

N° 2, ABR, 2023

Tintura de

AMORA



EDIÇÃO # 02

Abril | 2023

CAPA

Colagem realizada a partir do cartaz do filme *Griô*, de Letícia Andra. Arte do cartaz feito por Letícia Andra e a fotógrafa Bruna Piazzini.

CONSELHO EDITORIAL

Barbara Albertoni
Cristina Barretto de Menezes Lopes
(Kit Menezes)
Kawanna de Oliveira
Priscila Constantino Sales
Ramiro Rodrigues
Rebeca Ribeiro Gome
Well Darwin

EDITORA RESPONSÁVEL

Priscila Constantino Sales

PROJETO GRÁFICO

Bruno Lopes de Paula
Priscila Constantino Sales

REVISÃO

José Antônio Barbosa

COMUNICAÇÃO

Kawanna de Oliveira

SITE DA REVISTA

icineforum.com.br/revista-icine

CONTATO

tinturadeamora@gmail.com

AGRADECIMENTOS

MAURÍCIO SQUARISI
PAULO DELFINI
JANICE CASTRO
GABRIEL AVILA
LUCAS VEGA
RAPHAEL PAES DA SILVA
NATIELLY DOS SANTOS BRITO
REBECA RIBEIRO GOMES

EDITORIAL

O segundo número da REVISTA Tintura surge justamente em um momento de reorganização de palavras, após a pandemia da covid-19 e a crise que assolou nossas terras e nossas subjetividades. Como uma provocação, o tema Ativismo e Cinema no sertão-mar dos interiores e litorais, suas práticas para além da história contada no filme, este editorial exige algumas explicações, já que a revista é e/ou criadora. Começamos pelas significações do termo, como expressa os dicionários, significar é defender algo, é justo que esse “algo” desenvolvido dentro de organizações e instituições tenha garantido seu caráter revolucionário. Em sua essência, unimos as pontas, ativismo se define como uma argumentação que privilegie a prática e a realidade em detrimento da atividade exclusiva. É adentro e afora dessas abrangências que a revista Tintura de Amora, como parte do ICINE Interior e Litoral Paulista – representante paulista, vem entendendo o audiovisual como uma ferramenta capaz de mudar nossa própria história regional e também coletiva. Dessa forma, os textos aqui publicados, mais do que pensar a relação entre arte e política, a chave da representação, buscam trazer reflexões sobre a articulação entre estética e política, entre o audiovisual, invenção formal, ativismo e suas práticas que emergiram nas últimas décadas, produzidas e produzidas no interior paulista. Mais que isso, buscamos ressignificar, quebrar hierarquias e entender a prática como o mais possível para os trabalhadores e trabalhadoras. Esperamos que sejamos que esses textos possam contribuir para a construção de um cinema interiorano tecido por práticas

SUMÁRIO

01

Apresentação

Well Darwin

05

Coluna: divã de um roteirista

Kawanna de Oliveira

07

Dos irmãos Lumière à Sharp Corporation: o smartphone como tataraneto do cinematógrafo

Well Darwin

17

Cinema-uivo: Feminismo, Esquizoanálise e Cartografias Desviantes no Audiovisual

Carolina Fernandes Lobo Silva

41

Entrevista com Bruna Epiphânio

Kit Menezes e Priscila Constantino Sales

59

Em direção ao bicentenário do Cinema do Interior de SP

Rebeca Ribeiro Gome

67

Criação de universos: direção de arte em curta-metragem

Mariana Atauri

86

Catálogo: Circulação

Barbara Albertoni

a de Amora chega precisa-
o política do país. Em outras
e do autoritarismo sistêmico
atividades. Quase que como
tema - histórias escondidas
surge questionando nossas
ou representada. Tal recorte
ue toda seleção é arbitrária
cações. Se a palavra ativis-
fica a vontade do indivíduo
" possa ser um trabalho de-
stituições, o que ainda não
eu sentido filosófico, e aqui
como qualquer doutrina ou
fetiva de transformação da
clusivamente especulativa.
de significados que a Revis-
ine - Fórum de Cinema do
e de 91 cidades do interior
: como uma ferramenta ca-
gional. E, veja: se é nossa é
s que seguem nessas pági-
ativismo e cinema dentro da
reflexões sobre os modos
engajamento militante e au-
práticas cinematográficas
presentes no cinema produ-
busca compartilhar sabe-
reservação enquanto futuro
adoras do audiovisual. De-
tribuir para a construção de
as justas, coletivas e alegres.

por EQUIPE EDITORIAL

A	P	R
E	S	E
N	T	A
Ç	Ã	O

A câmera do celular é a nova caneta. A cultura da escrita "perdeu" espaço para a sociedade da imagem. Nunca na história o Cinema teve tanta chance de se consolidar essencialmente — como uma linguagem humana e escapar dos tentáculos do mercado. Sua prática está difundida no mundo inteiro na medida que as tecnologias digitais de captação de imagem e som se expandem através dos celulares. Hoje existem 8 bilhões de celulares ativos no mundo — acredita-se que pouco mais da metade da população da terra tenha pelo menos um aparelho. No Brasil, cerca de 156 milhões de pessoas com 10 anos ou mais possuem celular. Em última instância, boa parte dos humanos ou já se expressam a partir do cinema ou o fa-

Por Well Darwin

rão em breve. Por outro lado, um cinema hegemônico, umbilicalmente ligado aos tentáculos do mercado e das estruturas de poder instituídas, continua sua escalada e tem nas plataformas de streaming sua principal energia multiplicadora, homogeneizadora e perversa. O cinema hegemônico é como o fungo da série *The last of us*: ele contamina todos que toca e aos poucos domina o hospedeiro a ponto desse se tornar uma espécie de zumbi sem consciência, sem vontade própria, sem vida. Nessa perspectiva o cineasta, a cineasta, é convertida em um agente

mimetizador — temos que fazer aquilo que já está sendo feito e do jeito que já está sendo feito para ter algum espaço nesse mercado, por isso as salas de cinema e os streamings estão recheados de filmes iguais, variações infinitas das mesmas coisas com raros relampejos de algo novo ou diferente.

