. Águas da Baía e do Paraguaçu: paixões e política na obra da Rosza Filmes. In: XXX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. **Anais...** São Paulo, 2021.

BOGADO, A.; CIRINO, L. Recôncavo da Bahia, o cinema em ponto de ebulição. **AVANCA | CINEMA**, Portugal, p. 228-232, 2021.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

CARVALHO, N. dos S. Introdução. In: CARVALHO, N. dos S. **Cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Papyrus Editora, 2022.

- CARVALHO, N. dos S.; DOMINGUES, P. Dogma feijoada a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista brasileira de ciências sociais**, [S. l.], v. 33, 2017.
- COSTA, L. P. dos S. **Direções do olhar**: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro. 2021. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- FISCHER, S.; VAZ, A. Distopia, Utopia, Catarse: o cinema sintomático de Kleber Mendonça Filho. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 43, 2021.
- ITABORAHY, C.; LEONEL, C. Ary Rosa e Glenda Nicácio são os homenageados da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes. **Tribuna de Minas**, 24 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/24-01-2023/ary-rosa-e-glenda-nicacio-sao-os-homenageados-da-26a-mostra-de-cinema-de-tiradentes.html>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- MONTORO, T.; FERREIRA, C. Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. **Galáxia**, São Paulo, v. 14, p. 145-159, 2014.
- OLIVEIRA, J. Kbelá” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: VALENTE, A.; CAPUCHO, R. (Coord.). **Avanca - Cinema 2016**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016. p. 656-666.
- OLIVEIRA, J. Por um cinema negro no feminino. In: LUSVARGHI, Luiza *et al.* (Ed.). **Mulheres atrás das câmeras**: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019.
- SANTOS, B. G. dos. A (auto)representação da mulher negra no cinema brasileiro contemporâneo. **O Mosaico**, [S. l.], n. 15, 2017.
- SANTOS, M. A. dos. O que o cinema quer da gente é coragem: negritude e dissidência sexual & de gênero nas produções da Rosza Filmes. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 158-173, 2020.
- SILVA, I. M. S. F. da. **Distopias no cinema brasileiro de ficção científica**. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2022.
- SOBRINHO, G. A. Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentário. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. C. **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus Editora, 2018.
- SOUZA, E. P. de. Café com canela e a edificação do afeto no Cinema Negro Feminino. **AVANCA | CINEMA**, Portugal, p. 320-329, 2022.
- SOUZA, E. P. de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- SOUZA, E. P. de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Coimbra, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.
- STAM, R. **Multiculturalismo Tropical**: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- VOLTEI! Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Produção de Rosza Filmes. Brasil, 2021.

Turma da Mônica: Laços e a construção de um suburbanismo fantástico brasileiro

Pedro Artur Baptista Lauria*

Introdução

No ano de 2019 foi lançado o filme *Turma da Mônica: Laços*, dirigido por Daniel Rezende. A obra se tornou sucesso de público, tornando-se a quarta maior bilheteria nacional do ano¹, e de crítica, ganhando o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria filme infantil. O sucesso da obra, que foi o primeiro *live action* da turminha, por sua vez, representou um marco para os planos audiovisuais da Maurício de Souza Produções (MSP). Desde então, foi lançado mais um *live action*, *Turma da Mônica – Lições* (Daniel Rezende, 2021) – que angariou no seu lançamento a maior bilheteria pós-pandemia até então – e uma série pela globoplay *Turma da Mônica – A Série* (Daniel Rezende, 2022). Para o futuro próximo, a Maurício de Souza Produções já anunciou pelo menos 13 filmes e séries² que vão ampliar o “Mônicaverso” em diversas mídias e formatos.

Os projetos que passaram a ser viabilizados com a boa recepção do filme ressaltam a importância da adaptação de *Turma da Mônica – Laços* não apenas para a MSP quanto para o audiovisual brasileiro e principalmente, o nosso cinema infanto-juvenil. Afinal, o filme, e toda a franquia que daí decorre, tem papel importante em trazer espectadores para as salas de cinema, disputando com lançamentos internacionais, e formando novos espectadores. Papel parecido com a dos próprios quadrinhos da *Turma da Mônica* que, desde a década de 1960, rivalizaram com os lançamentos da Disney (e ganharam), tendo papel fundamental no letramento de crianças e jovens (Guarezi, 2016).

* Doutor em Cinema e Audiovisual pela UFF; Mestre em Comunicação Social pela UFRJ; Graduado em Geografia e Meio Ambiente pela PUC-Rio. Professor Substituto de Narrativas e Laboratório de Roteiro na UFF (2023). Editor Geral do Observatório de Cinema e Audiovisual da UFF. Diretor do Pré-Vestibular Social PECEP. E-mail: pedrolauria@id.uff.br

¹ O filme ficou atrás apenas das sequências *Minha Mãe é uma Peça 3* (Susana Garcia, 2019), *Nada a Perder 2* (Alexandre Avancini, 2019) e *De Pernas pro Ar 3* (Julia Rezende, 2019).

² Disponível em: <https://www.omelete.com.br/turma-da-monica/mauricio-de-sousa-13-filmes-series-turma-da-monica>. Acesso em: 01 set. 2023.

Seria minimizar a predominância da *Turma da Mônica* na cultura brasileira inferir que o sucesso de *Turma da Mônica – Laços* tenha sido somente pela qualidade do filme. Porém, também é necessário sublinhar as dificuldades presentes em se fazer uma adaptação para *live action* de uma franquia que sempre se apresentou como desenho e/ou animação. Para mitigar esses riscos, a MSP escolheu adaptar uma história que acreditava que iria minimizar a rejeição do público. Nesse sentido, há de se questionar naturalmente como, dentre os mais de 50 anos de produções mensais e periódicas, foi *Laços* a história escolhida para ser adaptada.

Turma da Mônica – Laços trata-se de uma *graphic novel* (romance gráfico) lançado em 2013 pela Panini, como parte do projeto *Graphic MSP*, que trazia releituras de personagens da *Turma da Mônica* pela mão de artistas convidados. A obra desenhada pelos irmãos Vitor e Lu Caffagi foi a segunda do selo *Graphic MSP*, e teve grande sucesso de crítica, ganhando inclusive o 26º Troféu HQ Mix nas categorias Edição Especial Nacional e Publicação Infante-Juvenil. E por mais que essas credenciais pudessem justificar a escolha de *Laços* para ser adaptada ao cinema – chama a atenção que a primeira incursão *live action* da turminha se trate de uma que não foi escrita por Maurício de Souza. Além disso, também nos faz questionar o porque a obra foi escolhida dentre outras obras do selo MSP que passam por diferentes gêneros como ficção científica (*Astronauta: Magnetar*), terror (*Papa-Capim: Noite Branca*), ação (*Turma da Mata: Muralha*), *Coming of Age Drama* (*Mônica: Força*) ou fantasia (*Louco: Fuga*).

Dentre as muitas justificativas que auxiliam a explicar esta escolha, no entanto, uma delas é foco do presente trabalho: a *graphic novel* de Vitor e Lu Caffagi é uma homenagem ao suburbanismo fantástico, subgênero categorizado por Angus McFadzean e que se refere a:

um conjunto de filmes Hollywoodianos que começaram a aparecer nos anos 1980, onde crianças e adolescentes que vivem no subúrbio são chamados para confrontar uma força fantástica e disruptiva – fantasmas, aliens, vampiros, gremlins e robôs maldosos. São filmes que emergiram de obras focadas no público adulto, melodramas suburbanos, e filmes e programas de horror, fantasia e aventura, clássicos dos anos 1950 (McFadzean, 2019, p. 1, tradução do autor).

Ou seja, são o caso de filmes como *E.T. – O Extraterreste* (Steven Spielberg, 1982), *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *De Volta para o Futuro* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985) e *Esqueceram de Mim* (Home Alone, Chris Columbus, 1990). O próprio Maurício de Souza ressalta esta ligação ao dizer no prefácio da *graphic novel* que “Nas páginas a

seguir, num clima gostoso, que remete a filmes da década de 1980, você encontrará, claro, as estripulias de Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali [...]” (Caffagi; Caffagi, 2013, p. 05). Reforçando este vínculo, vale apontar que a própria adaptação para o cinema foi reiteradas vezes comparada pela crítica com *Os Goonies*³ (*The Goonies*, Richard Donner, 1985) e *Conta Comigo*⁴ (*Stand by Me*, Rob Reiner, 1986), dois dos mais conhecidos filmes do subgênero.

Como Angus McFadzean explica, o suburbanismo fantástico é o subgênero pelo qual Hollywood pode mais diretamente falar com sua audiência chave nos anos 1980: famílias de classe média, referindo-se diretamente a subjetividade e sensibilidade das crianças (2019, p. 26). *E.T. – O Extraterrestre*, pioneiro do subgênero, não só alcançou a maior bilheteria da história do cinema, como também representou uma virada de chave no *merchandising* hollywoodiano – que deixou de ser exterior ao filme e passou a ser introjetado no espectador durante a obra (Nazário, 2005, p. 342) – como por exemplo nas propagandas do chocolate *Reese’s Pieces* (Sirota, 2011). Os filmes do subgênero, que ofereciam narrativas de aventura repletas de fantasia, e com uma perspectiva mercadológica bastante evidente, se encaixam na conjuntura do chamado “entretenimento reaganista”⁵. O conceito é definido por Andrew Britton como um grupo de obras audiovisuais que buscavam o balanço aceitável entre prazer (no sentido de ser uma antítese para os problemas mundanos) e a sensação de que – por ser prazer – não guardava relação séria com a vida real (2019, p. 101).

O subgênero, que entrou em declínio a partir de meados dos anos 1990, retornou a partir de 2010 em um ciclo ao qual Angus McFadzean chama de Suburbanismo Fantástico Reflexivo. Entre as obras mais influentes desse período estão *Super 8* (J.J. Abrams, 2011), *Stranger Things* (Irmãos Duffer, 2016-) e *It – Capítulo 1* (Andy Muschietti, 2017). Vale pontuar que, enquanto *Stranger Things* bateu o recorde de audiência da Netflix em seu lançamento, *It* foi a maior bilheteria de um filme de horror da história, demonstrando a relevância mercadológica desse retorno. Entre as marcas das obras que compõe esse ciclo reflexivo estão: a nostalgia pela década de 1980, o maior foco em narrativas de classe média baixa e a maior diversidade de protagonistas.

³ Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/correio24horas/entretenimento/turma-da-monica---lacos-e-um-goonies-a-brasileira-0619>. Acesso em: 08 set. 2023.

⁴ Disponível em: <https://cinemacao.com/2015/12/04/turma-da-monica-ganhara-filme-em-live-action-no-estilo-counta-comigo/>. Acesso em: 08 set. 2023.

⁵ Se referindo, é claro, ao período em que os Estados Unidos foi governado por Ronald Reagan (1981-1989), presidente conservador cuja retórica remetia a necessidade do retorno de uma época de bons sentimentos. Entre seus slogans mais famosos estão o “*It’s Morning Again in America*” (É Manhã novamente na América) e o famigerado “*Make America Great Again*” (Faça a América Grande de Novo).

Este ciclo reflexivo do subgênero, é claro, não se restringiu aos Estados Unidos. Também é possível ver no Brasil, principalmente a partir de meados da década passada, uma frutífera produção de obras que se encaixam ou conversam com o Suburbanismo Fantástico. É o caso de *Carrocel – O Filme* (Alexandre Boury e Maurício Eça, 2015), o *Escaravelho do Diabo* (Carlo Milani, 2016), *D.P.A. – Detetives do Prédio Azul* (André Pellenz, 2017) e, claro, *Turma da Mônica – Laços*. Em comum, destaca-se o apego nostálgico (todas são baseadas em obras lançadas em décadas anteriores), a grande bilheteria e a capacidade de gerar sequências⁶. Dentre essas obras, é justamente a franquia da *Turma da Mônica* que mais vai capitalizar em cima dessa capacidade da cultura infanto-juvenil em fortalecer os processos de convergência entre diferentes indústrias e mídias (Bueno, 2005, p. 83), como são o caso dos quadrinhos, *graphic novels*, filmes e séries.

O filme se torna assim um objeto fundamental para compreender o futuro do suburbanismo fantástico e das produções infanto-juvenis no Brasil. Diante dessa perspectiva, o presente trabalho se debruça sobre como *Turma da Mônica – Laços* se utiliza dos elementos do suburbanismo fantástico estadunidense para conceber sua trama, sua ambientação geográfica e histórica – tanto servindo de referência para as demais produções da MSP, quanto podendo influenciar futuros realizadores nacionais que buscam produzir obras do subgênero.

A Trama: Os Goonies encontra Conta Comigo

Repetindo a trama da *Graphic Novel*, *Turma da Mônica – Laços* apresenta uma história típica do suburbanismo fantástico: um dia, no pacato bairro do Limoeiro, um homem rapta Floquinho, o cachorro de Cebolinha. Cabe a turminha se reunir para reaver o animalzinho. Nessa jornada, os personagens amadurecem e, principalmente, consolidam sua amizade (daí o subtítulo, *Laços*). Assim, contemplam a sintaxe proposta por McFadzean para o subgênero (2019), onde o melodrama de amadurecimento dos personagens (narrativas de *coming-of-age*) estão sincronizadas com a restauração do *status quo* suburbano irrompido por um evento extraordinário⁷.

Característica frequente do subgênero, os protagonistas de *Turma da Mônica – Laços* são um coletivo de crianças protagonistas (CCP). Chama a atenção, uma vez que

⁶ Com exceção do *Escaravelho do Diabo*, todos os filmes alcançaram mais de 2 milhões de espectadores e tiveram sequências.

⁷ Apesar do nome, os eventos disruptivos do suburbanismo fantástico podem não estar vinculados a fantasia, horror ou ficção científica – mas a elementos de aventura, como ladrões, espões ou sequestradores (Lauria, 2022, p. 61).

ressaltando as características androcêntricas e branco-centradas⁸ das primeiras décadas do suburbanismo fantástico estadunidense (Lauria, 2022), que aqui não seja a Mônica a protagonista, e sim, o Cebolinha. Além de ser dele o animal desaparecido, é o personagem quem passa pelo maior arco de amadurecimento (e maior tempo de tela), precisando aprender valores como amizade ou confiança. No decorrer de sua jornada, o personagem vai se livrando de sua fala mal educada e individualista, usada para silenciar os amigos, e passa a aprender a ouvi-los e trabalhar em conjunto. Ao final do filme, junto com a turminha, seu “plano infalível” (marca registrada do personagem) finalmente dá certo, reforçando suas qualidades de inteligência e liderança. Ele então é recompensado com a consolidação do romance heteronormativo, com Mônica retribuindo o seu interesse, outra marca do subgênero (McFadzean, 2019, p. 2).

Tal como é regra nas narrativas do suburbanismo fantástico, a trama de *Turma da Mônica – Laços* só pode ocorrer devido a inação do poder público e da família dos personagens. Aqui, é o CCP quem resolve tudo: eles que libertam Floquinho e os demais cães roubados, além de acionar as autoridades dando o paradeiro do vilão. Além de ineficazes em resgatar Floquinho, os pais também não conseguem se comunicar com seus próprios filhos, sendo indiretamente responsáveis pela decisão dos mesmos em se aventurarem para salvar o animal. Olson explica como os filmes do subgênero trazem uma “visão pessimista” das autoridades estatais (perspectiva que ressoa com a retórica liberal dos anos Reagan) e, principalmente, dos pais (2011, p. 1).

É essa compreensão de que tanto os pais quanto o Estado são ineficientes em resolver problemas, que tira as crianças de sua “ingenuidade infantil” e as lança em sua jornada de amadurecimento. A partir daí, começa a se operar um processo de maturação emocional que vem com a aceitação de valores como lealdade, honra, amizade e coragem (McFadzean, 2019, p. 52) e que é validado ao final do filme – ao mostrar que foi a falta de confiança das crianças nos pais e autoridades que fez com que Floquinho e outros cães fossem salvos. Ashley Carranza vai importar a teoria da autodeterminação (*Self Determination Theory*) da psicologia para explicar como se dá o processo de amadurecimento no suburbanismo fantástico. Segundo ela:

A teoria da autodeterminação descreve o método psicológico pelo qual uma pessoa se torna dependente de si mesma e permite que os impulsos internos se concentrem no processo de tomada de decisão. Se tornar auto suficiente é parte natural da vida, mas existem inúmeras instâncias em que esta independência é garantida muito cedo. Este rito antecipado não se dá porque a criança está

⁸ No levantamento feitos em minha tese de doutorado, lançada em 2022, dos mais de 60 filmes analisados, lançados entre 1982 e 2001, apenas cinco não eram protagonizados por garotos brancos.

pronta ou merecedora, mas é resultado de seus pais serem incapazes de providenciar a estabilidade esperada para elas. [...] explica o rápido amadurecimento dos personagens, bem como a disposição para formar laços fortes, criando o CCP (Carranza *apud* Wetmore, 2018, p.15, tradução do autor).

Tal narrativa, é claro, advém de uma romantização da infância típica do subgênero, tal como posto por Janele Wilson ao apontar que tal retrato é uma reação à complexificação da sociedade e do aumento de deveres da vida adulta (2014, p. 13). Como o roteiro evidencia, *Turma da Mônica – Laços* não se trata de uma jornada de amadurecimento que acarreta no fim da infância, mas de uma narrativa que reverbera a importância do espectador em retomar suas raízes e/ou sua “criança interior”. Em outras palavras, a maturação não vem como fruto de um processo natural de uma sociedade sã que cuida de suas crianças, mas de olhar pro passado e relembrar a importância de acreditar em “si mesmo” (Lauria, 2022, p. 174).