Mas calma! Outra aproximação é possível?

Carol Lobo em seu texto, presente nesta edição, faz uma pergunta que nos parece fundamental e basilar: como encontrar meios para resistir e desestabilizar as formas dominantes de subjetivação? Não vivemos um tempo da disputa de narrativas como afirmam alguns, vivemos um tempo de disputa de subjetividades, ou melhor, um tempo em que um sistema dominante e

"A câmera
do celular
é a nova
caneta"

O	Ã	Ç
A	T	N
E	S	E
R	P	A



*Imagem:
Coletivo
Mídia Livre
Vai Jão*

hegemônico trabalha em tempo integral para zumbizar nossas subjetividades – lembremo-nos novamente dos zumbis de *The last of us*.

Fugindo do fungo: “respirar e conspirar”, “um cinema com potencial rizomático e revolucionário”, “traçar linhas de fuga”, “importância da arte que não resulta na eterna reprodução das formas de mundo”, “o desconforto como potência criadora”, “não foi George Méliès e sim Alice Guy-Blachè”, “subverter a lógica falocêntrica”, “filme precisava se libertar da explo-

ração capitalista”, “cinema precisa se voltar à força da poesia e à sua força criadora”, “ruptura profunda com a linguagem imposta”, “uma estética da diferença”.

Da “potência clínico-política da arte”, o cinema como ferramenta de autoconhecimento e elaboração, no sentido freudiano mesmo, das mazelas e traumas da vida individual e coletiva. Fazer um filme é semelhante a sentar no divã, a despeito do incansável trabalho que o sistema hegemônico faz para nos dizer o contrário, nos empurrando goela abaixo centenas de filmes frágeis e superficiais, reduzindo o Cinema a meros objetos num mercado global. Ele é mais complexo que isso.

Kawanna traz em seu texto uma analogia muito interessante e bem humorada que também nos ajuda a responder a pergunta da Carol. “Tá tudo bem, tá? O seu divã é parte do seu processo criativo nessa indústria louca em que nos metemos. É tipo mascar uma bola de chiclete. Começa com um processo interno, mas os outros só vêem o que aparece fora da boca: aquela bola grande, rosa e lisinha que depois explode na sua cara ou em algum festival de cinema”. Todo mundo masca bolas de chiclete, todo mundo pode fazer cinema, no final é disso que se trata. Peguemos a palavra “explode”, citada por Kawanna e experienciada por todes nós ao mascar um

singelo chiclete ou fazer um filme (risos), para nos levar ao texto da Rebeca e ao Cine Rink, primeira sala de cinema em Campinas, lugar inaugurado em 1878 e que a partir de 1901 passou a projetar filmes pela primeira



vez na cidade. O cinema desabou em 1951 durante a sessão de um filme chamado "Amar foi minha ruína". Impossível se manter incólume diante dessa terrível sincronicidade. Na sequência, Rebeca faz um sincero e bonito relato que também nos oferece pistas para a pergunta de Carol. "Quando andamos por essa esquina onde hoje funciona

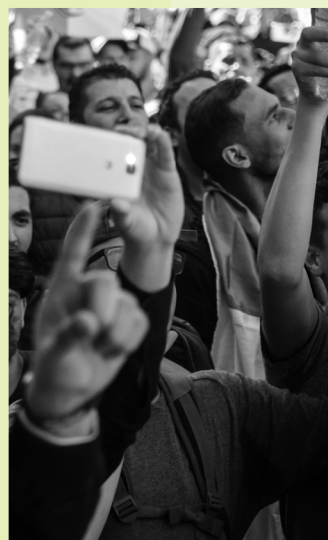
uma loja de cosméticos lembramos das memórias das pessoas presentes na sessão e do espaço do Cine Rink tão simbólico mais de 100 anos depois de sua primeira exibição. Que podemos sempre encontrar maneiras de viver diariamente nossas memórias." Oras, elaborar, no sentido



Imagem: Amine M'Siouri

dado por Freud, é também rememorar, revisar, olhar novamente para coisas que estão longes no tempo ou na mente. A memória, no sentido amplo, é central nessa conversa toda, e isso nos leva à entrevista com Bruna que, num dado momento,

explicita: "Ter a perspectiva da memória como eixo do que fazemos aqui é fundamental". O "aqui" colocado por Bruna nos localiza geograficamente e também oferece caminhos de respostas à pergunta de Carol, fora a importância dada à memória, que, por si só, já é um ato revolucionário, uma vez que vivemos um tempo frenético, superficial e imediatista, alimen-



tado pelo avanço vertiginoso das redes sociais e pela cultura do "agora". "A emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores". Somente os oprimidos, degredados e excluídos

podem construir saídas que de fato transformem a ordem das coisas. Marx sempre ronda qualquer pensamento revolucionário.

A escolha de Bruna de produzir e fazer cinema no interior paulista se relacionada de maneira profunda a essa famosa frase de Marx e àquilo que ela pode significar hoje, que por consequência nos leva de cabeça para a pergunta de Carol, na medida que entendamos que os grandes centros financeiros e econômicos do país são o coração e a mente disso que chamamos de Cinema Hegemônico, e os Interiores e Periferias são, por consequência, os oprimidos, degredados e excluídos.

"Durante a graduação vivi experiências em que a força do cinema não estava apenas no filme pronto, mas muito no processo", "Enquanto produtora eu não me vejo participando de uma produção extremamente hierárquica, porque ela passa a perder o sentido, vejo que essa produ-

ção que fazemos no interior tem grandes chances de rever esse esquema, de não repetir o que chega até nós", "Eu me mobilizo pelo papel social do cinema, se não fizer sentido, se não tiver entrega, eu não sei fazer", "Me lembro uma vez, que um diretor me procurou de forma

muito
gros-
seira, e
eu não
tive
dúvida
nenhu-
ma
na -
que -

le momento, que a minha escolha também tinha a ver com isso, de construir outras possibilidades de relação e que nesse território seria possível". As falas são da Bruna, mas poderiam ser de qualquer artista dos interiores ou periferias.

Tudo isso está em andamento, e a pergunta de Carol vem sendo respondida diariamente por esses realizadores, que, a despeito do sistema hegemônico e obsessivo do

cinema, estão criando novos cinemas e novos caminhos, na maioria das vezes agindo nas fissuras e esconderijos do sistema, mas também em seus holofotes, conquistando espaço em grandes festivais, ganhando prêmios, fazendo bilheteria nas salas de exibição etc. Trin-

chei-
ra essa
que
tem sua
importância,
mas,
fundamental
mesmo
são as

existências nos microcosmos, na micropolítica, na ação silenciosa, na construção de afetos, no con-fabular de sets de filmagens não hierarquizados, onde o filme seja apenas a consequência de um processo que por si só já é revolucionário... decolonizar o imaginário, por uma subjetividade livre e criadora!

**"Eu me mobilizo
pelo papel social
do cinema,
se não fizer
sentido,
se não tiver
entrega,
eu não sei
fazer"**



COLUNA

KAWANNA DE OLIVEIRA

DI
VÃ

DE UM ROTEIRISTA

Divãs. Não sei você, mas eu nunca fui fã deles. Sempre achei um negócio meio passivo demais, observador de janela de ônibus. E nesse sentido, eu sempre gostei de **ir a pé**.

Mas dia pandêmico vai, dia pandêmico vem, me peguei querendo um divã recentemente, depois de perder um querido amigo diretor, vítima de um infarto. Sim, aquelas notícias que ninguém espera. Sobrou o divã para **digerir a tristeza**.

Digerir é uma palavra boa. Me parece que todo divã, no final, é um estômago: lugarzinho chato, cheio de coisas ácidas para se olhar. Isso se parece um pouco com a escrita.

Bem, escrever é uma tarefa diária, sozinha e observativa. Ali, bem ali na frente do seu computador, com uma **página em branco**, em que no início você só enxerga lorem ipsum, você tem que quebrar a bolha e botar as memórias para dançar. É uma pressão, um processo interno que te diz: “vamos lá, menina, o que você tem de interessante para tirar as pessoas do **tédio** hoje?”

Histórias. A gente precisa de histórias, mas das boas. Sim, porque você pode olhar agora para a caneta na sua mesa e fazer mil perguntas sobre a jornada dela como polipropileno até a sua manhã de segunda-feira. Mas pasme: **ninguém quer ouvir sobre canetas**. Precisamos de histórias reais, de pessoas e problemas reais.

É isso que encanta, até na ficção. É você saber que o **anti-herói** também tem um problema com o pai ou um caso amoroso não resolvido. A gente se conecta com isso, eu sei. E sabe onde essas histórias nascem? No bendito divã – de um roteirista.

O meu, particularmente, é feito por vários tecidos: uma caminhada no parque às **16h**, depois um clique em uma música dos anos 80 na internet, um café sem açúcar e feito. Me sento na cadeira e a verdade vem pra superfície. Esse é o meu divã.

Mas não tem padrão, tá? Eu sei, os padrões são interessantes, nos mantêm no meio da **gangorra**. Então, veja o divã como aquele personagem que entra na história para romper a engrenagem emocional de um outro. Eu sei, é preciso aquele momento ovelha negra, e ir contra a manada exige braço. E aí você se dá conta de que nem fez seu treino superior essa semana.

Tá tudo bem, tá? O seu divã é parte do seu processo criativo nessa indústria louca em que nos metemos. É tipo mascar uma **bola de chiclete**. Começa com um processo interno, mas os outros só veem o que aparece fora da boca: aquela bola grande, rosa e lisinha que depois explode na sua cara ou em algum festival de cinema. É por isso que agora eu gosto dos divãs. Lá eu posso mascar minhas histórias, gritar em silêncio e depois deixar isso ecoar no mundo através do audiovisual.

VIVA OS DIVÃS, ENTÃO.

DOS IRMÃOS LUMIÈRE À SHARP CORPORATION

⊕ SMARTPHONE COMO TATARANETO
DO CINEMATOGRAFO.