Apesar de comungar da mesma sintaxe que *E.T – O Extraterrestre* e *Gremlins*, é evidente que *Turma da Mônica – Laços* se aproxima mais das tramas de *Os Goonies* e *Conta Comigo*, no sentido de que sua narrativa exige uma jornada em que os protagonistas precisem sair do subúrbio⁹. Enquanto o CCP de *Os Goonies* vai em busca de um tesouro para evitar que uma construtora derrube as casas de Goon Docks, em *Conta Comigo*, os protagonistas vão em busca do corpo de um jovem desaparecido de Castle Rock. Tais narrativas, por sua vez, utilizam a geografia do estado do Oregon, repleta de montanhas, florestas e áreas costeiras, como uma espécie de limiar necessário para que os jovens transitem para além do “mundo conhecido”, materializando um dos pontos centrais da “jornada do Herói” (Campbell; Moyers, 1988). Como Olson pontua, é a ameaça ao paraíso bucólico em que esses jovens vivem que motiva a ação (2011, p. 22) – ou seja, trata-se de uma jornada restaurativa onde sair da “zona de conforto” é uma necessidade para retomar justamente essa condição “confortável”. Tal sintaxe remonta a estrutura básica do monomito do herói estadunidense na qual:

Uma comunidade em um paraíso harmônico é ameaçada pelo mal: instituições normais falham em conter a ameaça. Um herói altruísta emerge para renunciar as tentações e implementar sua tarefa redentora. Ajudado pelo destino, sua vitória decisava restaura a comunidade para sua condição paradisíaca. Então, o

⁹ Cabe ressaltar, no entanto, que isto não torna os filmes automaticamente “fantasias de portal ou jornada” (*portal/quest fantasy*) como categorizados por Farah Mendlesohn (2008), uma vez que suas tramas partem de uma necessidade de restaurar o ambiente em que moram e não em investir nas descobertas das regras e necessidades daquele novo mundo.

herói retorna ao obscurecimento (Lawrence; Jewett, 1977, p. 215, tradução do autor).

Como fica claro, tratam-se de narrativas que contemplam o ambiente paradisíaco em que os personagens se encontram, mesmo se a trama se movimenta no caminho de demonstrar que tais condições não são tão permanentes assim. É o evento fantástico que, ao colocar em risco aquele ambiente, catalisa ao(s) protagonista(s) a necessidade de recobrar a sua condição inicial de normalidade.

A Ambientação: O idílico Bairro do Limoeiro

Um dos maiores desafios de *Turma da Mônica – Laços* é a recriação do icônico bairro do Limoeiro. Afinal, a geografia do lugar sempre variou de acordo com a necessidade da narrativa: enquanto na maioria das histórias ela é representada como uma planície de gramíneas, em outras ela apresenta uma geografia mais acidentada, com riachos e barrancos. As vezes o bairro é retratado apenas com casas e sem ruas, em outros ele é asfaltado e apresenta alguns prédios no seu entorno¹⁰. Não surpreendentemente, Vergueiro aponta que não é possível precisar referências locais ao Limoeiro. Segundo o pesquisador, o bairro fictício se apresenta quase com uma entidade genérica que não traz nenhum elemento que pudesse ser descrito como brasileiro (2017).

Esta “pouca precisão” de onde é o bairro traz algumas coincidências com o caráter “homogêneo” dos subúrbios estadunidenses, onde a similaridade de suas construções faz com que seja quase impossível precisar a cidade em que fica cada subúrbio (Mumford, 1961). E se tal perspectiva, por sua vez, aproxima mais uma vez a *Turma da Mônica* do suburbanismo fantástico, ela também remonta uma crítica histórica dos quadrinhos: a de que o Limoeiro (e, em última instância, a *Turma da Mônica*) não represente o Brasil.

As acusações de falta de “brasilidade” são recorrentes nos quadrinhos da *Turma da Mônica*. Vergueiro aponta que a *Turma da Mônica* “deixou o ambiente brasileiro quase completamente de fora de suas histórias” pretendendo assim “competir com a Disney, em igualdade de condições, navegando no mesmo nível narrativo que Pato Donald e Mickey” (2017, p. 2). Ou seja, uma acusação de que para concorrer contra a homogeneização imposta pelo monopólio internacional de quadrinhos, Maurício de Souza teria se utilizado de uma estética não-brasileira. Dentre os principais

¹⁰ Informações retiradas do site: https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/Bairro_do_Limoeiro. Acesso em: 10 set. 2023.

personagens com relevância de ter seu próprio quadrinho, apenas Chico Bento teria os traços de “brasilidade”.

Apesar de tais críticas, no entanto, o bairro do Limoeiro tem uma inspiração nacional. Se trata da cidade de Campinas (SP), e, mais especificamente a área que contém os bairros do Cambuí, Nova Campinas¹¹ e Taquaral¹². Isso se deve ao fato de a cidade ter sido justamente o local em que Maurício viveu na década de 1970, quando começou a publicar as suas primeiras histórias em quadrinho. Analisando acervos históricos de Campinas nesse período, é possível encontrar bairros marcados por casas baixas, espaços de convívio abertos como o Teatro de Arena, as praças Correia de Lemos, Bento Quirino, Carlos Gomes e o Convívio – que remetem, de certa forma, a algumas das características apresentadas nos quadrinhos. No entanto, diferente de Campinas, o Limoeiro parece não ter sofrido mudanças permanentes com o tempo – evitando transformações como a que ocorreu com a bucólica Praça dos Cisnes, que deu lugar ao Terminal Central de Campinas. Essas mudanças, inclusive, ajudam a explicar porque a recriação do bairro do Limoeiro no filme não usou a cidade de Campinas em nenhuma de suas filmagens.

Em *Turma da Mônica – Laços*, o Limoeiro foi construído a partir de duas cidades¹³ principais: Poços de Caldas em Minas Gerais e Holambra, em São Paulo. A primeira se trata de uma cidade média com cerca de 150.000 habitantes, e cuja construção data do século XIX. Lá, foram filmados o “corpo” do bairro, como a Praça Pedro Sanchez, o Parque José Afonso Junqueira e a Cascata das Antas. Já o município paulista se trata de uma cidade bem mais recente (sua fundação é de 1948) e bem menor, com apenas 15.000 habitantes. Nela, na famosa Alameda Maurício de Nassau, foi filmada a rua onde mora a turminha. Tais escolhas complementares para criar o bairro são reveladoras em demonstrar a intenção de construir um ambiente que mescla tanto os signos de cidades do interior (praças, parques, comércio local, signos históricos) quanto os elementos dos subúrbios estadunidenses (regiões novas, casas com quintais separadas por pequenas cercas e ruas residenciais).

Tal ambientação híbrida ressalta algumas características desejantes nesse retrato idílico do bairro: ruas largas, arborizadas e com pouco movimento de carros, mas com

¹¹ Disponível em: <https://www.acidadeon.com/campinas/cotidiano/cidades/NOT,1,1,1260390,Descobrimos-onde-Mauricio-de-Sousa-viveu-com-sua-familia-em-Campinas.aspx>. Acesso em: 28 mar. 2020.

¹² Disponível em: <https://www.blogsem desperdicio.com.br/2013/04/campinas-inspiracao-para-o-bairro-do.html>. Acesso em: 10 set. 2023.

¹³ Outras locações se deram em Paulínia, Santos, Mairiporã e Atibaia.

pontos de encontro e lazer, remetendo a uma ideia de subúrbio concebida pelo audiovisual estadunidense. Stephen Rowley vai falar que essa imagem se trata de um “espaço nocional” (2015, p. 7), uma construção mental generalista evocada pelas experiências e, principalmente, pelas representações que consumimos. Assim, Rowley explica que *sitcoms* e filmes passaram a construir uma imagem “mental” de subúrbio estadunidense que apresentava os signos desejáveis de uma *small town* (cidade pequena) como o senso de história, autossuficiência de serviços, proximidade com a natureza, comércio e serviços familiares (2015). Tal retrato, porém, é bem diferente dos subúrbios que começaram a ser construídos nos Estados Unidos a partir dos anos 1950: áreas residenciais, sem serviços, sem áreas comunitárias e sem marcos históricos. Em outras palavras, o Bairro do Limoeiro de *Turma da Mônica – Laços* tanto cria um constructo de subúrbio que possivelmente inexistente no Brasil, como também toma como referência uma imagem falseada dos subúrbios estadunidenses.

Nesse sentido, o retrato idílico do Limoeiro reproduz uma espécie de “utopia da classe média” (não coincidentemente, a principal demografia dos subúrbios estadunidenses). No bairro, todas as casas são confortáveis, porém, de tamanho razoável. A desigualdade social é quase inexistente e, mesmo quando aparece, é de forma romantizada ou caricatural. É o caso, por exemplo, da pessoa em situação de rua¹⁴ que mora no parque. Sua presença parece trazer um discurso de que a “pobreza não é má”, justamente para se antepor ao vilão (que rouba cães para vender). Em dado momento o personagem chega a se justificar: “Eu pego latinhas, ferro velho, papelão, mas não pego cão. Cão eu tenho meu”. Ele também chega a se desculpar por não ter cadeiras para as crianças sentarem, situação em que é respondido por Cascão para “não se preocupar, pois aquilo é um *resort* 6 estrelas”. A construção, é claro, acaba por reforçar a pureza das crianças de classe média que “não tem preconceito e nem maldade no coração”.

Dentro dessa perspectiva mais utópica, diferente de *Os Goonies* e *Conta Comigo*, as áreas distantes do bairro, como reservas florestais, bosques e cemitérios, não são ameaçadoras. Mesmo a casa do vilão, onde são abrigados os animais roubados, é mostrada de forma bem iluminada e repleto de objetos curiosos. O mal é apenas presumido, nunca visualmente mostrado. Assim, até o vilão ganha certos toques de “humor”, como na cena em que ele canta e dança uma música de Roberto Carlos, usando uma colher como microfone.

¹⁴ Notadamente o personagem não tem nome, sendo referido nos créditos como “Andarilho”.

Estas decisões estéticas e estilísticas no retrato do bairro, por sua vez, faz com que a jornada da turminha pareça mais segura e, por contrapartida, sublinha a ineficiência das autoridades e familiares em recuperar o cãozinho roubado. O uso de uma paleta de cores quentes, com predomínio da iluminação solar e dos ambientes abertos e naturais, remete à essa noção de conforto e segurança, reforçando o sentimento nostálgico – o qual será discutido a seguir.

A Temporalidade: Uma versão anacrônica dos anos 1980

Da mesma forma em que há uma dificuldade em se localizar onde fica o bairro do Limoeiro, o mesmo pode se falar do período em que *Turma da Mônica – Laços* se passa. Como discutido, as próprias histórias em quadrinho da *Turma da Mônica* não tem continuidade e são, por vezes, bastante anacrônicas. Assim, por mais que tenham existido transformações de traços e até da personalidade dos personagens durante essas décadas, narrativamente não há grandes mudanças. Isto leva a algumas situações divertidas como o fato dos protagonistas sempre fazerem 7 anos, mas também cria algumas questões cronológicas como o fato de alguns personagens lembrarem de histórias que ocorreram em eventos datados a décadas (como Copas do Mundo¹⁵).

E se nas HQs isto é resolvido a partir do caráter fantástico e/ou metalinguístico das historinhas, em *Turma da Mônica – Laços*, percebe-se o objetivo de se inferir a essa perspectiva. No filme, enquanto os objetos remetem a um amálgama das décadas de 1950 até 1980, a banca de revistas vende as *Graphic Novels* da MSP como *Chico Bento: Arvorada* de 2017. As roupas e cabelos seguem a mesma lógica: enquanto os protagonistas usam suas icônicas roupas que mais parecem fantasias, outros personagens variam de estilos que vão dos anos 1950 até roupas mais contemporâneas. De tal forma, o filme retrata um mundo de tempo impossível – onde revistas atuais são vendidas, mas celulares inexistem.

Nessa “utopia atemporal”, o sentimento predominante é o mesmo da *Graphic Novel*: a de que o filme passe a sensação de se estar nos anos 1980. Porém, não se trata dos anos 1980 brasileiros – mas da década retratada nos filmes do suburbanismo fantástico estadunidense. Ou seja, não existe – nem nos jornais – nenhum plano de fundo histórico que situe esse momento no Brasil: que passava pelo fim da ditadura militar, seguido do turbulento processo de redemocratização, em meio a uma crise econômica e inflação galopante. Se trata, assim, de uma ideia romantizada de uma

¹⁵ Disponível em: https://turmadamonica.fandom.com/pt-br/wiki/Cronologia_da_Turma_da_M%C3%B4nica. Acesso em: 10 set. 2023.

década de 1980 desterritorializada, concebida na influência de filmes do subgênero e da nostalgia pela infância.

Nesse retrato atemporal e sem eventos históricos a principal marca é, sem dúvidas, a inexistência da tecnologia digital. Por conta disso a década de 1980, além de uma referência estética, também serve por sua característica liminal: é o último período que representa o predomínio da tecnologia analógica (*walkie-talkies*, rádios, telefones fixos) sobre a digital (*videogames*, computadores, *internet*). Como bem resume Wetmore, os anos 1980 demonstram que o passado é “um país estrangeiro” em que “quando o problema acontece, ninguém pode puxar um celular para resolver” (2018, p.9). De tal forma, a escolha de ambientação temporal nos anos 1980 remete também a reprodução de um sentimento tecnostálgico, ao qual Campopiano define como o “uso do digital¹⁶ para recriar estéticas analógicas” (2014, p. 75) com intuito de combater a obsolescência com que se desenvolve a tecnologia (p. 76). Niemeyer vai falar que tais obras nostálgicas fundadas no analógico são como “uma reação a velocidade da tecnologia” e do nosso “desejo em diminuir a velocidade” (2014, p. 2).

Como pondera Iris Du:

E se essas narrativas de nostalgia romântica e a estética que elas carregam são uma maneira de animar as experiências digitais que se tornaram muito enervantes? E se gestos visuais familiares emprestados (desse momento analógico) fossem um meio de ocupar atenções e incitar experiências de visualização prazerosas, em oposição às crescentes vulnerabilidades, ansiedades e até mesmo tédio em torno da tecnologia digital? (Du, 2018, p. 5, tradução do autor).

Tais ideias se adereçam justamente aos objetivos de *Turma da Mônica – Laços* em conversar com um público mais velho, cansado do tempo fulminante das tecnologias e redes sociais, e nostálgico de sua infância. Estratégia similar à de outras obras do ciclo reflexivo do suburbanismo fantástico como *Super 8*, *Stranger Things* e *It*. Tal perspectiva nostálgica também fica marcada nas cenas em que os personagens andam de bicicleta pelas ruas e praças do bairro ao som de músicas idílicas. Como Angus McFadzean explica, o meio de transporte é marcante por ser um “símbolo da capacidade da criança viajar livremente através de seu reino” (2019, p. 13). Em outras palavras, trata-se também de explorar um certo saudosismo por uma independência e

¹⁶ Vale ressaltar que o próprio filme da *Turma da Mônica – Laços* foi filmado com câmeras digitais.

liberdade, comum à infância, em explorar seus arredores, sem precisar dar satisfações às obrigações da vida adulta.

Tais aspectos de *Turma da Mônica – Laços* são partes na construção de uma década que inexiste no espaço e no tempo, abrigando em uma “utopia atemporal da classe média” o retrato idealizado da infância. Uma época em que não existe a tecnologia para afetar o desenvolvimento das crianças, os grandes crimes são roubos de cães, os mais pobres aceitam e se conformam com o seu “lugar no mundo”, e quando não, se tornam vilões abobalhados. Ambiente ideal para abrigar como protagonista um menino branco, que, ao descobrir a necessidade de acreditar em si mesmo, é retribuído com a amizade, romance e a resolução de seus problemas – tal qual Elliot em *E.T. – O Extraterrestre*, Marty McFly em *De Volta para o Futuro* e Mikey Walsh em *Os Goonies*.

Considerações

Não parece ser exagerado afirmar que *Turma da Mônica – Laços* se trate de um dos produtos audiovisuais brasileiros mais importantes da última década. Para além de seu sucesso mercadológico, a obra representou o ponto de partida de uma série de projetos da MSP que inundarão as telas de cinema, de TV e de *streaming* nos próximos anos. O presente trabalho demonstrou, nesse sentido, como escolher uma narrativa do suburbanismo fantástico foi bastante instrumental para as ambições da MSP. A reprodução saudosista de tramas que remetiam a uma “década de 1980 romantizada” e referenciavam filmes que fizeram parte da infância e juventude da geração *millennial* era ideal para atrair tanto crianças quanto adultos nostálgicos para o cinema.

Porém, esta escolha trouxe um questionamento: o que *Turma da Mônica – Laços* representa para a consolidação do suburbanismo fantástico brasileiro? Logo de início, foi chamado a atenção para como o filme baseou não só sua narrativa, mas também sua ambientação nas produções estadunidenses. Mais especificamente, a partir de espaços nocionais concebidos a partir dos clássicos do suburbanismo fantástico. Em outras palavras, o bairro do Limoeiro, apesar de filmado em Poços de Caldas e Holambra, acaba por reproduzir uma versão idealizada do subúrbio estadunidense, remetendo a um simulacro de *small town*. E isto fica ainda mais marcado na decisão do período em que o filme se passa: uma década de 1980 anacrônica e desterritorializada, que não conversa com a nossa história, e parece mais reproduzir o ufanismo dos anos Reagan do que a “década perdida” brasileira.

Foi demonstrado como essa intenção de produzir uma narrativa que não tocasse nas especificidades regionais brasileiras, estava atrelada a busca por uma perspectiva universalizante da infância que agradasse um amplo público. Estratégia similar a

empregada nos quadrinhos por Maurício de Souza para concorrer com as produções da Disney. Porém, essa busca por um retrato “universal da infância” acabou por ter um referencial muito claro: a classe média branca e suburbana estadunidense, com suas casas e quintais rodeados por pequenas cercas brancas, e fundadas na instituição da família nuclear.

Diante dessas constatações, o impacto de *Turma da Mônica – Laços* para o suburbanismo fantástico brasileiro parece ser dicotômico. Enquanto o sucesso do filme possivelmente irá influenciar novas produções do subgênero, existe, no entanto, o risco de se influenciar novas réplicas das narrativas e ambientações estadunidenses, ao invés de se investir em nossas leituras particulares do mesmo. Ao mesmo tempo, a profusão de obras da MSP acaba por permitir experimentações com o subgênero como é o caso do *Chico Bento e a Goiabeira Maravilhosa* (Fernando Fraiha, 2024), que pode auxiliar na expansão do léxico do suburbanismo fantástico no Brasil. Assim como com os personagens da turminha, tudo pode ser apenas uma questão de amadurecer.