RESUMO

O cinema é o resultado direto da criação de uma máquina capaz de registrar imagens em movimento, sejam os Lumière ou os irmãos Skladanowsky os pioneiros, uma coisa parece certa: a sétima arte é fruto de uma invenção tecnológica que se insere no contexto do positivismo. Soma-se a isso o fato de que a própria linguagem cinematográfica vai se moldando, sobretudo, no decorrer do século XX, a partir de modificações e aprimoramentos tecnológicos, como por exemplo a descoberta da trucagem, o aparecimento do som, da cor, do 3D etc. No entanto, tais avanços não foram o suficiente para causarem uma transformação profunda e definitiva na linguagem, que, em última instância, mantém a essência de quando foi gestada, há pouco mais de 125 anos. Por outro lado, outra invenção tecnológica, já nas portas do século XXI, que evoluiu rapidamente e sofreu profundas mutações, promete provocar uma verdadeira revolução no Cinema, tecnológica, mas também estética. O smartphone, máquina criada no âmbito das pesquisas em telecomunicações, e que hoje está nas mãos de metade da população da Terra, transformado em um cinematographo super evoluído, pode converter bilhões de espectadores, pessoas comuns, em criadores cinematográficos em potencial. Caso essa previsão se realize, o que será da sétima arte?

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Caos; Arte; Lumière; Sharp

CORPO DO TRABALHO

Arlindo Machado, no início da apresentação do livro *O primeiro cinema*, de Flávia Cesarino Costa, chama a atenção para as comemorações dos 100 anos do Cinema, que tem como marco a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, no entanto, logo em seguida ele faz um alerta:


Hoje se sabe que os irmãos Max e Emile Skladanowsky na Alemanha e Jean Acne Leroy nos Estados Unidos já promoviam projeções públicas de cinema (inclusive sessões pagas) muito antes dos primeiros espectadores dos Lumière contemplarem a chegada do trem na estação La Ciotat (MACHADO, Arlindo. In COSTA, Flavia Cesarino, 2005, p. 7).

De qualquer forma, como observa Jacques Aumont “[...] o ‘caso’ Lumière continua a fascinar, [...] todo mundo, ainda, faz alguma coisa começar com ele.” (2004, p. 25). Seja como for, uma coisa parece clara: o cinema é, essencialmente, o resultado de um aprimoramento tecnológico. Em última instância, o cinema é um desdobramento científico.

Tal constatação está em consonância com a conjuntura de seu tempo, já que a segunda metade do século XIX assiste ao apogeu do Positivismo, corrente filosófica que, inspirada no ideal de progresso contínuo da humanidade, apostava na ordem e na ciência para a obtenção de progresso social, e é um dos vetores decisivos do que conhecemos como Modernidade.

Se por um lado os irmãos Lumière estavam mais preocupados em registrar a realidade como uma espécie de “pintores impressionistas” (AUMONT, 2004,

p. 25), Georges Méliès (1861-1938), mágico e diretor de teatro, descobriu no Cinematographo muito mais que uma máquina de registro. Convidado pelos Irmãos Lumière para a primeira apresentação do cinematógrafo, Méliès ficou impressionado com as possibilidades da máquina e fez uma oferta de compra do equipamento. Por seu turno, os Irmãos Lumière recusaram a oferta, acreditando que o Cinematographo deveria ser utilizado para fins científicos. Diante disso, o ilusionista acabou comprando o dispositivo de outro inventor, Robert William Paul. Depois de algumas experiências e aprimoramentos ele descobriu a trucaagem e com ela a possibilidade de contar histórias e criar narrativas. Em 1902 lança seu filme mais famoso, *Viagem à lua*. Nascia assim a montagem, elemento fundamental da linguagem cinematográfica.



A força do método [de montagem] reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência - a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador

(EISENSTEIN, 2002, p. 29).



A Meliés se sucedem D. W. Griffith (1875-1948), Abel Gance (1889-1981) e Serguei Eisenstein (1898-1948), para citar apenas os três mais conhecidos. Todos eles se apropriaram da descoberta de Meliés e a potencializaram de alguma forma, com destaque para Griffith, que foi o primeiro a reunir numa só obra, O nascimento de uma nação (1915), uma série de elementos e soluções estéticas que resolveram problemas já pesquisados por realizadores contemporâneos a ele, como Giovanni Pastrone (1883-1959), G. W. Bitzer (1872-1944), Edwin S. Porter (1870-1941) e Segundo de Chomón (1871-1929). Assim, embora cercado de polêmicas, Griffith normatiza uma pré-gramática do cinema como o conhecemos hoje.

Ao longo das décadas seguintes outros avanços tecnológicos e estéticos prenunciavam mudanças e melhorias na linguagem. No final dos anos 1920, o aparecimento do som gerou uma verdadeira celeuma, na medida em que defensores do cinema "mudo", reticentes à nova ferramenta, temiam pelo futuro da linguagem. Os mais radicais declararam o fim do cinema. "O cinema é mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita, mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística", já professava Mário de Andrade (In KLA-XON, n. 6, 1922, p. 22) reprovando, inclusive, o comum uso de intertítulos.

Embora o som diegético tenha enriquecido a linguagem, por exemplo, com a possibilidade de se criarem paisagens sonoras que enriqueciam a experiência

visual, por outro lado, trouxe também os diálogos, que no decorrer das décadas seguintes foram se caracterizando enquanto elemento central das narrativas, e com eles uma necessidade crescente de explicar ao público o que se via. O que observamos hoje é que na relação Imagem e Som, o Texto verbal, aos poucos, se sobrepôs à Imagem.