Referências

- CAFFAGI, V.; CAFFAGI, L. **Turma da Mônica – Laços**. Maurício de Souza Editora. São Paulo: Panini Comics, 2013.
- CAMPBELL, J.; MOYERS, B. **The power of myth**. New York: Doubleday, 1988.
- CAMPOPIANO, J. Memory, Temporality & Manifestations of Tech-Nostalgia. **Preservation, Digital Technology & Culture (PDT&C)**, [S. l.], v. 43, n. 3, p. 75-85, 2014.
- DU, I. **Tose-Tinted Screens and Ruined Dreams**. Digital Decay and Nostalgia on Netflix. Master Thesis – Faculty of Humanities, Utrecht University, 2018.
- GUAREZI, D. J. **Os Gibis da Turma da Mônica como Apoio para o Letramento e a Alfabetização**. 2016. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Pedagogia) –Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- LAURIA, P. **O Subúrbio e o Suburbanismo Fantástico: Mito, Reafirmação e Disputa**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- LAWRENCE J. S.; JEWETT, R. **The American monomyth**. Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1977.
- McFADZEAN, A. **Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century**. Wallflower Press. New York: Columbia University, 2019.
- MENDLESOHN, F. **Rhetorics of Fantasy**. CWesleyan. Middletown: Wesleyan, 2008.
- MUMFORD, L. **A cultura das cidades**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

NAZÁRIO, L. Pós-Modernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, A. M.; GUINSBURG, J. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 391-428.

OLSON, L. **Great Expectations**: The Role of Myth in 1980s Films with Child Heroes. Thesis. Blacksburg: Virginia Polytechnic Institute, 2011.

SIROTA, D. **Back to Our Future**: How the 1980s Explain the World We Live in Now. New York: Ballantine Books, 2011.

VERGUEIRO, W. **A odisseia dos quadrinhos infantis brasileiros**: Parte 2: O predomínio de Maurício de Sousa e a Turma da Mônica. São Paulo: ECA USP, 2017.

WETMORE JR., K. (Editor) **Uncovering Stranger Things**: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series. North Carolina: McFarland Company, 2018.

WILSON, J. L. **Nostalgia**: Sanctuary of Meaning. Minneapolis: University of Minnesota Publishing, 2014.

Cultura pop y temas sociales: una mirada panorámica y crítica a las ficciones televisivas hispanohablantes de América del Sur

Anderson Lopes da Silva*

Introducción

En el panorama contemporáneo, la intersección entre la cultura pop y los temas sociales dentro de las ficciones seriadas de países de habla hispana ha emergido como un campo de estudio de profunda relevancia e impacto cultural. Esta convergencia entre elementos aparentemente “disparés”, como el entretenimiento popular y las cuestiones sociales, ha dado lugar a una rica y compleja narrativa que trasciende las fronteras geográficas y culturales (Martín-Barbero; Rey, 2001). La cultura pop, a través de medios como las series de televisión y plataformas de streaming, no solo entretiene, sino que también refleja, comenta y, en ocasiones, critica las dinámicas sociales, políticas y económicas de la sociedad en la que se gesta.

Así, estas páginas buscan presentar una visión de la ficción televisiva de los nueve países de habla hispana en América del Sur: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Obviamente, por cuestiones de alcance de investigación y espacio para la divulgación de los resultados, aquí se enfoca solo en una o dos obras de cada uno de estos países, como forma de ejemplificar la importancia de la conexión entre cultura pop y los temas sociales tratados en estas producciones; en otras palabras, aquí se estudian diez ficciones televisivas (producidas entre 1988 y 2019) como objetos empíricos singulares y localizados en el contexto de la producción cultural y artística sudamericana. De esta manera, el objetivo central de este trabajo es proporcionar una primera cartografía que busca crear un mapeo de obras ejemplares que ilustren la problemática que aborda este capítulo, a saber: ¿Cómo es posible

* Profesor de las Secciones de Español y Portugués de la Universidad de Chulalongkorn (Bangkok, Tailandia). Vicedirector del Centro de Estudios Latinoamericanos de la misma institución. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo (Brasil). Investigador del GELiDis (Grupo de Investigación en Lenguajes y Discursos en los Medios de Comunicación), en la USP, y del NEFICS (Núcleo de Estudios en Ficción Seriada y Audiovisualidades), en la UFPR, ambos en Brasil. E-mail: anderson.l@chula.ac.th

analizar de manera panorámica y crítica las interrelaciones entre la cultura pop y los temas sociales en las ficciones hispanohablantes de América del Sur?

Al dirigir nuestra mirada crítica hacia América del Sur, un territorio con una diversidad cultural y experiencias históricas únicas, se abre un abanico de oportunidades para explorar cómo estas producciones audiovisuales influyen en la percepción pública promoviendo el diálogo en torno a cuestiones tan variadas como la inmigración, las desigualdades de género y sexualidad, la memoria histórica nacional, la lucha de clases, el crimen organizado, la trata humana y tantos otros temas de importancia social. Esta amalgama entre cultura pop y temas sociales trasciende los límites de la pantalla, permeando la vida cotidiana y contribuyendo a la construcción de la identidad colectiva. En este sentido, este estudio en el ámbito del espacio académico se convierte en un medio para desentrañar las capas de significado que estas ficciones seriadas encierran, ofreciendo una perspectiva profunda y multidimensional de la sociedad sudamericana contemporánea y su resonancia en los países de habla hispana.

La “Teoría de las Mediaciones” y los estudios de ficción seriada en América Latina

El campo de los estudios de la comunicación en América Latina se remonta a finales del siglo XIX, como lo explica Melo (2000). Parte fundamental del desarrollo epistemológico en el campo comunicacional latinoamericano fue la participación del investigador Martín-Barbero (2003), quien fue responsable de la creación de la “Teoría de las Mediaciones”. Esta teoría, aún en la actualidad, es reconocida como una de las contribuciones contemporáneas más significativas en el continente, según Melo, Gobbi y Kunsch (2002) y Ruiz Marín (2004). De esta manera, podemos decir que las mediaciones socioculturales se refieren a los usos, remodelaciones y contornos discursivos que provienen del público receptor al consumir un determinado discurso mediático. Por lo tanto, el “giro” metodológico propuesto por Martín-Barbero analiza las mediaciones culturales por las que la comunicación y los medios de comunicación son consumidos por la recepción, por el público, y producen nuevas formas y prácticas de comunicación, como es el caso del debate público sobre las ficciones televisivas de los temas sociales.

Uno de los elementos esenciales de la “Teoría de las Mediaciones” de Martín-Barbero es el mapa de las mediaciones (figura 1), que se desplaza a lo largo de dos ejes denominados por el autor como diacrónico y sincrónico. Las interdependencias entre cuestiones relacionadas con el eje diacrónico (definido por su larga duración) en

términos que involucran las “Matrices culturales” y los “Formatos Industriales” hacen que las relaciones entre el eje sincrónico, es decir, el que se ocupa de las “Lógicas de producción” y las “Competencias de recepción-consumo”, estén completamente mediadas por aspectos derivados de la institucionalidad, la tecnicidad, la socialidad y la ritualidad presentes y activas en la vida social, religiosa, cultural, política y económica (Ruiz Marín, 2004). O, como afirma el autor, las mediaciones se refieren a los sentidos y usos que indican “el reconocimiento en la *práctica* del espesor cultural que hoy contienen los procesos y los medios de comunicación” (Martín-Barbero, 2003, p. xxi).



Figura 1 – Mapa de las Mediaciones

Fuente: Martín-Barbero (2003).

En el caso de la ficción seriada televisiva, es importante prestar atención a la génesis creativa que la anticipa y que coloca como centro de la idea narrativa los sueños, los deseos y las vivencias, más allá del plano concreto de la realidad. En la actualidad, la ficción televisiva se muestra como un proceso comunicacional transclasista. El término transclasista es utilizado por González (2012) como una manera de entender cualquier nueva práctica cultural desde un complejo sistema de tensión en una dinámica social y temporal. González cita los géneros televisivos, principalmente las telenovelas, como un atractivo transclasista. Esto plantea que la ficción televisiva no es, de ninguna manera, exclusiva de una parte de la sociedad, sino que tiene el potencial de ser compartida entre todos los sectores, estratos, grupos y regiones de manera común. La necesidad “común” es transclasista porque sobre ella se crearon identidades inclusivas, a pesar de las diferencias sociales (González, 2012, p. 147). Sin embargo, tales

prácticas hegemónicas tensan el espacio en un movimiento opuesto que posibilita nuevas formas de consumir y de replantear la cultura comunicada por la ficción televisiva latinoamericana (Fadul, 1993; Erlick, 2018).

Por tanto, se necesita de una mirada crítica más dedicada para comprender cómo la circulación y el consumo de estos productos comunicacionales retratan la sociedad de la información latinoamericana y, en una visión más particular, también la sociedad sudamericana. Como dice Mazziotti (2010, p. 19): “Nadie está obligado a amar las telenovelas. Sin embargo, analizarlas, comprenderlas, criticarlas, evaluarlas y pensar en ellas es tarea de todos, porque su enorme peso en la vida de tantas personas en el mundo merece atención”.

Cultura pop y temas sociales: entretenimiento-pensamiento-crítica

La fusión entre la cultura pop y los temas sociales ha sido una constante en la ficción televisiva de América del Sur. Esta simbiosis ha permitido a los creadores de contenido abordar de manera subyacente, pero efectiva, una amplia gama de cuestiones contemporáneas que van desde la desigualdad socioeconómica hasta la lucha por los derechos humanos. A través de tramas (simples o complejas) y personajes (maniqueos o multidimensionales), se logra la construcción de narrativas que no solo entretienen, sino que también invitan al espectador a reflexionar sobre la complejidad de la realidad social que los rodea.

Asimismo, la cultura pop en la televisión sudamericana ha sido un medio efectivo para la crítica social en contextos sociopolíticos y económicos turbulentos. No obstante, es importante destacar que esta interrelación entre cultura pop y temas sociales no está exenta de controversia (Sá; Carreiro; Ferraraz, 2015). Algunos críticos argumentan que la simplificación de ciertos problemas complejos puede llevar a una visión superficial de los mismos (Monsiváis, 2000). Sin embargo, otros críticos afirman que es innegable que la televisión sudamericana ha logrado, en muchos casos, convertirse en un medio efectivo para sensibilizar a la audiencia sobre cuestiones de relevancia social y promover el pensamiento crítico en una sociedad en constante transformación (Martín-Barbero; Rey, 2001).

Por eso, la convergencia entre lo “pop” y lo “social” en narrativas de ficción seriada resalta una profunda comprensión de la influencia mediática en la formación de la opinión pública y la conciencia social. Desde una perspectiva teórica, este fenómeno se enmarca en la “Teoría de las Mediaciones” (Martín-Barbero, 2003), especialmente a partir del lugar de la recepción. Así, se estudia esta convergencia a partir de la concepción de que los medios de comunicación no solo transmiten información, sino

que también moldean interpretaciones y significados a través de la interacción entre el texto y el espectador. Por eso, hablando sobre una comprensión más crítica de la cultura pop, Sá, Carreiro y Ferraraz (2015, p. 9) explican que:

El término “cultura pop” lleva consigo una ambigüedad fundamental. Por un lado, resalta aspectos como la volatilidad, transitoriedad y “contaminación” de los productos culturales por la lógica efímera del mercado y el consumo masivo y espectacular; por otro lado, refleja la estructura de sentimientos de la modernidad, ejerciendo una profunda influencia en la forma en que las personas experimentan el mundo que las rodea. En este sentido, se puede afirmar que la cultura pop tiene implicaciones estéticas obvias y múltiples, subrayadas por cuestiones de gusto y valor; al mismo tiempo, también afecta y es afectada por las relaciones de trabajo, el capital y el poder.

Igualmente importante, esta mirada analítica sugiere que la cultura pop refleja, y a su vez influencia, las normas, valores y creencias de una sociedad. En este sentido, la televisión sudamericana que incorpora temáticas sociales, no solo ilustra las preocupaciones y desafíos contemporáneos, sino que también contribuye a la construcción y redefinición de la identidad de un pueblo. Al poner de manifiesto temas como la migración y la xenofobia, la corrupción política o la diversidad de género, la televisión sudamericana se convierte en un espejo (con reflejos no siempre fidedignos) de la sociedad, desempeñando un papel crucial en la percepción pública y la discusión de problemas relevantes. En otras palabras: “Mucho más allá del mercado, mucho más allá del entretenimiento, mucho más allá de lo efímero, mucho más allá del cliché, de la superficialidad y de la despolitización –aunque también portando elementos de cada uno de estos rótulos– la cultura pop nos desafía como la constelación afectiva de la actualidad” (Sá; Carreiro; Ferraraz, 2015, p. 15).

Criterios metodológicos para la composición del corpus empírico

Para respaldar el criterio de selección de las ficciones seriadas estudiadas en el periodo comprendido entre 1988 y 2019, empleamos los ejes diacrónicos y sincrónicos derivados de la “Teoría de las Mediaciones” de Martín-Barbero (2003). Así, es importante comprender cómo estos ejes sincrónicos y diacrónicos se aplican al análisis de las telenovelas y las temáticas abordadas en cada una de ellas. Martín-Barbero propone un enfoque que considera tanto las dimensiones temporales (ejes diacrónicos, a largo plazo) como las dimensiones espaciales (ejes sincrónicos, a corto plazo) de las prácticas culturales, lo que permite una comprensión más profunda de las dinámicas comunicativas y sociales (Ruiz Marín, 2004).

El corpus elegido representa la base empírica de la investigación (tabla 1), proporcionando el contexto necesario para entender cómo los medios de comunicación han evolucionado a lo largo del tiempo y cómo han impactado en la sociedad contemporánea. De esta manera, el corpus de análisis está compuesto por obras que, cuando se analizan en su totalidad, muestran una distancia considerable entre sí (el eje diacrónico, es decir, en este caso, obras que abarcan desde 1988 hasta 2019, permitiendo una visión panorámica estable a lo largo de tres décadas). Con igual relevancia, el corpus incluye obras que, al ser analizadas en tríadas, muestran una diferencia temporal entre sí que, gradualmente, disminuye a medida que se analiza cada conjunto para demostrar el *Zeitgeist* que las atravesaba temporal y espacialmente en ese periodo estudiado (el eje sincrónico, es decir, análisis sobre obras entre 1988 y 1994 [Bolivia, Venezuela y Ecuador], entre 2008 y 2010 [Argentina, Uruguay y Paraguay] y, finalmente, entre 2018 y 2019 [Chile, Perú y Colombia]). En sus diversas temáticas complejas, las obras seleccionadas para este estudio son:

Tabla 1. Información sobre el corpus empírico (las ficciones televisivas)

| Nombre de la ficción | Formato | Nº de episodios | Año de producción | Guión / Dirección | Emisora | País |
|--------------------------|------------|-----------------|-------------------|--|-----------------------|-----------|
| “Oro Verde” | Serie | 12 | 1988 | Tonchy Antezana | Prodecine/ Red ABT | Bolivia |
| “Por Estas Calles” | Telenovela | 591 | 1992-1994 | Ibsen Martínez, Ana Teresa Sosa, César Sierra y Neida Padilla / Renato Gutiérrez | RCTV | Venezuela |
| “Ángel o Demonio” | Telenovela | 72 | 1993-1994 | María Antonieta Gómez y Franklin Briones / Carl West | Ecuavisa | Ecuador |
| “Vidas Robadas” | Telenovela | 131 | 2008 | Marcelo Camaño y Guillermo Salmerón / Miguel Colom | Telefe | Argentina |
| “Las Novias de Travolta” | Serie | 13 | 2009 | Andrés Tulipano, Fernando Trotta, Jorge Denevi, Gustavo Escanlar y | Teleonce | Uruguay |

| | | | | | | |
|--------------------------------------|------------|-----|-----------|--|-----------------------|----------|
| | | | | Enrique Delor / Viviana Guaderrama | | |
| “La Doña” | Telenovela | 134 | 2010 | Ricardo Rodríguez y Marcela Guerty / Víctor Stella | Telefuturo | Paraguay |
| “Mary & Mike” | Miniserie | 6 | 2018 | Andrés Wood, Esteban Larraín, Luis Barrales, Julio Jorquera, Natacha Caravia y Luis E. Langlemey / Julio Jorquera y Esteban Larraín | Chilevisión | Chile |
| “Ojitos Hechiceros” | Telenovela | 191 | 2018-2019 | Claudia Sacha, Jimena Ortiz de Zevallos, Regina Limo y Rogger Vergara Adrianzén / Francisco Álvarez, Aldo Salvini y Sandro Méndez | América Televisión | Perú |
| “Señores Papis” | Telenovela | 80 | 2019 | Alejandro Alva, Lucia Ruiz y Fiorella Mendez/Michelle Alexander | América Televisión | Perú |
| “Inmigrantes - Vidas Cruzadas” | Serie | 8 | 2019 | Cristhiam Gerardo Osorio Sierra / Raúl Gutiérrez | TRO | Colombia |

Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar en la tabla, las diferencias en cuanto a formato entre las diez obras (telenovelas, series, miniseries) y el variado número de episodios (que puede oscilar entre 591 en una obra y 6 en otra) hacen imposible que este trabajo sea exclusivamente de naturaleza comparativa. Por el contrario, lo que se propone aquí, como sugiere el título, es una visión panorámica, un enfoque que, aunque intenta tener en cuenta las peculiaridades de cada obra, las analiza desde una perspectiva crítica.

Visión panorámica y crítica de las ficciones hispanohablantes en América del Sur

En el ámbito de la producción audiovisual, las ficciones hispanohablantes en América del Sur han desempeñado un papel destacado en la representación de diversas realidades culturales, sociales y políticas de la región. Este análisis crítico busca ofrecer una visión de conjunto que abarque tanto los elementos estéticos como los mensajes subyacentes en estas producciones. A través de un enfoque meticuloso, se explorarán las tendencias narrativas, las voces emergentes y la influencia de los contextos sociopolíticos en la creación de un corpus diversificado y revelador, desde el eje diacrónico hasta el eje sincrónico. Esta panorámica permitirá una comprensión más profunda de la riqueza y complejidad de las ficciones hispanohablantes en América del Sur, así como su papel en la construcción crítica de identidades culturales y sociales en la región.

Bolivia, Venezuela y Ecuador

La serie “Oro Verde”, producida en 1988 en Bolivia, aborda el oscuro y controvertido tema del tráfico de drogas. La trama se desarrolla en el contexto de la industria cocalera y sigue la vida de personajes involucrados en la cadena de producción y distribución de drogas ilegales. A través de los personajes principales, Juan (Pablo Yaksic), Sandra (Patricia Caceres), Rodolfo (Antolin García) y Josefina (Zenobia Silva) y sus interacciones, la serie ofrece una perspectiva crítica sobre los efectos devastadores del narcotráfico en la sociedad boliviana, explorando las complejidades sociales y morales que rodean este fenómeno. En este período, el tráfico de drogas ya se mostraba como una cuestión importante en las Américas, influyendo en la sociedad y la política.

De esta manera, un punto de interés es justamente el contexto en el cual se desarrolla la trama, es decir, la “relocalización de los mineros” incentivada por el Decreto Supremo 21060, promulgado el 29 de agosto de 1985 por el presidente Víctor Paz Estenssoro, quien en ese momento estaba en su cuarto y último mandato como líder de la nación, alternando el poder con otros candidatos desde la década de 1950 (Antelo Callisperis, 2000). En este período, la ideología neoliberal se estableció como política de estado y las relaciones laborales, especialmente en la industria minera, se precarizaron aún más. Como resultado del proceso de pérdida de derechos y aumento de la desigualdad social, otras salidas económicas al margen de la ley (como es el caso de la producción y distribución de drogas) tomaron el centro de la vida cotidiana de personas que antes no estaban vinculadas al narcotráfico. Así, la obra aborda este

contexto y lo lleva a los hogares de miles de bolivianos que no solo comienzan a consumir la trama de manera meramente ligada al entretenimiento, sino que también, de manera directa o indirecta, ven en la obra una realidad social muy cercana a la que vivían en aquel momento.

Por su parte, “Por Estas Calles”, transmitida en Venezuela en 1992, emerge como un reflejo de las tensiones sociales de la época. La telenovela se centra en las manifestaciones sociales y protestas, mostrando la violencia urbana y las luchas políticas de un país en agitación a través de personajes como Eurídice Briceño (Marialejandra Martín), Álvaro Infante (Aroldo Betancourt), Eudomar Santos (Franklin Virgüez), Eloína Rangel (Gledys Ibarra) y el Dr. Aristides Valerio (Roberto Lamarca), Don Chepe Orellana (Hector Myerston), Natalio Vega (Carlos Villamizar) y Mauro Sarría Vélez (Roberto Moll). La historia principal giraba en torno a las tribulaciones de Eurídice, una maestra de primaria falsamente acusada de asesinato, quien tuvo que ocultarse bajo una nueva identidad. Sin embargo, pronto los otros personajes ocuparon más tiempo en pantalla y se convirtió en una historia coral con personajes que transitaban en roles de traficante de drogas, empresarios corruptos e, incluso, un ex policía que se convierte en un asesino en serie.

A lo largo de su emisión, la telenovela adaptó muchas historias inspiradas en titulares de noticias que exploraban la participación ciudadana en la esfera política y la lucha por la justicia social en un momento crítico de la historia venezolana (Tablante, 2006). La audiencia de la obra fue tan grande que, además de ser considerada una de las ficciones televisivas más extensas en número de episodios de América Latina, hasta el día de hoy el éxito de la telenovela forma parte de la memoria cultural del país. En cuanto al contexto sociopolítico, es necesario notar que la década de 1990 estuvo marcada por movimientos sociales y protestas en Venezuela, especialmente debido a la inestabilidad política de entonces. Con la memoria viva del “Caracazo”, en 1989, esta obra fue atravesada por la contemporaneidad del primer intento de golpe de Estado en Venezuela, a principios de 1992, perpetrado contra el presidente Carlos Andrés Pérez y organizado por cinco tenientes coroneles del ejército: Hugo Chávez Frías, Francisco Arias Cárdenas, Yoel Acosta Chirinos, Jesús Miguel Ortiz Contreras y Jesús Urdaneta (Maya, 20023). La telenovela puede considerarse como una representación ficticia de estas luchas y como una forma de compromiso con las cuestiones cívicas, partiendo de las preocupaciones emanadas de la sociedad en relación al momento turbulento vivido por los ciudadanos venezolanos de entonces.

Por fin, la telenovela ecuatoriana “Ángel o Demonio”, producida en 1993, aborda el tema de la prostitución de lujo como uno de sus temas más importantes. La narrativa

se centra en María Soledad (Gigi Zanchetta) y María Fernanda (María Sol Corral), dos hermanas gemelas separadas al nacer, cuyas vidas se cruzarán por el destino. La primera crece en la pobreza, mientras que la segunda es adoptada por una familia adinerada. Con el paso de los años y por una coincidencia melodramática, uno de los personajes, Carlos (Antonio Bellolio), novio de María Fernanda, se enamora de María Soledad, pero esta se enamora de Jaime (Adolfo Cubas), hermano de Carlos, desencadenando una lucha entre hermanos. A lo largo del desarrollo de la trama, María Soledad se ve atrapada en un ambiente en el cual la prostitución se convierte en su única salida. Aunque el personaje Rolando Montiel (Roland Rachel), un mafioso, la fuerza a estar en esa situación, la obra también muestra la situación de sus compañeras de trabajo, quienes en busca de estabilidad en medio de la crisis económica terminan dedicándose a la prostitución. La narrativa ofrece una exploración crítica de las motivaciones detrás de la vida de las trabajadoras sexuales, así como la complejidad emocional y social a la que se enfrentan estas mujeres para hallar su independencia financiera en un contexto de desigualdad de género.

De manera crítica, la obra también abordó temas como el aborto y la adicción a las drogas, deviniendo en una ficción televisiva que no solo tuvo mucho éxito en el país, sino que también generó opiniones divididas sobre la profundidad de los temas tratados (Entretenimiento: Ecuavisa, una historia de novela en 52 años, 2019). En “Ángel o Demonio”, se debaten cuestiones relacionadas con la sexualidad, el género y la moralidad en un país marcadamente influenciado por la religiosidad cristiana. Es decir, entender la telenovela como un documento histórico (Motter, 2000) significa analizarla desde una perspectiva de ruptura o continuidad, como un reflejo de los cambios en las percepciones y enfoques de la sociedad hacia estos temas, incluso como medio para investigar si los temas más sensibles siguen siendo controvertidos en la actualidad, tal como lo eran en aquellos años.

Argentina, Uruguay y Paraguay

Emitida en 2008, la telenovela argentina “Vidas Robadas” se sumerge en el tema de la trata de personas. La telenovela narra las historias entrelazadas de personas afectadas por este fenómeno, desde las víctimas hasta los perpetradores. A través de sus personajes, la trama arroja luz sobre las redes clandestinas de trata de personas y plantea preguntas incómodas sobre la explotación y la vulnerabilidad en la sociedad contemporánea. “Vidas Robadas” se basó libremente en el caso real de María de los Ángeles Verón, también conocida como Marita Verón, quien fue víctima de tráfico de personas en 2002 (Lorenzo, 2019). En aquel momento, el caso recibió una gran atención mediática, convirtiéndose en el punto de partida para la discusión sobre el tráfico

humano y la explotación. La historia de Marita Verón fue ampliamente difundida, generando indignación y llamando la atención sobre la gravedad del problema.

De esta manera, la telenovela “Vidas Robadas” volvió a poner el tema en la agenda social y el éxito de audiencia evidenció la relevancia del mismo para la sociedad argentina a partir del personaje Juliana Miguez (Sofía Elliot), una joven de la región de Río Manso que, después de ser secuestrada, es forzada a trabajar en una red de prostitución coordinada por un rico empresario llamado Ástor Monserrat (Jorge Marrale). Además del impacto en la crítica cultural, la obra también fue reconocida políticamente por la forma como entrelazó cuestiones sociales en su trama. Así, recibió el “Premio Fundación Alicia Moreau de Justo” y, aparte de la escena cultural, la Honorable Cámara de Diputados de la Nación en Buenos Aires le otorgó el título de “Declaración de Interés Cultural”, resaltando su importancia en la promoción de la cultura y en el abordaje de la trata humana y sus efectos en la sociedad.

Aún en el Cono Sur, “Las Novias de Travolta”, emitida en Uruguay en 2009, presenta una narrativa que aborda temáticas de género, sororidad, etarismo y lesbianidad a partir de los personajes de Gaby (Roxana Blanco), Estela (Jenny Galván), Cris (Alejandra Wolf) y Lucía (Andrea Davidovics). La telenovela sigue la vida de este grupo de mujeres mayores que, en su búsqueda de una vida plena y auténtica, establecen lazos de amistad y apoyo mutuo que se fortalecen año tras año. A través de estas relaciones, la obra destaca la importancia de desafiar los roles de género y la discriminación por edad, así como la valoración de las conexiones emocionales entre mujeres, tanto a nivel de la amistad como de las relaciones amorosas homoafectivas (De Estreno: Lanzamiento de Las Novias de Travolta, 2009).

Dado que se trata de una obra presentada hace casi quince años (y adaptada de una obra teatral homónima creada por Andrés Tulipano y llevada a los escenarios uruguayos en 2004), es muy importante comprender el carácter pionero en el abordaje de temas que aun en la actualidad son considerados tabúes en América Latina (como la sexualidad y el deseo femenino e incluso la representación del amor sáfico en las narrativas). A pesar de que Uruguay es considerado un país muy progresista en comparación con otras naciones de la región, cabe señalar que la obra enfrentó dificultades en su estreno en lo que respecta a la audiencia televisiva del horario de las 22h, o sea, un horario dedicado justamente a producciones de contenido dirigido más hacia adultos (Bailando Solas: Las Novias de Travolta, 2009).

Ya en el contexto paraguayo, la telenovela “La Doña”, producida en 2010, abordó la experiencia de la inmigración latina en España. La historia sigue a una mujer paraguaya llamada Francisca (Lourdes Llanes), una madre soltera de 42 años, que

emigra a España en busca de oportunidades para trabajar como empleada doméstica en Madrid y ahí se establece 17 años, enfrentándose a desafíos culturales y económicos en un país extranjero. A través de su protagonista, la telenovela examina los problemas de integración, discriminación y adaptación que enfrentan los inmigrantes latinoamericanos en Europa y, de manera aún más profunda, la discusión sobre el regreso de los paraguayos a su hogar. El caso de los paraguayos que inmigraron en España, según Souchaud (2009), representa un dato relevante en el proceso de comprensión de la situación económica y social de Paraguay entre los años 2001 y 2006: en este período, el número de inmigrantes paraguayos viviendo en España saltó de 1.147 a 19.788 personas. Más importante aún, en aquel momento, como en una correlación entre la diégesis ficcional de la obra y la realidad, la emigración paraguaya a España tenía una importancia económica muy específica, ya que el envío de remesas a Paraguay, en los últimos años analizados en aquel período, alcanzaba entre el “1,5 % y el 2,0% del PIB total” del país (Souchaud, 2009, p. 12).

Así, la obra presenta a Francisca y sus dificultades para relacionarse con su hija Yerutí (Cecilia Villalba), quien pasó casi dos décadas sin su madre. Asimismo, al volver, el personaje principal se encuentra con una serie de desafíos por resolver, pero también con el amor, en forma de Lucio (Nico García), un hombre notablemente más joven que ella que le devuelve la confianza en las relaciones románticas. Según Marcela Guerty, una de las creadoras de la obra, “La Doña” fue una representante importante de un cambio significativo en el campo de las telenovelas, es decir, una producción que se alejó de la representación exclusiva de las relaciones románticas de pareja para adentrarse en una mirada crítica hacia la sociedad (Ramírez, 2010). Por su parte, la actriz Lourdes Llanes, entrevistada por el mismo periódico, llegó a expresar que esperaba que el televidente se identificara con la obra, especialmente por las situaciones cotidianas, sobre todo en relación a su personaje principal, como ejemplo de revalorización de género en el contexto de las mujeres inmigrantes paraguayas (Ramírez, 2010).

Chile, Perú y Colombia

La miniserie chilena “Mary & Mike”, producida en 2018, ofrece un fascinante vistazo a la intersección entre política, sociedad y ficción televisiva. Ambientada en el contexto de la dictadura chilena, en la década de 1970, la trama sigue los pasos de una pareja de espías a mando de los EE.UU., compuesta por Mariana Callejas/Mary (Mariana Loyola) y Michael Townley/Mike (Andrés Rillón), en medio del régimen opresivo de Pinochet. A medida que oscuros secretos salen a la luz, se despliegan las complejidades de la represión política y se subraya la imperante necesidad de confrontar el pasado para sanar como sociedad. Esta obra televisiva se erige como un testimonio poderoso

de la importancia de la memoria histórica en el proceso de construcción de una identidad colectiva, proporcionando a la audiencia una reflexión profunda sobre los eventos que marcaron una generación y, al mismo tiempo, resonando junto a temas universales de justicia y resistencia al lado de otras obras que también tocan el tema de la dictadura chilena como “Los 80”, “Los archivos del Cardenal”, “Ecos del Desierto” y “No, la serie” (Antezana Barrios; Cabalín Quijada, 2023).

El caso de “Mary & Mike” destaca la capacidad única de la ficción televisiva para trascender el mero entretenimiento y convertirse en un medio efectivo para explorar cuestiones políticas y sociales de relevancia cultural, como es el caso de la conexión entre EE.UU. (y su departamento de inteligencia, CIA) y Chile (con su departamento análogo también responsable de la censura y la opresión, DINA). Más allá de todo esto, el contexto sociohistórico desvela lo que iba a ser estudiado años después como la “Operación Cóndor”, o sea, la intromisión política de EE.UU. en la soberanía de varios países latinoamericanos como forma de continuar su presencia imperialista en la región, además de apoyar a los regímenes dictatoriales que actuaban en estos países (Antezana Barrios; Cabalín Quijada, 2023). Por fin, en el contexto chileno, esta miniserie sirve como un vehículo para examinar las cicatrices aún palpables de la dictadura y sus implicaciones en la actualidad. La narrativa nos recuerda que la ficción no solo entretiene, sino que también puede educar y provocar un diálogo significativo sobre temas sensibles, tanto en el pasado como en la contemporaneidad.

Ya en Perú, por medio de las telenovelas “Ojitos Hechiceros”, emitida entre 2018 y 2019¹, y “Señores Papis”, emitida en 2019, es posible observar la cuestión de la donación de órganos como un caso exitoso de vinculación entre la cultura pop y los temas sociales. En una parte específica de las obras, es decir, entre el final de “Ojitos Hechiceros” y el comienzo de “Señores Papis”, ambas telenovelas exploran las emociones y dilemas éticos que surgen en torno a la donación de órganos, destacando la importancia de tomar decisiones informadas y de tener empatía hacia los demás. El caso en cuestión involucra a un personaje, Yair (Nicolás Galindo), que en la trama de “Ojitos Hechiceros” fallece a causa de un asesinato. Sin embargo, más allá de ser simplemente una escena de telenovela, lo que los espectadores presenciaron a continuación fue una gran sorpresa: un crossover entre personajes y obras. En otras palabras, días después del fallecimiento de Yair, en otra obra llamada “Señores Papis”, el personaje Loro (Diego Pérez) necesitaba urgentemente un trasplante de riñón que, en la ficción, fue precisamente proporcionado por la familia del personaje fallecido en

¹ Aquí hablamos de la obra que es considerada como la 2ª temporada de “Ojitos Hechiceros” (con el tema “Un amor a prueba de todo”) y no necesariamente de la 1ª temporada que lleva el mismo nombre (pero tiene otro tema “Cantando con el corazón”).

“Ojitos Hechiceros”. En medio del luto, sus familiares descubrieron que su ser querido tenía un registro formal como donante de órganos. Y así, con una nueva oportunidad de vivir, Loro continuó su camino en el mundo de la ficción (Cassano; Vásquez Fermi; Dettleff, 2020).

Según el Ministerio de Salud peruano (MINSA), aparte de la amplia discusión en los medios de comunicación, y en la sociedad en general, que surgió después de la conexión realizada entre las dos telenovelas, hubo un considerable aumento en el número de donaciones de órganos en el país: una semana después de la emisión del crossover en la ficción, al menos 11 personas fueron salvadas en la vida real gracias a donaciones de órganos (Observatorio Audiovisual Peruano, 2021). En el mes siguiente, según datos de la Dirección General de Donaciones, Trasplantes y Banco de Sangre del MINSA, el registro de voluntarios para la donación de órganos aumentó considerablemente, casi en un 300 % (Ministerio de Salud: Campaña de donación de órganos, 2020). Esto es de gran importancia en la realidad sociocultural de Perú, ya que el país tiene una de las tasas más bajas de toda América Latina, con solo dos donantes por cada millón de habitantes (Ministerio de Salud: Perú tiene una de las tasas más bajas de donantes de órganos y tejidos, 2018).

Finalmente, en la serie “Inmigrantes – Vidas Cruzadas”, transmitida en Colombia en 2019, se pone el foco en la inmigración venezolana en Colombia. La telenovela entrelaza las historias de personajes venezolanos que buscan no solamente una vida mejor en Colombia, enfrentándose a desafíos económicos, sociales y culturales, sino que también personifican en sí mismo claras referencias a la persecución política que muchos siguen sufriendo en Venezuela (Loudior, 2018). A través de sus relatos, la obra pone de relieve las complejidades de la migración y la importancia de la solidaridad y la comprensión entre las naciones vecinas. De manera particular, los personajes de Aurora (Sheila Monterola), Salomón (Alex Betancur) y Felipe (Johan Méndez) presentan obstáculos enfrentados cuando deciden huir de su país de origen debido a la persecución promovida por el Coronel González (Elkin Díaz).

La obra ha recibido gran atención en Colombia por su mérito cultural hasta el punto de ser nominada en la categoría de mejor serie en los “Premios India Catalina” de 2020. Aunque no ha ganado, “Inmigrantes – Vidas Cruzadas” se convirtió en una de las obras más realistas de los últimos años en cuanto al registro de la crisis sociopolítica que ya dura décadas en Venezuela. Además, al analizar esta serie, se pueden considerar no solamente las dinámicas económicas reflejadas en la representación de la inmigración en un nivel interno del continente, sino también las dinámicas

socioculturales y su vinculación con los derechos humanos y la libertad política en esta región (Loudior, 2018).