A cor no cinema também foi geradora de debates quanto à natureza artística e o mero ornamento. Nesse sentido, é bastante interessante a posição de Eisenstein no texto Cor e significado, (1947, p. 84), onde defende que não há ausência de cor em filmes preto e branco, uma vez que preto, branco e cinza são cores. É importante notar que ainda hoje, quase cem anos após o aparecimento da cor no cinema, a produção de filmes em preto e branco persiste, e filmes como Belfast (2021), uma obra em preto e branco, e No ritmo do coração (2021), colorida, além de estarem em cartaz nos mesmos complexos cinematográficos do país, também tomaram parte em diversos certames dedicados ao cinema voltado a públicos heterogêneos.

Outra inovação tecnológica que prometia revolucionar a experiência cinematográfica do espectador foi o 3D, que começou a dar seus primeiros passos ainda nos anos de 1950. No entanto, seu uso tornou-se circunscrito ao status de adereço, embora haja algumas tentativas de dar a esse recurso um sentido narratológico, como no caso de Pina (Wim Wenders, 2012), 3x3d (Peter Gre-

enaway; Edgar Pêra; Jean-Luc Godard, 2013) e Adeus à linguagem (Jean-Luc Godard, 2015), todos partindo do pressuposto que a experiência só seria possível se os filmes fossem vistos em 3D, numa sala de cinema como a conhecemos.

Na outra ponta do trajeto histórico que ora propomos, criados, a princípio, com o objetivo específico de dinamizar e melhorar a comunicação entre as pessoas, no final dos anos 1990, vemos surgir os primeiros smartphones (“smart” significa “esperto” ou “inteligente”, enquanto “phone” significa “telefone”, ou seja, “telefone inteligente”). Em 2001 a Sharp Corporation lança o primeiro smartphone com câmera. Daí por diante grande parte dos modelos lançados pelas diversas empresas vinham equipados com essa ferramenta que, no final das contas, tinham poucas diferenças entre si e, durante a primeira década dos anos 2000, do ponto de vista da qualidade de imagem e da interatividade com o usuário, evoluíram muito pouco também. Somente a partir de 2012 com o lançamento do Nokia 808 Pure View é que a câmera passa a ser considerada pelas fabricantes de smartphones um componente indispensável e um possível diferencial de venda, dando início a uma escalada tecnológica digna das grandes invenções que vimos nascer na virada do século XIX para o XX. Quantidade de megapixels, qualidade da foto, qualidade do vídeo, número de lentes, tipos de lentes, velocidade no processamento das imagens, flash, zoom, esta-

bilizador de imagem, e toda uma ordem de atributos foram criados e aprimorados modelo após modelo. Hoje já temos aparelhos que filmam em 8,5 K e fazem fotos com mais de 100 megapixels.

A partir do final dos anos de 2010 observamos que a câmera passa a ser o principal diferencial anunciado pelos fabricantes de celulares, não na sua função fotográfica, mas sim na sua função cinematográfica, movimento esse que começou pelas mãos da Apple e seus poderosos iPhones, e que hoje está presente no discurso mercadológico de todas as fabricantes, em que a expressão “faça vídeos de cinema” é cada vez mais comum.

Alguns filmes, com mais ou menos destaque na indústria, já foram realizados com celulares: *Paranmanjang* (Park Chan-Wook, 2011), *Tangerine* (Sean Baker, 2015), *Charlotte Sp* (Frank Mora, 2016), *Détour* (Michel Gondry, 2017), *Snow Steam Iron* (Zack Snyder, 2017), *High Flying Bird* (Steven Soderbergh, 2019), entre outros. Em todos os casos os aparelhos portáteis são substitutos das tradicionais câmeras profissionais, sem que isso represente queda na qualidade ou algum estranhamento por parte do espectador, que, na maioria das vezes, nem percebe a diferença. Em junho de 2021 a Strategy Analytics¹ publicou os resultados de uma pesquisa sobre uso de smartphones no mundo. O resumo do estudo é revelador: a base de usuários de smartphones cresceu de 30 mil usuários em 1994 para 1 bilhão em 2012, e em meados de 2021 já

tinha batido o recorde com a soma de 3,85 bilhões.

Uma vez que o celular é entendido como um dispositivo quase orgânico, que acompanha as pessoas durante suas vidas e que é praticamente membro do corpo, dotado de câmera fotocinematográfica, podemos utilizá-lo como ferramenta de captação da realidade sensível que nos rodeia e assim produzir algo único e profundo com o suporte imagem-som? Se sim, significa que qualquer pessoa munida de um aparelho desses pode estabelecer uma conexão criativa com seu dia-a-dia e ter como resultado um filme, uma experiência cinematográfica, que ela não teria se estivesse apegada à velha forma, uma vez que me parece razoável imaginar que a imensa maioria desses indivíduos pouco, ou quase nada, conhecem sobre a chamada "Linguagem Cinematográfica". No entanto, como num passe de mágica, passaram a portar um aparelho capaz de fazer imagens em movimento. O resultado disso pode ser um cinema insurgente, imprevisível, informal, anárquico, livre. E, dentro de uma infinidade de possibilidades que decorrem de tal constatação, o Cinema do Caos surge como uma delas.