Conclusión

La interacción entre la cultura pop y los temas sociales en las ficciones seriadas de países de habla hispana, con un enfoque crítico y una perspectiva panorámica desde América del Sur, no solo es una manifestación artística única, sino también un espejo que refleja las realidades, aspiraciones y desafíos de la región. Estas obras trascienden su función meramente de entretenimiento para convertirse en una vía a través de la cual se exploran cuestiones profundamente arraigadas en el tejido social y cultural. Al justificar la elección de las telenovelas siguiendo los ejes sincrónicos y diacrónicos, es posible destacar cómo cada obra se relaciona con cuestiones de su tiempo y espacio, a la vez que dialogan entre sí, creando un panorama más amplio de las dinámicas culturales, sociales y comunicativas en América del Sur.

El capítulo ha proporcionado un análisis panorámico y crítico de diez obras representativas de los nueve países de habla hispana en Sudamérica. Las obras seleccionadas, que incluyen títulos como “Oro Verde”, “Por Estas Calles”, “Ángel o Demonio”, “Vidas Robadas”, “Las Novias de Travolta”, “La Doña”, “Mary & Mike”, “Ojitos Hechiceros”, “Señores Papis” e “Inmigrantes – Vidas Cruzadas”, han sido analizadas a la luz de la Teoría de las Mediaciones de Jesús Martín-Barbero. Esta teoría ha servido como marco teórico-metodológico, orientando la selección de las obras a través de los ejes sincrónicos y diacrónicos del mapa de mediaciones, abarcando el periodo de 1988 a 2019.

A medida que el entretenimiento se fusiona con la crítica social, se establece un diálogo enriquecedor que abarca desde la representación de identidades marginadas y la recontextualización de la historia hasta la desmitificación de estereotipos y la exposición de contradicciones socioeconómicas. En la rica tesitura narrativa de América del Sur, las diez producciones aquí discutidas emergen como herramientas para la construcción de la memoria de un pueblo y la promoción de debates públicos, impulsando un análisis más profundo de los fenómenos culturales y sociales contemporáneos.

Adicionalmente, la influencia de la cultura pop en la televisión sudamericana se extiende a la promoción de la diversidad y la inclusión con telenovelas, series y miniseries que contribuyen significativamente a la discusión, visibilidad y aceptación de comunidades marginadas, temas tabúes e, incluso, asuntos sensibles y controvertidos, fomentando un ambiente más inclusivo en la sociedad. Asimismo, la

interrelación entre entretenimiento y temas sociales en la ficción televisiva de América del Sur no solo enriquece la narrativa artística presentada en las pantallas tradicionales de la televisión o en las plataformas de streaming, sino que impulsa el diálogo y la reflexión en torno a cuestiones fundamentales para el desarrollo y la cohesión de la sociedad contemporánea en la región.

Finalmente, en relación con la importancia de las discusiones sobre el tema de las ficciones seriadas como parte de una agenda de investigación en el campo de los estudios latinoamericanos, estudios de medios y estudios culturales, vale la pena señalar que durante mucho tiempo estas obras han sido tratadas como un objeto menor, es decir, de poca relevancia en lo que respecta a su estudio y reflexión para la sociedad. Sin embargo, más allá de la presencia constante de estas producciones culturales en el imaginario, hogares y múltiples pantallas de los ciudadanos latinoamericanos, es necesario prestar atención también a los sentidos y usos sociales que las personas les dan (ya sea a través de la negociación, la crítica, la aceptación o la problematización) con respecto al contenido y la forma de estas ficciones. En otras palabras, más allá de ser un mero objeto de entretenimiento, es necesario reafirmar el carácter sociocultural de las ficciones seriadas (telenovelas, series, miniseries) como elementos que merecen atención no solo por la posibilidad de una lectura crítica y discursiva de su contenido, sino también a través de la discusión narrativa y estética de su forma.

Referencias

ANTELO CALLISPERIS, E. **Políticas de estabilización y de reformas estructurales en Bolivia a partir de 1985**. CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) – ONU, 2000.

ANTEZANA BARRIOS, L.; CABALIN QUIJADA, C. **Miradas al pasado**. Lecturas generacionales de series de ficción. Chile: Editorial Universitaria. 2023.

BAILANDO Solas: Las novias de Travolta (2009). **Pantallazo**, 2009.

CASSANO, G.; VÁSQUEZ FERMI, G.; DETTLEFF, J. A. Perú: lo social y la comedia en la ficción. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, O. (Eds.). **O melodrama em tempos de streaming** / El melodrama en tiempos de streaming. Sulina, 2020.

DE ESTRENO: Lanzamiento de las Novias de Travolta (2009). **Pantallazo**, 2009.

ENTRETENIMIENTO: Ecuavisa, una historia de novela en 52 años. **Ecuavisa**, 2019.

ERLICK, J. C. **Telenovelas in Pan-Latino Context**. Routledge, 2018.

FADUL, A. (Ed.). **Ficção Seriada na TV**: as telenovelas latino-americanas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes-ECA-USP, 1993.

GONZÁLEZ, J. A. **Entre cultura(s) e cibercultur@(s)**: incursões e outras rotas não lineares. São Bernardo do Campo: UMESP, 2012.

LORENZO, M. E. **Representaciones mediáticas del delito de trata con fines de explotación sexual en Argentina**: El caso “Marita Verón” en la prensa gráfica y la telenovela Vidas Robadas. Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 2019.

LOUDOR, W. E. La migración forzada venezolana a Colombia (2015-2018): de una revisión documental a los esbozos de un análisis coyuntural y estructural. In: KOEHLIN, J.; EGUREN RODRÍGUEZ, J. (Eds.). **El éxodo venezolano**: entre el exilio y la emigración. Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Konrad Adenauer Stiftung, Organización Internacional para las Migraciones, Observatorio Iberoamericano sobre Movilidad Humana, Migraciones y Desarrollo (OBIMID), 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. [S. l.]: Convenio Andrés Bello, 2003.

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

MAYA, M. L. The Venezuelan Caracazo of 1989: Popular protest and institutional weakness. **Journal of Latin American Studies**, [S. l.], v. 35, n. 1, p. 117-137, 2003.

MAZZIOTTI, N. La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica: la pasión por los relatos In: CASSANO, G. (Ed.) **Televisión: 14 formas de mirarla**. [S. l.]: Departamento Académico de Comunicaciones, 2010.

MELO, J. M. O pensamento comunicacional brasileiro no cenário da escola latino-americana de comunicação. In: MELO, J. M.; GOBBI, M. C.; SANTOS, M. (Eds.). **Contribuições brasileiras ao pensamento comunicacional latino**. [S. l.]: Cátedra Unesco/Umesp, 2000.

MELO, J. M.; GOBBI, M. C.; KUNSCH, W. L. **Matrizes comunicacionais latino-americanas**: Marxismo e cristianismo. [S. l.]: Cátedra Unesco/Umesp, 2002.

MINISTERIO de Salud Perú tiene una de las tasas más bajas de donantes de órganos y tejidos. **Plataforma digital única del Estado Peruano**, 2018.

MINISTERIO DE SALUD. Campaña de donación de órganos del MINSA y Circus Grey es reconocida en los Effie Awards 2020. **Plataforma digital única del Estado Peruano**, 2020.

MONSIVÁIS. **Aires de Familia**: Cultura y Sociedad en América Latina. [S. l.]: Anagrama, 2000.

MOTTER, M. L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, v. 48, p. 74-87, 2000.

OBSERVATORIO AUDIOVISUAL PERUANO (2021). **Campaña donación**: Ojitos Hechiceros / Sres. Papis. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=z179yiE9Y84&t=4s>.

RAMÍREZ, M. “La Doña”, una telenovela que se inspira en la realidad social. **Última Hora**, 2010.

RUIZ MARÍN, E. Una propuesta metodológica para la investigación de las mediaciones. **Punto Cero**, [S. l.], v. 9, n. 8, p. 64-68, 2004.

Outras Narrativas em Cena: Caminhos Artísticos do Audiovisual na América do Sul

Cultura pop y temas sociales: una mirada panorámica y crítica a las ficciones televisivas hispanohablantes de América del Sur

DOI: 10.23899/9786589284529.6

SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERAZ, R. Apresentação. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERAZ, R. (Eds.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA/Compós, 2015.

SOUCHAUD, S. Aspectos políticos de la inmigración y emigración internacionales en Paraguay al principio del siglo XXI. Estado actual y perspectivas de las políticas migratorias en el Mercosur. **Hal Open Science**, 2009.

TABLANTE, L. La pobreza como tema político y mediático en Venezuela. **Cahiers des Amériques Latines**, [S. l.], v. 53, p. 117-146, 2006.

Das missões às milícias

Aline Chagas*

Os mais de duzentos anos que separam as Américas da condição de colônia, não se sobrepõem aos efeitos colaterais dos mais de trezentos em que estivemos sob tal condição. Uma vez que a história é narrada pelos vencedores, sabemos do apagamento cultural de nossos antepassados e que a versão da memória que nos contam é deturpada em favor dos algozes. A América Latina foi sentenciada à morte e permanece até hoje nesse lugar. Ao sermos privados de nossa identidade e cultura fomos mortos. Assim, a carnificina que se inicia em 1492 com a invasão de Colombo em terras indígenas, nos condenou a viver sob o jugo do colonialismo e a naturalizarmos esta condição.

A falha na transmissão que possibilita a construção da memória começa no extermínio parcial dos povos originários e se atualiza quando pensamos em outras minorias – reféns até hoje de uma democracia parcial. Não há *mea culpa* na versão colonizadora. O antropólogo Joël Candau sobre este processo afirma que: “Sem essa mobilização da memória que é a transmissão, já não há nem socialização nem educação, e, ao mesmo tempo [...], toda identidade cultural se torna impossível” (Candau, 2019, p. 105), a partir disto, podemos compreender também a nossa falta de identificação com os demais países latinos.

Sob a perspectiva interna do que se deu ao longo da história latinoamericana, o que pensamos sobre os dualismos entre democracia e ditadura? O que é preciso para essa compreensão e como isso se desenrola ao longo do tempo? A questão aqui é se algum dia deixamos de viver sob tal condição. Não se trata de um recorte temporal específico na história que compreendemos como golpes de estado seguidos de governos militares, e sim de como um processo de invasão e genocídio reverbera e colabora para que isso se perpetue.

Se hoje é possível enxergar o posicionamento letárgico de parte da população em contraponto aos apoiadores inspirados por movimentos fascistas e totalitaristas europeus, é preciso pensar sobre como isso se dá permitindo que o ciclo da barbárie se repita. Partindo da premissa de que “Um povo sem memória é um povo sem história. E um povo sem história está fadado a cometer, no presente e no futuro, os mesmos erros

* 31 anos, natural do Rio de Janeiro, doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, graduanda em psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, formada em direção cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. E-mail: chagasferb@gmail.com

do passado.” (Emília Viotti da Costa)¹, a que(m) se deve atribuir o desconhecimento da história? E neste caso, qual seria a função de uma produção cinematográfica inserida nesse contexto?

Assim, para além da perspectiva teórica, ao analisar documentários que abordam partidos de extrema-direita e sua ascensão na contemporaneidade, também é possível ver com clareza a repetição do processo que ocorreu na América Latina no período pré-ditaduras, e que ocorreu no Brasil recentemente. Ao contrário do que se pode pensar, boa parte desses líderes foram eleitos democraticamente e com apoio popular. Não me refiro somente aos golpes de estado ocorridos em 1976 (na Argentina), 1964 (no Brasil) e, 1973 (no Chile), porém, devido à similaridade histórica e à recorrente associação ratificada por estudiosos do tema, é preciso debater algumas particularidades.

Antes mesmo da gênese do Fascismo na Itália, sob liderança de Benito Mussolini, o cinema fora usado como ferramenta de propaganda partidária, em que as massas ora surgem como figurantes nos registros do regime, ora como consumidores dessas produções criadas a fim de manipulação. Houve um maior desenvolvimento técnico neste período, além de potencialmente mais aderente, uma vez que o Estado detinha monopólio dos meios de comunicação e censura. Ao migrarmos para a Alemanha nazista, podemos tomar como exemplo “O Triunfo da Vontade” (1935), dirigido por Leni Riefenstahl, um marco do cinema documental/de propaganda, em que a cineasta faz uma ode ao nacional-socialismo e é precursora de diversos recursos de linguagem cinematográfica utilizados até hoje. No entanto, as produções do gênero se iniciam anteriormente à ascensão de Adolf Hitler através de curtas-metragens. Salatiel Ribeiro Gomes, pontua a apropriação do cinema pelo Estado em duas vertentes:

Na primeira delas, o cinema participa na edificação da imagem do Estado ou de um regime político, como foi o exemplo do cinema de propaganda nazista, em filmes como *O Eterno Judeu* (1949), de Fritz Hippler, e *O Triunfo da Vontade* (1936), de Leni Riefenstahl. Na segunda forma, o Estado intervém no âmbito da produção cinematográfica, lançando mão da censura, da regulação da atividade comercial ou mesmo com o financiamento e a proteção do mercado a que corresponde (Gomes, 2015, p. 23).

Na década de 1960, à luz da repressão, se destacaram na Argentina, no Brasil e no Chile movimentos semelhantes, porém na ponta oposta, com o *Cine Liberación*, o *Cine de la Base*, o Cinema Novo e o *Nuevo Cine Chileno* onde se pretendia uma produção

¹ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/31/artigo-or-pelo-direito-a-memoria-dos-tempos-de-ditadura>.

engajada politicamente. Na Argentina, havia uma proposta mais direta em criar um diálogo com os trabalhadores, o que fica evidente na produção mais relevante do movimento *Cine Liberación - La hora de los hornos* (1968). Outro movimento do cinema político no país foi o *Cine de la Base*, que tinha um vínculo direto com o PRT-ERP, (*Partido Revolucionario de los Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo*), tendo filmado dois comunicados do partido - sobre o assalto ao Banco Nacional e o sequestro de um cônsul britânico - sendo sua obra mais exponencial *Los traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer e Álvaro Melián. Já o movimento chileno, que surge do programa *Cine Experimental* implementado pela Universidade do Chile em 1964, também desenvolveu obras de reconhecimento internacional, em princípio proibidas de serem exibidas no país, como *Llueve sobre Santiago* (1975), de Helvio Soto, um *docudrama* que abordará o governo da Unidade Popular no Chile (1970-73), o golpe que derrubara Salvador Allende, e o Estádio Nacional transformado em prisão.

Sobre os documentários produzidos aqui no Brasil, um dos pontos ambíguos é que em sua maioria pouco se fala do subúrbio ou das favelas sob esse contexto ditatorial. Já na ficção, destaco dois pontos: como minorias sociais são representadas e quem produziu esses filmes. Então, como falar do assunto sem reproduzir estereótipos? Se hoje há uma atribuição quase heroica aos autores da época, em contrapartida há a figura do subalterno - não como agentes transformadores, mas como objeto.

Para o crítico de cinema norte-americano Bill Nichols, a ética da produção está diretamente relacionada à política e a ideologia inserida na obra, portanto, isto afeta na forma de representar pessoas e a história em si. Ao comentar sobre a construção da identidade nacional afirma que esta: “[...] envolve a construção de um senso de comunidade. A ‘comunidade’ evoca sentimentos de propósito comum e respeito mútuo, de relações recíprocas mais próximas de laços familiares de que de obrigações contratuais” (Nichols, 2016, p. 222), e assim, “as ideologias entram em jogo para oferecer histórias, imagens e mitos que promovam um conjunto de valores em detrimento de outros”.

Pensando em como pode ser pretenciosa e delicada a intenção de formar opinião através da arte e sabendo que muitas dessas produções desconsideram parte da população, seja como público ou mão de obra, pensemos em personagens/filmes mais próximos de uma realidade que contempla também camadas mais distantes da perspectiva teórica do que ocorreu. Há um distanciamento cultural e, de certa forma, uma hierarquização do que: 1) foi historicamente mais relevante e cruel do ponto de vista humano, o que costuma variar de acordo com o continente/etnia e 2) quando o tema é abordado, a linguagem nem sempre é palatável para todo tipo de público.

Sabemos que é variável a distribuição de cultura no que diz respeito também a classes sociais. Para o sociólogo Bourdieu,

[...] os intelectuais e os artistas de uma outra época, a complacência populista que atribui ao povo o conhecimento infuso da política não contribui menos para consagrar, dissimulando-a em vez de enunciá-la – ou denunciá-la – a “concentração em alguns indivíduos” da capacidade de produção do discurso sobre o mundo social e, por conseguinte, da capacidade de ação consciente sobre esse mundo (Bourdieu, 2017, p. 371).

Sendo assim, quando o cinema, bem como as demais manifestações artísticas é executado por uma elite, intelectual e social, é provável que seja também voltado para o mesmo público que o produz.

Uma outra questão é a nossa falta de identificação com a cultura latina. À parte do idioma que nos separa dos demais países do Cone Sul das Américas, há semelhanças que nos colocam num mesmo lugar. Entretanto, nossa percepção acerca de nossa história recente parece mais distorcida.

Em 2019 visitei a capital chilena, mesmo ano em que se completavam cinquenta e cinco anos do Golpe que colocou os militares à frente do Brasil. E nos poucos dias em que estive em Santiago, fui à exposição permanente sobre o 11 de setembro Chileno no *Museo de La Memoria y los Derechos Humanos*², período em que houve também uma mostra com os filmes de Patricio Guzmán abordando a ditadura vigente entre 1973 e 1990. O que mais me chamou a atenção no segundo evento não foi o filme em si, mas o público que reagia com furor a cada *take* que expunha alguma representação de opressão, reforçando o pensamento do teórico de cinema Robert Stam sobre o papel do espectador: “Em contraste com a absorção solitária provocada pela leitura de um romance, a espetatorialidade cinematográfica era necessariamente gregária, além de potencialmente crítica e interativa” (Stam, 2003, p. 85)³.

No Brasil, o presidente em vigor no mesmo ano, Jair Bolsonaro (Partido Liberal) e uma parcela de seus eleitores acreditam e verbalizam que não houve ditadura no país. Como consequência, não há razão para medidas que remetessem ao período de forma a elucidar gerações subsequentes.

² Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposicion-permanente/>. Acesso em: 27 ago. 2021.

³ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

Foram públicas e diversas as manifestações de aprovação de Bolsonaro em relação à tortura⁴ e à repressão oriundas do regime militar. Sendo assim, não havia razão de vislumbrarmos uma colaboração para o esclarecimento da população. Uma vez que se negam os fatos, não há o que ser revisto. O que temos de história narrada vem de sobreviventes da tortura, familiares e amigos de desaparecidos, e depoimentos parciais de quem esteve do outro lado da moeda.

Em 1977, as forças armadas argentinas deram sua versão dos fatos no documentário *Ganamos la Paz*⁵. Com um título sugestivo, para não dizer questionável, dirigido por Francisco Javier Mendonza, o média-metragem lança mão de recursos comuns ao gênero como imagens de arquivo e *voice over*, traçando uma linha do tempo do *pré-golpe*, entre a queda do Peronismo e 1976, quando assume o poder o general Jorge Rafael Videla. O filme que inicialmente mira em convencer das benfeitorias do regime, na realidade menciona pouco sobre a gestão militar. Aborda a tentativa de instalação da guerrilha organizada pelo Exército Revolucionário do Povo na província de Tucumán, combatida pelas Forças Armadas argentinas, o que culmina novamente em manifestações urbanas. Fala-se sobre o sentimento de insegurança do povo, do caráter violento dos manifestantes subversivos, da tentativa de acabar com a democracia, do desprezo pela vida humana como se estas não fossem características do próprio Regime. Por fim, o amor à pátria, a justiça e Deus aparecem novamente como pilares do governo.

A ideia de um documentário, ou mesmo uma ficção, com propósito social e político esbarra na construção de uma identidade nacional (Nichols), sendo assim, se a obra é distribuída sob um regime de censura, certamente o enredo será tendencioso. Como se sabe, o cinema, bem como outras artes, foi usado por diversos chefes de estado para fins de convencimento e propaganda. Vide Mussolini, Hitler e as produções soviéticas pós-revolução. É ingênuo pensar que obras de arte podem não ter viés ideológico, porque passam pelo filtro dos autores. A questão é como executar isso de forma a manter coerência com a realidade. No caso das obras de ficção há licença poética para os *invencionismos*, no documentário teoricamente não, mas há recursos que permitem uma aproximação maior com a verdade ou o oposto.

Ao pensarmos o cinema como uma ferramenta possível de colaboração para construção de memória, levando em conta que no gênero documental geralmente há

⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/05/bolsonaro-ja-defendeu-tortura-para-quem-pediu-para-se-calar-em-cpi-como-pazuello-fez-agora.shtml>. Acesso em: 27 ago. 2021.

⁵ Disponível em: https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=356724. Acesso em: 27 ago. 2021.

transmissão oral registrada, é preciso considerar também a origem desse discurso. Sob o ponto de vista da repressão, há um número reduzido de obras, sendo, a meu ver, “Pastor Cláudio” (Beth Formaggini, 2017) um dos mais impactantes depoimentos já filmados, onde o ex-agente do Estado, e então Pastor, Cláudio Guerra narra suas execuções e outros crimes ao longo de sua trajetória como oficial e de sua participação na Operação Radar, que tinha como objetivo eliminar militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na década de 1970. Além de assumir alguns de seus crimes e narrá-los em primeira pessoa, Pastor Cláudio, como prefere ser chamado, aponta diversas incoerências nos depoimentos de antigos colegas de profissão, comentando os assassinatos da estilista Zuzu Angel e do jornalista Vladimir Herzog.

Durante a entrevista com o psicólogo e ativista dos Direitos Humanos Eduardo Passos, o Pastor, munido de sua bíblia, afirma que com o fim da ditadura não houve o fim da tortura, e que a prática ainda é constante. Para ele, isso se deve à ausência de punição dos torturadores.

Se considerarmos o enraizamento da cultura do medo e da repressão a que a população está submetida, podemos pensar nos presídios, na atuação truculenta da Polícia Militar, nas milícias e no tráfico como exemplos da naturalização da violência. A recorrência de desaparecimentos e assassinatos sem resolução também é um ponto de convergência, talvez por motivações distintas, mas que culminam em um mesmo resultado. O que há, como mencionado no filme, é um deslocamento do alvo que naquele período era, prioritariamente, estudantes, artistas, brancos e de classe média. Enquanto hoje o foco está nas minorias raciais, sociais e de gênero.

Para além do discurso do ex-executor, que por diversas vezes esbarra na indiferença, a pedido do entrevistador, simula e descreve a execução de Nestor Vera⁶ em um gesto simbólico de uma arma na mão que por infeliz coincidência se tornaria recorrente na campanha presidencial. Naturalmente o que Bolsonaro fazia não é uma referência direta à simulação do Pastor, mas a leitura desses gestos se torna passível dessa identificação se levarmos em conta seu discurso e o conteúdo da cena. O filósofo tcheco Vilém Flusser dirá que a comunicação de significado dos gestos varia de acordo com os códigos, ou seja, um movimento (que pode ser apenas uma reação corporal) expressa uma coisa, e para compreendê-la é preciso entender que essa coisa se expressa através desse movimento⁷. Se pensarmos como funciona no dispositivo

⁶ Integrante do Comitê Central do PCB, Secretário Geral da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), tesoureiro da primeira diretoria da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (Contag) e redator do jornal Terra Livre.

⁷ Retirado da versão castelhana de Claudio Gancho, *Los Gestos*, da obra original *Gesten*, de Vilém Flusser.

cinematográfico, podemos associar ao Efeito Kuleshov, quando as imagens têm valor atribuído por associação com outras imagens e pelo que conhecemos dela. No caso dos gestos a que me referi, há atribuição pela fala. Sabemos do flerte de Bolsonaro com as práticas da ditadura, portanto, “os gestos expressam e articulam aquilo que representam simbolicamente” (Flusser, 1991) e assim, podemos observar a repetição não somente do gesto, mas de uma ideia.

A truculência presente no período ditatorial, sobretudo em manifestações urbanas, é um dos temas do documentário chileno *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2007), que revela a importância das imagens como comprovação do testemunho e como uma forma de proteção desses manifestantes. Os fotógrafos entrevistados formavam a *Asociación de Fotógrafos Independientes* (AFI), fundada sob o governo de Augusto Pinochet entre 1981-92⁸, e registravam principalmente a atuação dos *carabineros* nos protestos de Santiago. O filme, em um tom melancólico ratifica o cunho político da fotografia e vai mencionar também o assassinato de um dos membros da AFI, Rodrigo Rojas Denegri, no ano de 1986, assassinado aos dezenove anos pelo exército chileno.

Em um dos registros presentes no filme, pude identificar um dos locais em que estive na minha passagem por Santiago, onde havia também uma pichação contra Bolsonaro, pouco antes da onda de protestos pela suspensão do aumento das passagens do metrô que levaram cerca de um milhão de manifestantes às ruas da capital chilena.

As diversas faces da violência se apresentam de forma constante e ininterrupta frente à população latina. Seja na era colonial, no período ditatorial ou agora. Os países que atendem pela alcunha de “Terceiro Mundo” tendem a buscar em seus carrascos uma oportunidade de reaver o que lhes foi tirado à força. Na empreitada do sonho americano se manifesta a segregação e a ideia de que somos apenas peões no jogo de xadrez entre colonizados e colonizadores.

Muitas vezes, alimentamos a ideia de que a salvação pode partir do *outro*, mas que *outro* seria esse? Um *outro* que, na maioria das vezes, sob a compreensão de que somos separados em castas reforçam a ideia de que uns merecem apanhar enquanto outros devem bater:

Nossa comarca no mundo, que hoje chamamos América Latina, foi precoce: especializou-se em perder desde os remotos tempos em que os europeus do

⁸ Disponível em: <http://centronacionaldearte.cl/glosario/afi-asociacion-de-fotografos-independientes-1981-1992/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Renascimento se aventuraram pelos mares e cravaram os dentes na garganta. Passaram-se os séculos e a América-Latina aprimorou suas funções. [...] a região continua trabalhando como serviçal, continua existindo para satisfazer as vontades alheias (Galeano, 2015, p. 17).

Galeano se refere aqui ao saque ocorrido na América Latina a partir da invasão dos europeus. Entretanto, podemos deslocar a mesma ideia se pensarmos em como essas relações de poder se manifestam na contemporaneidade. A supressão e violação dos Direitos Humanos em territórios onde há uma figura soberana – indivíduo ou grupo – é perceptível tanto pelo ponto de vista macro, quando falamos em escala continental, como pelo ponto de vista micro, citando aqui eventos semelhantes que ocorrem no âmbito municipal:

“Esses fatos são fatos educadores que vão formar as novas gerações. Caso não façamos isso, os Amarildos continuarão, porque tudo continua igual. As delegacias torturam, matam, sequestram e desaparecem com os corpos” (Darci Miyaki, ex-militante da Ação Libertadora Nacional em depoimento à Comissão Nacional da Verdade⁹).

Podemos pensar na cultura de violência que estigmatiza o estado do Rio de Janeiro como ponto de partida para analisar essas manifestações e em como elas representam uma evolução e repetição de práticas que vêm sendo introjetadas há muito.

Ponderando sobre como essas relações se dão nos espaços em que frequento, seja em núcleo familiar ou na cidade do Rio de Janeiro, lugar onde cresci, tomarei como exemplo o que compreendo como experiências violentas determinadas pela separação geográfica, étnica e de classes. No tripé que sustenta essa percepção, há parte da minha experiência pessoal com a violência, bem como as que fui apenas ouvinte e/ou espectadora.

Há uma segregação geográfica no mapa da violência urbana que afeta principalmente as áreas menos nobres da capital fluminense. Segundo relatório publicado pela Polícia Civil em julho de 2020, há cerca de mil e quatrocentas favelas dominadas por criminosos no Estado. Entre traficantes e milicianos, que em contingente superam a Polícia Militar, estima-se em cinquenta e seis mil e seiscentos o número de criminosos em liberdade e quarenta e quatro mil o de policiais¹⁰.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QIFUHGktTU>. Acesso em: 26 out. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/06/rj-tem-14-mil-favelas-dominadas-por-criminosos-aponta-relatorio.ghtml>. Acesso em: 26 out. 2023.

Sob este cenário, há um alto índice de mortes causadas por balas perdidas ou em operações, sobretudo entre crianças. Em 2019, segundo o relatório publicado pelo site Fogo Cruzado¹¹ que mapeia os índices de violência do Rio e de Recife, das mortes, identificam-se pelo menos dezenove menores de idade¹².

O filósofo Achille Mbembe, em seu ensaio sobre *necropolítica*, trata da soberania como um exercício do direito de matar. Podemos assim pensar primeiro nas áreas consideradas de maior risco iminente e em como a relação de poder se dá entre criminosos e esta parcela da população: “O poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo.”

Decerto que moradores de favelas e arredores estão mais suscetíveis a práticas violentas e ao risco de morte. E é preciso levar em conta o fator racial¹³ que corrobora o fato, sobretudo em relação à truculência e despreparo policial. O que faz um profissional se intimidar com uma criança de oito anos a ponto de desferir-lhe um tiro de fuzil?

Em contrapartida, quais as condições de trabalho e treinamento desses profissionais? No mesmo ano de 2019, setenta e quatro agentes da polícia foram assassinados no Estado do Rio, que contabilizou sete mil e trezentos e sessenta e sete tiroteios e mil quinhentas e vinte uma mortes no total. Já em 2020, mesmo sob um contexto de pandemia e quarentena, o Estado contabilizava cerca de três mil tiroteios e mais de quinhentas mortes.

Os números crescentes desumanizam as vítimas, no sentido de que quanto maior o número, mais impessoal se torna o crime. Tornam-se apenas estatística em um Estado violento, bem como ocorre na guerra. Não há nomes para todas as mortes que os relatórios comprovam, nem espaço no jornal para noticiar algo tão recorrente. Os dados que citei me fazem lembrar de um caso específico que ocorreu em 2014 na rua

¹¹ Disponível em: <https://fogocruzado.org.br/estatisticas/>: Acesso em: 26 out. 2023.

¹² O total até outubro foi de 24 menores, entretanto não há identificação dos demais.

¹³ FBSP (Fórum Brasileiro de Segurança Pública), destaca que os negros foram as maiores vítimas de policiais — correspondem a 78,9% das 6.416 pessoas mortas por policiais em 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/07/15/letalidade-policial-e-a-mais-alta-da-historia-negros-sao-78-dos-mortos.htm>. Acesso em: 08 mar. 2022. Outras pesquisas podem ser acessadas em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/11/20/negros-tem-4-vezes-mais-chance-de-sofrer-violencia-policial-do-que-brancos-nas-abordagens.ghtml>; <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/04/segundo-pesquisa-78-dos-mortos-pela-policia-sao-negros/>; <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/mortes-negros-aco-es-policiais-brasil-vezes-maiores-brancos/>. Acesso em: 26 out. 2023.

onde cresci, no subúrbio carioca. Meu vizinho, policial, fora executado com mais de vinte tiros, a duas casas da minha, por volta das dezessete horas. As imagens foram registradas por câmeras de segurança e em seguida divulgadas em algumas páginas de jornais *online*¹⁴. A captação e propagação dessas imagens fez lembrar o cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen, morto em 1973, enquanto registrava a ação de militares chilenos às vésperas do golpe de Estado. Henrichsen filmou seu assassinato, que posteriormente se tornaria uma das cenas da trilogia “A batalha do Chile”, do cineasta Patricio Guzmán. A escritora e fotógrafa estadunidense Susan Sontag propõe uma reflexão sobre o consumo das imagens de *guerra*:

A frustração de não ser capaz de fazer nada a respeito daquilo que as imagens mostram pode se traduzir numa acusação contra a indecência de olhar tais imagens, ou das indecências existentes nas maneiras como tais imagens são disseminadas – ladeadas, como pode muito bem ocorrer, por publicidade de cremes emolientes, analgésicos e automóveis caríssimos. Se pudéssemos fazer algo a respeito daquilo que as imagens mostram, talvez não nos preocupássemos tanto com essas questões (Sontag, 2003, p. 97-98).

A reflexão de Sontag aponta para um aproveitar-se das imagens de dor não para colaborar com possíveis investigações, que cabem apenas aos profissionais competentes e não à massa de espectadores como no caso de uma publicação em jornal, mas para o consumo exacerbado dessas imagens, que levam à sua naturalização:

Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista. Imagens mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam (Sontag, 2003, p. 88).

Podemos transferir este pensamento para a vida cotidiana e refletir sobre as imagens que consumimos enquanto transeuntes que dividem espaço com diversas formas de violação que, talvez pela frequência, soam comuns ao dia a dia. Entretanto, mesmo “adaptados” ao cenário de violência, ele se dispõe ao longo do tempo como os *frames* se dispõem ao longo de um filme: um contamina o outro, e este contaminará o próximo, construindo assim uma narrativa. Não necessariamente gerando um mesmo impacto em quem assiste, mas colaborando com a compreensão da história.

¹⁴ Disponível em: https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/rio-de-janeiro/2014-12-16/video-mostra-momento-em-que-policial-militar-e-executado-em-olaria.html. Acesso em: 28 out. 2023.

Um outro fenômeno de dominação a ser apontado como modelo de regime autocrático presente em áreas carentes pode ser observado com a formação das milícias, compostas prioritariamente por ex-agentes da polícia militar, do corpo de bombeiros, agentes penitenciários e policiais em exercício. Hoje, no Rio de Janeiro, aliadas ao tráfico. A atividade desses grupos se dá de forma política e com um nível de articulação sofisticada se comparada a das comunidades gerenciadas somente pelo tráfico. Apesar da ascensão mais recente, os grupos de extermínio emergiram entre as décadas de 1970 e 1980 na comunidade de Rio das Pedras, Zona Oeste do RJ, e na Baixada Fluminense, onde permanecem em vigor.

Com o argumento de proteção comunitária, a atuação das milícias tem um tom mafioso e obtém lucro por extorsão e coação de moradores e comerciantes nas áreas afetadas através da cultura do medo e da extrema violência. Sabe-se que a expansão da organização paramilitar ocorre com mais êxito onde há maior vulnerabilidade social e ausência do poder público. Porém, há de se questionar também o envolvimento do próprio Estado na organização criminosa. Segundo afirma o filósofo Achille Mbembe:

Na maioria dos lugares, o colapso das instituições políticas formais sob a pressão da violência tende a conduzir à formação de economias de milícia. Máquinas de guerra (nesse caso, milícias ou movimentos rebeldes) tornam-se rapidamente mecanismos predadores altamente organizados, que taxam os territórios e as populações que os ocupam e se baseiam numa variedade de redes transacionais e diásporas que os provêm com apoio material e financeiro (Mbembe, 2016, p. 141).

O que Mbembe denomina “máquinas de guerra”, faz jus ao apelido. A despeito da soberania das facções criminosas, é a milícia quem lidera o número de homicídios e desaparecimentos *à la* Ditadura. Vale dizer também que o primeiro semestre de 2019 foi marcado por oitocentos e oitenta e uma mortes atribuídas à PMERJ¹⁵, nenhuma em área dominada por essas organizações, o que confirma a ausência do poder público nessas regiões.

A estrutura de (in)segurança pública que paira sobre o Rio de Janeiro foi tema dos filmes *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro* (2010). A estética de violência apresentada pelo diretor e roteirista José Padilha foi facilmente aderida pelo grande público, muitas vezes gerando certa divergência entre a intenção e a percepção dos espectadores – como em qualquer obra de arte. A representação de

¹⁵ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/08/20/policias-mataram-881-pessoas-em-6-meses-no-rj-nenhuma-em-area-de-milicia.htm>. Acesso em: 26 out. 2023.

personagens icônicos como Capitão Nascimento (Wagner Moura), a meu ver, miram no “realismo” e acertam na dicotomia das interpretações de acordo com o posicionamento político de quem assiste. Ironicamente, e ainda que o filme aponte a truculência, a tortura e a morte sem uso de metáforas, prioritariamente voltadas aos corpos considerados mais executáveis pelo Estado – leia-se pretos, pobres e favelados, criminosos ou policiais – há um quê de empatia com o protagonista. A divisão entre a suposta guerra da Polícia Militar com o tráfico e com a milícia – suposta, pois o filme aponta também para negociações entre a instituição e as organizações criminosas – inserem o público em uma realidade distante de quem não vive à margem da sociedade, nem é refém da violência em seu último grau.