Não há roteiro ou direção de arte, não há produção também, fotografia etc. O "roteiro", em geral, acontece depois que já temos as imagens. A forma como as imagens se conectam na cabeça é que dá origem a algo parecido com um ro-

teiro, que nunca é escrito. Tem casos em que a ideia pode vir antes, mas não chega a ser um roteiro como tradicionalmente é conhecido: a ideia é concebida como um disparador. A "fotografia" é a forma como se decide, no momento da captação das imagens, como alguma coisa será filmada, sempre em sinergia com o espaço e suas cores e condições específicas. A câmera estará perto? Estará longe? Será de baixo pra cima? De cima pra baixo? Com movimento? Sem movimento? Isso é definido intuitivamente e em conjunto com aquilo que se está olhando, o espaço é copartícipe. A "direção de arte" é a escolha do que será filmado, já que, em geral, é o aspecto visual que acaba chamando a atenção, podendo ser uma cena, uma situação, algo estranho ou bizarro que nos impacta, o gotejar de uma torneira, um acidente de carro, um cachorro parado no meio da rua, uma criança soltando pipa, qualquer coisa. Às vezes o espaço é manipulado para se obter esse ou aquele resultado, mas, também, de forma intuitiva, já que não há um estudo prévio para tal ação, é tudo ali, naquele instante, no presente infinito. A "produção" é o tempo que se está disposto a levar pra terminar tudo isso, é pensar em novas imagens ou sequências de imagens, novos sons, textos, falas, ruídos etc., que o filme, já iniciado, ou não, supostamente necessite, porque o filme também é sujeito.

Cinema do caos porque se trata de um cinema em simbiose com a vida e a vida é, essencialmente, caos, já que Caos é imprevisibilidade, onde todos os agenciamentos são artificiais e, por isso, negam a vida. Em certo sentido, todo pensamento nega a vida, na medida que todo pensamento tenta, em vão, racionalizar e ordenar uma experiência que é infinita e multidimensional, a Vida. Nessa perspectiva, se faz necessário que aceitemos alegremente os movimentos de outra possibilidade cognitiva. Para isso é preciso identificar o acesso à vasta rede de contágio que circula pelo cotidiano de qualquer ser vivo. Isso nos leva para uma pergunta perturbadora. Se não é pensamento e razão, o que seria, então? Intuição!

Intuição é quando você não sabe como sabe, e saber que você sabe é tudo que você precisa saber. A intuição é apenas um dos dispositivos para que o sentimento estabeleça sutis manifestações cognitivas. Pela intuição, a mente é capaz de operar de modo complexo, tecendo infinitas conexões. Jung dizia que "cada um de nós tem a sabedoria e o conhecimento que necessita em seu próprio interior". Devo acrescentar que realmente está no interior de cada um de nós, mas também está circulando entre as diversas formas de vida pelo veículo sensível do sentimento e quando somos invadidos por seu toque incessante, aprendemos.

Nesse sentido, a contemplação é um extraordinário movimento passivo para o acolhimento dos sentimentos que transitam entre as formas infinitas de vida. Contemplar é um estado de calma e diminuição da atividade do pensamento, esse arcabouço de incômodo que mantém a mente aprisionada pela racionalidade organizativa das estruturas de poder e dominação.

A fruição, cujo sentido é ter prazer, gozar numa situação, usufruir sem ansiedade, é esse estado em que o sentimento invade o organismo e expande a intuição.

O olhar da contemplação é passivo, atencioso, acolhedor e sem julgamentos. Com o hábito da contemplação, a complexidade da vida vai sendo percebida sem esforço ou dureza.

(BONZATTO; DARWIN, 2020)

O cinema do caos é o das sensações e dos pressentimentos, pois as sensações movem o corpo antes que ele se organize para a ação, e só depois de capturado o instante poderemos revelar o que havia de inesperado na captura, onde compreender o movimento instilado é irrelevante. Na destilação que revela mais que a caricatura, pois o rosto do presente não poderia jamais existir antes da captura. Trata-se de um cinema que liberta o in-

divíduo para a criação, ao passo que o desprende dos códigos e da gramática dura e formatadora da velha forma, que foi apropriada pelos poderosos como mercado e veículo de manipulação e letargia, na medida em que visa, prioritariamente, o entretenimento e o consumo, ora de produtos, ora de imagens, ora de ideias. Trata-se de vulgarizar o cinema, jogá-lo numa composteira, para que daí algo novo e revolucionário germine.

REFERÊNCIAS

A. Cinema. In: Klaxon ns. 8-9. São Paulo: Typ Paulista, p. 30-31.

AGEL, Henri. Estética do cinema. São Paulo: Cultrix, 1983.

ALMEIDA, Guilherme de. Rien que les heures. O Estado de S. Paulo, p. 4, 20/01/1927.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1942.

ANDREW, J. Duddley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques (org.). A estética do filme. 9 ed. Campinas: Papyrus, 1995.
_____. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNEWALD, José Lino. A ideia do cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 55-96.

BERNARDET, Jean-Claude. São Paulo, sinfonia e cacofonia. 1994. Filme.
_____. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. Cinema brasileiro: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BONZATTO, Eduardo; DARWIN, Well. "Manifesto do Cinema do Caos – onde o Cinema é sujeito". Revista Pragmatismo Político, 2020).

COSTA, Fátia Cesarino. O primeiro cinema. São Paulo: Scritta, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Joge Zahar Editor, 2002.