A instituição que tem como *slogan* “Servir e Proteger” entra em combate com aparatos de guerra sem levar em conta o escudo humano invisível que é atingido por todos os lados de uma batalha sem propósito e sem vencedores. O conflito entre “proteger” e “entrar pela favela e deixar corpos no chão”¹⁶ se faz presente cotidianamente deixando vítimas fatais de lados que parecem opostos, mas não são se pensarmos em âmbito menos superficial do que o vértice polícia versus bandido.

Segundo o Fórum de Segurança Pública que traça o perfil de policiais assassinados por criminosos, em 2018 a porcentagem de agentes negros em relação às demais etnias é de 51,7%¹⁷, sendo 96,9% homens e com idade entre trinta e trinta e nove anos. Meu pai, André Luiz dos Santos, trinta e nove anos, Terceiro Sargento da PMERJ, foi morto no dia 15 de abril de 2010, com um tiro no pescoço. Há versões conflitantes sobre sua morte e durante minha pesquisa encontrei duas publicações que divergem entre si e das muitas versões que ouvi na última década¹⁸.

Meus avós paternos, com os quais tive uma convivência estreita ao longo da infância, moravam um andar acima de mim. Passei boa parte dos meus primeiros anos de vida subindo as escadas que davam acesso à sua casa para visitá-los. Vinte e um anos após a morte do meu avô, eu e minha avó dividíamos o mesmo espaço. Ela, hoje já falecida, na época se informava pelo rádio todos os dias, mesmo meio de comunicação pelo qual seu caçula soube da morte do mais velho. Meu pai não virou mártir, nem sua

¹⁶ Referência ao grito de guerra do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) da Polícia Militar. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/05/tropa-do-bope-canta-grito-de-guerra-que-faz-apologia-violencia.html>. Acesso em: 26 out. 2023.

¹⁷ Publicado no anuário de segurança pública de 2019.

¹⁸ Em matéria publicada no dia 16 de abril de 2010. Disponível em: <https://tnonline.uol.com.br/noticias/geral/,18746,16,04,pm-e-morto-com-tiro-no-pescoco-no-rio-de-janeiro>. Levantamento de policiais mortos em 2010. Disponível em: <https://robertatrindade.wordpress.com/estatistica2010/>.

imagem se tornaria um símbolo de resistência contra a violência de estado a que tantas famílias são submetidas quando vivem dependentes de subempregos e lotadas em áreas de risco.

Meu pai escreveu um livro de poesias e o traduziu para o espanhol. Não li, pois o livro se perdeu após sua morte. Não sei sobre o que suas poesias falavam, tampouco sei o que ele e meu avô pensavam sobre a nossa condição de vulnerabilidade social. Condição que eu mesma só compreendi na fase adulta. Nas palavras de Saramago: é preciso sair da ilha para ver a ilha. É preciso contraste. Minha família paterna não tem artistas, pós-graduandos, professores, intelectuais, cineastas, cinéfilos, leitores assíduos, músicos ou frequentadores de museus. Na casa não havia livros. Compartilhávamos histórias apenas entre nós. Falávamos o mesmo idioma: o dos traumas causados pela violência sem punição. Policiais matam e morrem todos os dias, efeito do despreparo e da herança histórica que coloca os pobres para duelarem entre si como se não fizessem parte de um mesmo grupo.

Quando Susan Sontag, ao falar sobre um contexto de violência, afirma que “Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar o que é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra, e como ela se torna normal” (Sontag, 2003, p. 104), aponta para algo que deveríamos considerar ao optar por este tema na produção de imagem. Imagem que possivelmente será consumida por quem observa a violência numa perspectiva distante de quem a confronta diretamente.

Este embate não se explica através de filmes, fotografias e obras de arte. Ao contrário, o excesso de exposição nos “imuniza”. A sobrecarga de imagens naturaliza o convívio com as atrocidades. E talvez por isso as coisas se repitam: a ditadura, o genocídio, a guerra, as mortes, e tudo aquilo que representa um estado de violência extrema. Afinal, são os outros que morrem e, uma vez mortos, não podem depor.

Referências

- BOURDIEU, P. 1930-2002 **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- CALVEIRO, P. **Poder e desaparecimento**: os campos de concentração na Argentina. Tradução Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.
- GALEANO, E. H. **1940-2015**. As veias abertas da América Latina. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2015.

GOMES, S. R. **Cinema, História e Melancolia**: memórias da última ditadura militar argentina. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2016.

SONTAG, S. **1933 - Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

De Portinari em Portinari: trocadilhos entre esporte e arte

Flávio CRO*

Memórias sobre duas rodas: introdução

Tomando por base as memórias sobre esta proposta, de 14 de maio a 14 de junho de 2018, participei da *Residência em arte Digital* (2018), da Casa FIAT de Cultura, em parceria com o curador e professor mineiro Pablo Gobira, coordenador do LAB|FRONT, grupo de pesquisa que auxiliou na produção de todo o processo junto ao educativo da instituição. Durante a residência convivemos em um espaço, montado pela CASACOR, que funcionou como um *coworking*, onde pude desenvolver e ampliar um projeto de atravessamento da arte pelo esporte, em consonância com o meio digital, além de ampliar suas possibilidades de apresentação graças à convivência com o grupo presente: Alexandre Milagres, Augusto Lara, Fabrício Lins, Guilherme Xavier, Letícia Vianna, Mari Moraga e Thiago Amoreira.

Neste contexto surgiu a performance *De Portinari em Portinari* (2018-2019), realizada com pedaladas em direção a obras de Cândido Portinari ou espaços que levam o seu nome, espalhados pela cidade de Belo Horizonte. Como, por exemplo, o Pannel de Portinari presente na Igreja de São Francisco de Assis, na região da Pampulha. Para esse feito, no início de cada pedalada foi efetuada uma fotografia digital e uma “fotografia sonora” de dez segundos de duração, em média, da Casa Fiat de Cultura ou proximidades, assim como, ao chegar no destino. A atividade foi gravada utilizando um aplicativo de celular denominado *Strava*, que salva o percurso e sobrepõe como um desenho ao mapa da cidade, assim como insere, no mesmo, as fotografias tiradas, a partir das coordenadas compartilhadas pelo GPS do celular. As conexões do *Strava* também permitiram a conversão, desses desenhos cartográficos, em animações digitais dos percursos, utilizando o app *Relive*. Todos os aplicativos permitiram o compartilhamento das atividades em diversas redes sociais virtuais. O resultado do processo foi apresentado como uma vídeoperformance mesclando os processos e construída em colaboração com a designer Letícia Vianna. No vídeo condensamos a

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, (PPGAV-EBA-UFRJ). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGA-UEMG). E-mail: flaviocro1@gmail.com

imensa quantidade de informação produzida ou pedalada, com um trabalho de edição que amalgamou as diversas camadas de dados em um vídeo que, como nos disse o artista mineiro Ariel Ferreira: “miniaturizou o tempo dessas memórias.”



Figura 1 e 2 - CRO, Flávio. *De Portinari em Portinari*. 2018-2019. Performance, vídeoperformance e composição sonora. Frame e detalhe do Vídeo. Composição de "fotografias" da paisagem sonora e visual de Belo Horizonte realizadas em ação de pedalar da Casa FIAT em direção aos diversos "Portinaris" espalhados pela cidade de Belo Horizonte desenhando os percursos sobre mapas via GPS e projeção de vídeo. 205,83 km/13 h/10 dias. Vídeo: 2:06 min. Direção de arte: Letícia Vianna; trilha sonora: Daniel Nunes; vídeos no trânsito: João PFA; curadoria: Pablo Gobira.

Fonte: Acervo do artista.

O resultado das pesquisas artísticas (fig. 1 e 2), foi apresentado ao público na exposição *Cidades e Outras Passagens* (2018), que aconteceu de 4 de julho a 5 de agosto, na *Piccola Galeria* da Casa FIAT de Cultura. Assim como diversas outras exposições e duas versões, uma sonora, apresentada no SAD (Seminário de Arte Digital) de 2019, em parceria com o compositor mineiro Daniel Nunes, do projeto *Lise*, que trabalha com paisagens sonoras, sobretudo de cidades, na composição de suas obras. E um "corte", que circulou em algumas cidades da América do Sul, no *Museo de arte Digital a Cielo Abierto* da BIENALSUR de 2019.

Desdobramentos Cartográficos

O trabalho executado gerou percursos que compactuam com o tamanho da cidade na forma de desenhos expandidos, realizados através da apropriação da imagem dessa cartografia digital disponibilizada pelo aplicativo. O emprego desse conceito foi possível

ao aplicar mais uma camada no uso destes mapas digitais. Este tipo de exercício artístico sobre cartas geográficas, também pode ser encontrado na pesquisa sobre *cartografias imaginárias*, do filósofo francês Gilles Tiberghien. Nesta, o autor destaca esse procedimento em muitos artistas contemporâneos como uma forma de “documentar’ ações efêmeras [...]” utilizando o potencial dessas “espécies peculiares de imagens que procedem a um só tempo da representação concreta e do pensamento abstrato” (Tiberghien, 2013, p. 236-237). Desta maneira, na cartografia do trabalho *De Portinari em Portinari*, notamos o desdobrar do ato de desenhar no de pedalar, em vez de usar uma parte do corpo específica, como as mãos, para gerar um traço em uma superfície, usou-se o corpo, na sua totalidade e a bicicleta, para “riscar” essas linhas virtuais pela cidade de Belo Horizonte. Ao capturar os sons da cidade e mesclá-los as imagens das pedaladas, construiu-se outra dobra, uma cartografia sonora e imaginária, desses deslocamentos. Muitas vezes, os sons com que trombamos nas ruas, na nossa desatenção, parecem esmagar tudo, nos obrigando a ser desatentos a eles ou a lhes considerar mero barulho, ruídos indignos e insuportáveis a nossa atenção. Contudo, ao ganharem um arranjo musical a partir da composição do músico Daniel Nunes, se mesclam a imagética do vídeo, resgatando a sua potência a nossa atenção. Assim, é possível despertar o imaginário do público e questionar esse concreto no território da cidade, tornando-o maleável através da imaginação dessa cartográfica sonora.

Essas camadas de representação que se cruzam na vídeoperformance *De Portinari em Portinari* (2018-2019), nos parecem, ainda, somar a essa forma de representar o mundo como uma *realidade dobrada* em um mapa. Nessa leitura, o filósofo francês, a partir de alguns trabalhos artísticos, vai

[...] considerar o mundo como uma “realidade dobrada”, por meio dos mapas dos quais nos servimos. De fato, para ler os mapas hoje em dia, nós os desdobramos, e este hábito nos oferece, ao mesmo tempo, uma visão dessa “realidade dobrada” que é o espaço representado (Tiberghien, 2013, p. 249).

Mas as redes que o trabalho *De Portinari em Potinari* cruza, nos fazem imaginar uma realidade sobreposta. Nesta, as camadas são compostas na palma das nossas mãos, através das linhas dessa pedalada desenhada nas camadas virtuais da cidade que vai sobrepondo-as na leitura da nossa realidade, através de um celular. Desta maneira esse processo não esconde os diversos estratos em suas dobras, pedindo que suas camadas sejam desdobradas ao longo do tempo da nossa percepção, mas os amontoa sobre nossa visão, a cada instante de atenção, através da multiplicidade de informações sobrepostas no fluir do tempo desse vídeo. Contudo, a leitura de Tiberghien (2013), nos atenta para

o desinteresse do artista em relação à precisão geométrica ou geográfica de um mapa. A partir da leitura do autor, entendemos que a atenção dos artistas está concentrada na intenção de confundir esses resultados na imprecisão da poesia de uma imagem. Essa imprecisão guardaria uma grande potência de ressignificar a realidade ao reconstruí-la nas brechas poéticas de uma realidade imperfeita. Esta, estaria fixada nessas outras propostas de cartas de representação que imaginam a dimensão da visão de mundo, de cada um desses artistas cartógrafos. Desta maneira, essa vontade de desdobrar múltiplos espaços e tempos, destaca a intensidade poética dessas múltiplas existências no imaginário de nossas mentes. Provavelmente inclinada por essa disposição dos artistas, de nos tornar sensíveis para aquilo que, antes, nós éramos insensíveis.

Esse desdobrar das linhas e sons cruzados no tempo da cidade, nos deixa atentos para escutar a presença de outra camada, a do corpo. Este, sempre esteve presente no fazer artístico – mesmo porque não podemos abandoná-lo durante nossas ações –, mas que, durante grande parte da história da arte, ficou a margem das nossas considerações, escondido frente ao resultado, apagado em relação à obra que se vê ou ficcionalizado por ela como seu tema. Contudo, artistas considerados pioneiros para a arte da performance, como o brasileiro Flávio de Carvalho e o estadunidense Jackson Pollock, através de seus trabalhos, colocaram o corpo em evidência, nos ajudando a percebê-lo não só como meio para a produção da obra, mas como “objeto” final, como aquilo que apresentamos para o público, expandindo nossa percepção sobre a atuação do corpo nas artes visuais.

A partir da abertura que esses pioneiros destacaram, outros artistas passaram a adotar o corpo como matéria-prima para o seu fazer, dentre esses, destacamos o alemão Joseph Beuys, que nos levava a inúmeras de suas exposições na garupa de sua bicicleta. O artista que estabelecia uma relação de intimidade com a natureza, em diversos dos seus trabalhos, nos propiciando pensar de maneira pioneira sobre a ideia de arte e sustentabilidade, era sempre visto chegando em suas exposições montado em sua bicicleta. A importância desse veículo, para o artista, pode ser notada no cartaz da exposição *Is it About a Bicycle?* (1985), (fig. 3), uma das últimas antes do seu falecimento em 1986, onde a bicicleta aparece como tema e objeto central na discussão.

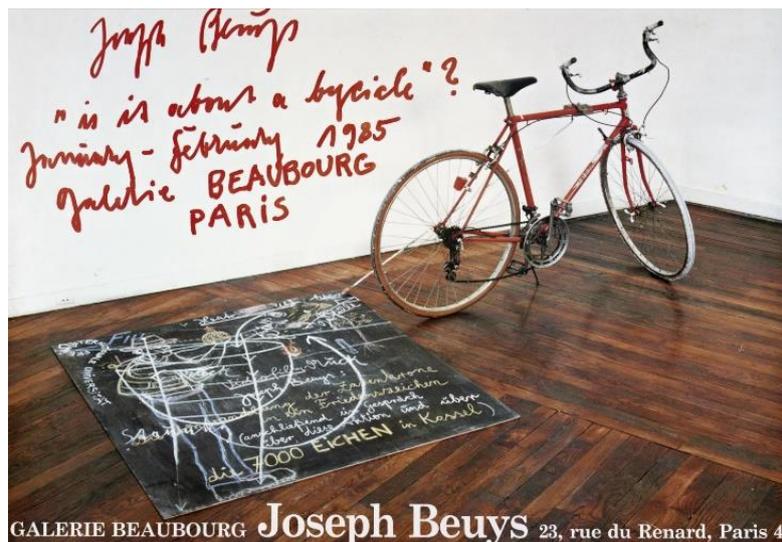


Figura 3 - BEUYS, Joseph. Is it About a Bicycle? 1985, Cartaz da exposição
Fonte: Beuys.

Portanto, essa paixão e o reconhecimento do potencial da bicicleta, como meio de se fazer arte, tem presença notável na história do campo artístico ao longo do século XX, se desenvolvendo da percepção de tema ou matéria, para confecção de trabalhos – o que pode ser percebido em expoentes modernos como: *Roda de Bicicleta* (1913), do francês Marcel Duchamp ou *Cabeça de Touro* (1942), do espanhol Pablo Picasso –, para ideia de objeto final ou meio de se fazer arte, através do ato de pedalar. No livro *PROVOS: Amsterdã e o Nascimento da Contracultura* (2015), do artista e escritor italiano Matteo Guarnaccia, aprendemos que ainda em meados da década de 1960, diversos movimentos de contracultura denominados PROVOS, abreviatura de provocadores, misturavam ideias artísticas dadaístas e anarquistas em manifestações irônicas e sarcásticas, direcionadas a provocar reações das autoridades e instaurar outras possibilidades de manifestações políticas, junto a um ativismo ecológico aguerrido. Sua busca era por mudanças nas posturas públicas e incentivo de meios de transporte menos letais, tendo na bicicleta um meio para esse fim¹. A proposta *De Portinari em Portinari* (2018-2019), também focou na bicicleta como meio para a expansão física do desenho. Esta expansão foi propiciada através da apropriação dos mapas e vídeos virtuais gerados pelos aplicativos, de maneira a expor os resultados no *videowall* da instituição. Assim, o público podia conectar a estrutura/arquitetura da

¹ Infelizmente a enormidade, importância, reverberações e complexidades dos movimentos holandeses, não cabem aqui, nestas páginas, além de extrapolar o objetivo deste artigo. Portanto, para mais informações ver GUARNACCIA (2001). Sobre as mudanças no trânsito holandês escute o podast *How Child Road Deaths Changed the Netherlands*, da BBC (2013). Outra fonte é o documentário *Bicycle Anecdotes from Amsterdam* (2013). Ainda podem encontrar algumas informações em DUCLOS (2014-2017).

cidade, visitar e articular parte de sua história, na medida que frequentava a daquela casa de cultura – a exposição desses percursos também foi um convite para poderem ser pedalados.