_____. O sentido do filme. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRÜNEWALD, José Lino. A ideia do cinema. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

LYRA, Bernadette; MONZANI, Josette (orgs.). Olhar: Cinema. São Paulo: Cech/Ufscar, 2006.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós cinemas. São Paulo: Papirus Editora, 1997.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

N. G. De. Cinema. In: Klaxon n. 6. São Paulo: Typ. Paulista, p. 14, 15/10/1922.

SEVERINO, A. J. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 2002.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências

NOTAS

1. <https://www.tecmundo.com.br/mercado/220009-pesquisa-estima-metade-populacao-mundial-tem-smartphones.htm#:~:text=A%20Strategy%20Analytics%20publicou%20os,possuem%20um%20celular%20em%202021.> (Acessado dia 06 de abril de 2022).



**CI
NE
MA-UIVO**

Carolina Fernandes Lobo Silva¹

RESUMO

Este artigo faz uma reflexão sobre o cinema enquanto um agente cognitivo e sensível potencialmente transformador da realidade e criador de imaginários sociais. Para tanto, elabora a possibilidade de um devir-cinema criado a partir de modos de fazer feministas – com potencial rizomático e desviante – capazes de traçar linhas de fuga que subvertam a lógica falocêntrica no audiovisual e, como consequência, gerem desvios na superfície do mundo, nos permitindo imaginar, para além do sufoco, novos mundos possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema; Feminismo; Esquizoanálise; Corpo sem Órgãos; Cinema da Crueldade.*

Feminismo, esquizoanálise e cartografias desviantes no audiovisual

INTRODUÇÃO e



L

I

N

H

A

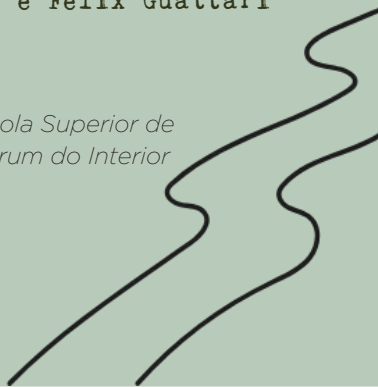
S

DE FUGA

[...] encadeamento quebradiço
de afetos com velocidades variáveis,
precipitações e transformações.
[...] Força suficiente para sacudir e
desenraizaro verbo ser.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

1. Cineasta, educadora e mestre em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Representante de Taubaté no Iicine - Fórum do Interior Paulista. karolalobo@gmail.com.



Os

nós na garganta anunciam a dificuldade do presente. Além de um vírus mortal que nos arranca o ar, “respirar e conspirar” neste momento contrarrevolucionário são ações difíceis de tomar corpo. Isso porque – de acordo com Paul B. Preciado (*apud* ROLNIK, 2019, p. 11) – “estamos imersos em uma reforma heteropatriarcal, colonial e neonacionalista que visa desfazer as conquistas de longos processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos.”

Nesse sentido, este artigo parte de angústias pessoais e coletivas: como imaginar futuros possíveis? Como encontrar meios para resistir e desestabilizar as formas dominantes de subjetivação? Como cultivar “os embriões de futuro que se anunciam para além do sufoco”? (ROLNIK, 2019, p. 27)

Compreendendo que o cinema é um agente cognitivo e sensível potencialmente transformador da realidade e criador de imaginários sociais, a sétima arte pode agir sobre a sociedade,

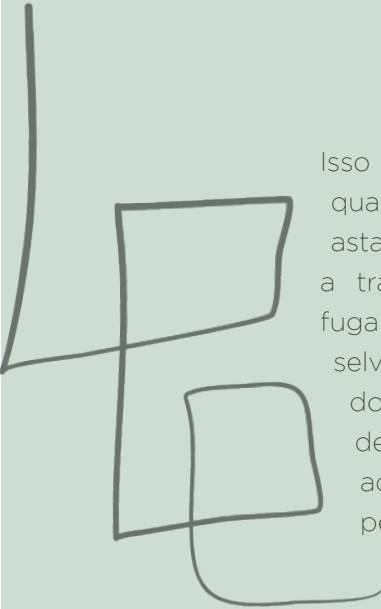
pois não apenas é uma forma de representação, como também de subversão do imaginário social. Dessa forma, pode funcionar como janelas que nos permitem visualizar embriões de futuro.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (2019, p. 58) apontou para a significação social e para o poder revolucionário do filme ao afirmar inclusive que “mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele –, revela-se impen-

sável sem esse seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural.”

A partir de todas essas reflexões e de estudos sobre o *Cinema da crueldade* (2018), de Fagner França – com base no *Teatro da crueldade* (1993), de Antonin Artaud – além do aprofundamento em esquizoanálise, através de *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2010) e *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* – vol.1, vol. 3 e vol. 4 (1995), acredito em um cinema com potencial rizomático e revolucionário, capaz de cartografar novos mundos possíveis.

“Como
imaginar
futuros
possíveis?”



Isso é possível quando os cineastas se propõem a traçar linhas de fuga, nômades e selvagens, criando o que chamo de cinema-uivo: aquele que rompe com a lógica falocêntrica por meio de movi-

mentos de desterritorialização, e subverte as noções estabelecidas da arte e do próprio cinema.