A apropriação e modificação dos registros fotográficos, audiovisuais e da captura do movimento, via rede de satélites e, por fim, sua recriação em uma animação digital, também encontra eco em artistas pioneiros da video arte como o sul-coreano Nam June Paik, ainda na década de 1960 e o mineiro Eder Santos, já na década de 1980, de forma que não é uma escolha isolado no meio artístico. A introdução do vídeo, nas artes visuais, por esses artistas, trouxe novos elementos que ajudaram a ampliar o fazer artístico, hibridando as possibilidades de se pensar a representação através da mesclagem dessa e de outras tecnologias. Assim, ao explorar os preceitos desses artistas, conseguimos maneiras da instalação transformar as relações da obra de arte com o espaço físico e o público em diversos desdobramentos.

Trocadilhos esportivos

Uma das formas pela qual a proposta se desdobrou, veio com o convite para participar da exposição *In~Manta* (2018), idealizada pelo artista, curador e professor mineiro Marconi Marques, da Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA-Arena). Nesta nova configuração o trabalho foi idealizado para integrar a mostra que seria realizada de 11 de agosto a 11 de outubro de 2018, no Centro Cultural Salgado Filho (CCSF) – vinculado a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (FMC-BH), a mesma que gere a (ELA-Arena), objetivando a integração dos dispositivos culturais na cidade. O percurso escolhido, para compor a exposição, foi pedalado da Escola Estadual Cândido Portinari (EECP) à Casa FIAT de Cultura. A EECP, fica ao lado do CCSF, o que nos leva imaginar que ação e exposição se integravam em uma atração magnética. A partir dessa percepção, convertemos a imagem do deslocamento, pelo percurso, em uma cartografia portátil, pequenos ímãs, pedaços de memória, que puderam ser compartilhados com o público (fig. 4 e 5).

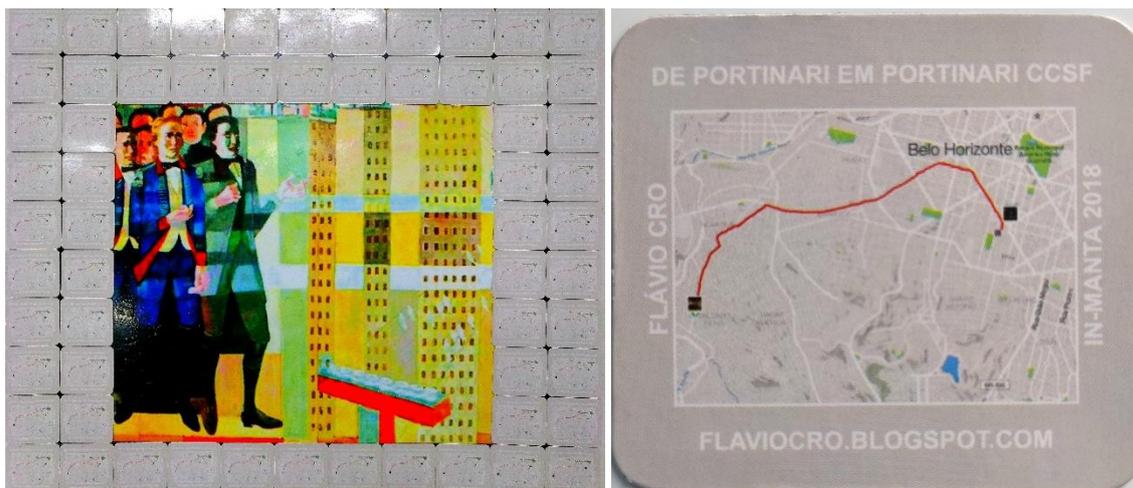


Figura 4 e 5 - CRO, Flávio. *De Portinari em Portinari* CCSF. 2018. Impressões sobre ímãs de uma performance de desenhar o percurso entre "Portinaris" no mapa de Belo Horizonte usando GPS, aplicados sobre placa de metal adesivada com detalhe da obra *Civilização Mineira* (1959), de Cândido Portinari. Percurso: da Escola Estadual Cândido Portinari à Casa FIAT de Cultura. Dimensões: 5 x 4,5cm cada ímã; 50 x 45cm a placa. Design gráfico dos ímãs: Marcelo Bambirra. Curadoria: Marconi Marques

Fonte: Acervo do artista.

Esse magnetismo nos leva a ler, no título das propostas: *De Portinari em Portinari* (2018-2019), *De Portinari em Portinari* CCSF (2018) e *In~Manta* (2018), o cruzamento entre diversos trocadilhos, tanto com o título da exposição, como junto ao material exposto: um ímã, que se imanta a placa de metal da exposição, mas também junto àqueles que escolhem dali, lhe mover. Como, também, com a expressão “de porta em porta”, muito comum aos caixeiros viajantes que marchavam e ainda marcham por nossas estradas, adentrando as cidades. Como criaturas das encruzilhadas de nossas estradas, portavam malas cheias de mercadorias, as mais variadas e a cabeça cheia de sonhos. Cruzar os sonhos e recriá-los nas mentes humanas é um dos mais antigos desejos a serem atendidos pelo artista e algo que busco com este trabalho. Portanto, ao girar meus pedais nestes deslocamentos pela cidade, tomo cada Portinari como um marco nesse vídeo-mapa que vai se construindo neste trocadilho, de pedalada em pedalada.

A expressão popular: trocadilho, está imersa na cultura popular brasileira, mas na forma culta, é estudada como uma paronomásia, uma figura sonora de linguagem que joga com *palavras parônimas*². No entanto, a potência desse jogo já está contida na

² Segundo Zhao Mengjie, o estudo da paronímia acontece desde a antiguidade grega. Para mais, ver: (Mengjie, 2020, p. 26).

construção da sua fala corrente. Seu uso, diário, é criado no cruzamento de sons parecidos e significados diferentes, dos quais nascem muitas interpretações que causam espanto, através do seu efeito inesperado, muitas vezes cômico ou irônico. A partir disso, percebemos que, nas artes visuais, esse uso vai além das palavras, gerando trocadilhos visuais e materiais, realizados através dos títulos e construções das obras, a exemplo, também, das que seguem.



Figura 6 - FERREIRA, Ariel. *Se Correr, Se Ficar*. 2003 à 2005, work-in-progress, ação de caminhar com um par de tênis cujas solas foram previamente modificadas. As novas solas imprimem pegadas com os escritos: “se correr” e “se ficar” que foram fotografadas

Fonte: Ferreira (2013).



Figura 7 - NEGRÃO, Renato. *Partida do Sensível*. 2013. Performance. Ação de disputar uma partida de tênis não com raquetes e bolas, mas com os próprios tênis (calçados) dos participantes. Fotografia: Guto Muniz

Fonte: Negrão (2020).

Os trabalhos dos artistas mineiros, que nos cruzam, trocam palavras e imagens, nos fazem imaginar uma continuidade das linhas desta escrita, a partir das cores e luzes que gravam seus fazerem em imagens. Se Correr, Se Ficar (2003-2005), (fig. 6), do artista Ariel Ferreira, troca com o ditado popular: “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Partida do Sensível (2013), (fig. 7), de Renato Negrão, ironiza o ato de jogar tênis com o próprio tênis em mãos³.

Em Se Correr, Se Ficar (2003-2005), o ato de caminhar, de gastar a sola espelha sempre sua contraparte, como se a dúvida que imprime no chão, a cada passo e sua resposta, não pudessem ser separadas, estivessem fundidas na memória que essa imagem faz caminhar em nossa imaginação. No entanto, está ali, nem longe, nem perto de dar um passo em falso, de tropeçar, de errar, nesse vagar. Porque nesse ato de caminhar o artista se dá a observar, está atento a si e ao mundo, percorre não só o chão firme por onde pisa, mas a matéria movediça de seus pensamentos. Ao performar suas andanças, para além das fotografias, essas gravuras de luz, sua ação também se transforma em impressões na sua e nas nossas mentes, através desses vestígios que imprime no chão. Sobre isso, em sua tese, Ferreira (2015), nos faz entender sobre como a performance artística e a escrita, nesse ato de tecê-la em tese, embora sejam rastros, uma da outra, atuam num espaço-tempo diferente, cada qual articulando o trabalho a partir das particularidades que tais abordagens possibilitam alcançar. Dessa maneira, sentimos que a poesia calçada em seus pés caminha pelos mares de morros mineiros ao escalaminhar nossas montanhas e, estando na paisagem do seu cume, cruza nossas lembranças com a que o artista romântico Caspar David Friedrich, grava em nós, com seu Caminhante Sobre o Mar de Névoa (1818), que lá do alto, observa e romantiza a paisagem que escala. Contudo, não se pode apenas sonhar a paisagem, já que ao Se Ficar de pé sobre nossas montanhas também nos deparamos com a exploração de nossa terra, origem que faz trocadilho com o que é ser mineiro, a mineração delas. Em primeiro lugar, o artista nos fala que os habitantes perderam seu “rito de domingo”, a experiência da escalada, essa prática ícone do romantismo que representa e tipifica a relação exclusiva entre o indivíduo e a enormidade dessa eternidade da natureza. Em segundo lugar, o artista nos faz notar que os moradores da cidade perderam a serra como o principal ponto de vista da própria cidade. Se Correr, não será possível fugir do

³ Existem inúmeros trabalhos de diversos artistas que poderiam ser relacionados. Contudo, neste artigo optamos por uma proximidade cartográfica, temporal e política para a escolha, mediante as relações que decidimos trocar com as palavras desse texto. Para acessar outras cartografias digitais, inclusive realizadas com outros meios além da bicicleta, ver: Cordery (2022). O designer gráfico e ciclista londrino Gary Cordery, possui um repositório virtual, neste abriga diversos trabalhos que denominou de *Strava Art*, nome que vêm do aplicativo fonte, no qual muitos desses trabalhos se popularizaram e se “materializaram”.

bicho que “tá pegando”, Se Ficar, temos que encarar esse bicho homem, que come terra e que nós somos.

Em Negrão, vemos um trocadilho visual, a poesia do calçado não busca o chão, mas voar por sobre a rede que lhe cerca, transpondo essa barreira para devolver o lúdico ao esporte, seja sensibilizando o chão cinza da cidade, calçando a calçada com esses tapumes coloridos ou nesse ato literal de jogar os tênis. É quase como jogar “queimada”, sua imagem resgata da infância a inocência das memórias de nossas brincadeiras, mas, como jogo de adultos, é político. Não há regras, elas foram revogadas, o que constitui o esporte Tênis, não está aqui, nem raquetes, nem bolas, nem juízes. Tudo será construído frente ao acaso do encontro da plateia, junto aos participantes. Partida do Sensível (2013), é um jogo para sentir com o outro e não o subjugar disputando o primeiro lugar. Negrão abole a noção de vencedores e vencidos na ação, a cada lance, as regras se recriam na fortuna poética do quicar dos tênis. Nessa não-disputa, os jogadores são animados pela narração de uma partida do torneio francês de Roland Garros, um dos quatro grandes campeonatos que compõe o circuito internacional denominado de Grand Slam, no tênis. Contudo, ela não dá conta de acompanhar a poesia que naqueles tapumes macios se sucede e lhe nega. Por consonância ao que aqui escrevo, Negrão (2020), destaca: “um trocadilho é, como forma, junto com a metáfora, base de toda poesia feita neste mundo.” A poesia se aconchega a vida, pois faz sentir o nascer das cores que a natureza nos dá, colorido esse, que brota da terra, assim como cada tablado com que o artista cobre o cimento cinza que oculta a cor do chão da nossa terra. Uma instalação efêmera que dura o instante de uma partida. No entanto, crítica a política de impermeabilização desse espaço cotidiano que nos impede de sentir o chão que se pisa, encarcera a vida, esmaga as raízes e sufoca os brotos. Ao brincar de colorir, esse trabalho desvela as riquezas das trocas visuais e sonoras que oferece, usa o riso, esse que colore o rosto, para ironizar as escolhas que facilitam nossa vivência, enquanto nos afastam dela.

Pedaladas finais

Cada um desses artistas, cria com seus trabalhos uma paródia, uma crítica debochada ao sistema no qual se inserem, desafiando as regras que alicerçam esses jogos. Cada proposta joga com as regras dessas práticas esportivas através do reconhecimento que seus trocadilhos despertam. Transformam as ações rotineiras do exercício dos seus corpos, potencializando esse cotidiano no enredo da arte. Batem de porta em porta esperando por aqueles que apreciarão seus esforços, queiram exercitar a memória dessas histórias que ali estarão de prontidão a lhes questionar a diversão. Uns calçam sapatos, outros tênis ou giram sobre rodas, mas a fricção que criam gera

outra camada de sentidos e ao fazerem uso dessa contra-assinatura, isso que Derrida (2012), nos diz ser corroborado pelo reconhecimento social daquilo que nos é importante, jogam com a arte de criar outros sentidos nas artes visuais e no esporte. A poesia dos trabalhos, destes artistas, se escreve no trocadilho de histórias, ditas por mim, agora, *espartivas*. De modo que, as memórias desse gestual físico dos artistas, aqui apresentados, foi gravada nessas imagens técnicas, que reforçam uma imersão no esporte-arte ou *esparte*, na perspectiva dos seus limites ou mesmo ignorando isso de buscar o limite entre a arte e o esporte ao devolver a dimensão da diversão e da brincadeira em sua prática.

Contudo, nem só o divertimento alimenta estas propostas artísticas. Ned Ludd⁴ nos lembra que o espaço da rua, que estes artistas tanto buscam, há muito nos foi tomado.

Já não é novidade que temos no Brasil em média uma “guerra do Vietnã” de mortos pelo trânsito por ano. De cada dez leitos hospitalares, cinco são ocupados por “acidentados” no trânsito. “Acidentes” de carro e atropelamento matam mais crianças de 1 a 14 anos do que doenças. Os “acidentes” de trânsito no Brasil são o segundo problema de saúde pública, só perdendo para a desnutrição, e são a terceira causa mortis do país (Ludd, 2005, p. 17).

Esse pequeno trecho é forte e assustador o suficiente para nos fazer pensar que não vivemos apenas uma crise de transporte ou na mobilidade humana. Nossas crises já tomaram a proporção de uma “guerra”, esta, no entanto, velada pela massiva propaganda em favor dos veículos automotores. Ainda assim, as propostas aqui apresentadas lembram, em suas particularidades, aspectos de equilíbrio possíveis de serem ampliados graças aos seus interesses por esportes, que têm no motor do corpo, através do jogo, do caminhar ou da bicicleta, veículos de sustentabilidade. Estes aspectos da sensibilidade humana são vistos, atualmente, como peças-chave para contestar a violência urbana e são, cada vez mais, estimulados como fundamentos para estratégias e políticas pró vida e saúde defendidas pelo Estado, organizações civis ou cicloativistas. Isso, pois nos propiciam experimentar a cidade a partir de práticas *espartivas*, que vão além de mediar a conexão entre as artes visuais e o esporte. Estas nos permitem experimentar outras formas de criar laços humanos ao verem através

⁴ Ned Ludd é pseudônimo do tradutor brasileiro Leo Vinicius. Ned Ludd teve seu nome utilizado pelo movimento ludista, no início do sec. XIX, estes destruíam as máquinas de trabalho no começo da revolução industrial. Para mais, ver: Ludd (2005).

das estratégias de camuflagem dos problemas que enfrentamos, propondo maneiras alternativas de enfrentamento ou desconstrução da meritocracia do desempenho.

Por fim, fazem pensar que de pedalada em pedalada, cruzam-se todos esses “Portinaris”, através do giro da roda de uma bicicleta. Costuradas nas linhas dessas ruas, essas propostas praticam a tecitura desses fios invisíveis no desenho do mapa dessa cidade, desvelando uma rede de conexões antes invisível, mas que, agora, salta na paisagem, como algo que pulsa através desses agentes, *artletas* dos trocadilhos poéticos nesses jogos visuais de arte.

Referências

- BBC. How Child Road Deaths Changed the Netherlands. **British Broadcasting Corporation**. 27 nov. 2013. Disponível em: <https://is.gd/2WIr56>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- BEUYS, J. Is It About a Bicycle? **TATE**, 2019. Disponível em: <https://is.gd/4tbrQ6>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- BICYCLE Anecdotes from Amsterdam. Direção: Clarence Eckerson. Street Films, 2013. Doc., son., color., 10:26 min. 2013. Disponível em: <https://is.gd/TMCsPm>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- CORDERY, G. Strava Art. **Stravart**. 2022. Disponível em: <https://is.gd/VRtqeu>. Acesso em: 04 ago. 2023.
- DERRIDA, J. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível. (1979-2004). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DUCHAMP, M. Roda de Bicicleta (1913). **Google**. 2023. Disponível em: <https://is.gd/FnnjBX>. Acesso em: 01 maio 2023.
- DUCLOS. Como os Holandeses Lutaram por um País de Bicicletas. **Ducs Amsterdam**. 17 abr. 2014-2017. Disponível em: <https://is.gd/yGNVg7>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- FERREIRA, A. **O Romântico Contemporâneo**. 2015. Tese (Doutorado em: Artes Visuais) – Escola de Belas artes, UFMG, Belo Horizonte. 2015.
- FERREIRA, A. Se Correr, Se Ficar. **Ariel Ferreira**. 1 jul. 2013. Disponível em: <https://is.gd/7miXL3>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- GUARNACCIA, M. **PROVOS**: Amsterdã e o Nascimento da Contracultura. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Conrad, 2001.
- LUDD, N. **Apocalipse motorizado**: a tirania do automóvel em um planeta poluído. Trad. Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.
- MENGJIE, Z. **O Domínio das Palavras Homógrafas e Parónimas**: um estudo com alunos chineses. 2020. Dissertação (Mestrado em: Línguas e Cultura) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2020.

Outras Narrativas em Cena: Caminhos Artísticos do Audiovisual na América do Sul

De Portinari em Portinari: trocadilhos entre esporte e arte

DOI: 10.23899/9786589284529.8

NEGRÃO, R. Partida do Sensível. **Renato Negrão**. 2020. Disponível em: <https://is.gd/pA8wmr> e <https://is.gd/v3HN8N>. Acesso em: 09 set. 2022.

PICASSO, P. Cabeça de Touro (1942). **Google**. 2023. Disponível em: <https://is.gd/bYcf3e>. Acesso em: 01 maio 2023.

TIBERGHIE, G. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. Trad. Inês de Araujo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 57, p. 233-252, 2013.

Editora CLAE

2024