Sob essa perspectiva, penso esse cinema como um fazer que vem do músculo. Como uma exposição da fratura e do escuro do tempo. Contemporâneo, de acordo com Giorgio Agamben em *O que é contemporâneo?* e outros ensaios (2009). E é a partir desse entendimento que as perguntas “o que é arte? O que é ficcional? O que é cinema?” serão subvertidas nesta pesquisa. Vou buscar, então, entender “qual é a potência da vida?” e “o que o cinema pode fazer pela vida?”. Além disso, mais especificamente, “como o cinema pode ajudar as mulheres a imaginarem novas possibilidades para si e para o mundo?”

Para tanto, as obras *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2019), de Suely Rolnik, e *Louise Bourgeois e os modos feministas de criar*, de Gabriela Barzaghi de Laurentiis (2017) – também influenciadas pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari – são o guia de ação deste artigo, uma vez que as autoras compreendem a fundamental importância da arte que não resulta na eterna reprodução das formas de mundo, ou seja, da arte que encara o desconforto como potência criadora, que “se inscreve na superfície do mundo, gerando desvios na sua arquitetura.” (ROLNIK, 2019, p. 61).

Mediante o exposto, o cinema aqui será apresentado como devir, parte de uma “micropolítica ativa” – uma “política do desejo” – em que “as ações do desejo consistem portanto em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído.” (ROLNIK, 2019, p. 60-61). Este artigo busca então respiro e conspiração. É uma resposta de corpos doentes que resistem ativamente com febre e desejo. Em uivo.

1 CORTANDO O CINEMA

com deliadeza

uma busca por curar a vida
o mais possível de sua impotên-
cia, sequele de seu cativo na
trama relacional do abuso [...]

Suely Rolnik

A palavra cinema tem origem no grego kinema (movimento), o que nos permite entender a sua intenção estética enquanto arte: fixar e reproduzir imagens sequenciais, gerando a impressão de movimento. Inclusive, segundo Christian Metz, em *A significação do cinema* (METZ, 2014, p. 28), um dos segredos do cinema é “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado.”

Ainda de acordo com Metz (2014, p. 28), é a impressão de realidade vivida pelo espectador diante de um filme que gera a sensação de se estar assistindo a um espetáculo – quase – real, o que “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (2014, p.16).

Já para Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2019), o cinema não é ilusão e sim a revelação do real, não como mera mimese mas como jogo, uma vez que aprofunda nossa relação com a natureza, dilatando novos universos “sob o close-up e sob a câmera lenta”. (BENJAMIN, 2019, p. 41)

*“importância da
arte que não re-
sulta na eterna
reprodução das
formas de mundo,
ou seja, da arte que
encerra o descon-
forto como potên-
cia criadora”*

Nesse sentido, em 1895, o cinematógrafo – criado pelos irmãos Lumière – tinha a função de projetar imagens em movimento pelas sequências de fotografias. No subsolo de um café em Paris, um grupo de pessoas pode assistir às primeiras imagens em movimento produzidas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, as quais consistiam em dez rolos de filme, de duração média de 40 a 50 segundos.

Alguns desses filmes são conhecidos até hoje, como *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, que mostra a chegada de um trem à estação e espantou a plateia pela veracidade das imagens. Todavia, de acordo com Bernardo Jefferson de Oliveira, no artigo *Cinema e imaginário científico*, antes de ser transformado em obra de arte, o cinema era utilizado com finalidade científica:

Antes mesmo de os irmãos Lumière encantarem o público parisiense, em 1895, com a projeção de cenas impressionantes que inauguraram o cinema como uma fabulosa forma de entretenimento, as técnicas de criar imagens em movimento com seqüência de fotografias serviram a propósitos científicos. Duas décadas antes, o astrônomo francês Jules Janssen já usava um "revólver fotográfico", para reproduzir o registro da trajetória do planeta Vênus através do disco solar. Inspirado em sua experiência, o fotógrafo inglês Edward Muybridge montou uma incrível seqüência de fotografias da corrida de um cavalo, reproduzindo seu movimento em detalhes. Isso foi logo percebido como um grande recurso para o estudo da fisiologia do movimento. A câmara, no formato de arma, foi aprimorada pelo fisiólogo francês Etienne-Jules Marey e permitia, sem dificuldade, mirar e acompanhar movimentos como, por exemplo, o de uma ave voando.

É interessante notar que, diferentemente do que a maioria dos livros teóricos sobre o cinema afirmam, quem primeiro vislumbrou essa nova tecnologia como um potente meio para se contar histórias não foi George Méliès e sim Alice Guy-Blachè, primeira diretora de cinema do mundo, apagada da história durante anos. Segundo Camila Manami Suzuki (2013), no artigo *Alice Guy-Blaché e o cinema de atrações*, *Viagem à Lua* (1902), de Méliès, não é o primeiro filme da história do cinema, mas *A fada do repolho* (1896), de Blachè, uma alegoria em movimento que conta com cenário, roteiro e direção de atuação. Para Suzuki (2013, p.11),

A ousadia de Alice Guy-Blaché desperta bastante interesse dos cinéfilos e teóricos do cinema, por se tratar de uma mulher, de origem burguesa, capaz de conduzir uma carreira de mais de 20 anos, produzindo, roteirizando e dirigindo filmes em duas línguas, além de ter administrado seu próprio estúdio cinematográfico nos Estados Unidos nos anos de 1910. (SUZUKI, 2013, p.11)

Como Alice Guy-Blaché e tantas outras mulheres que atuaram ativamente, durante o nascimento e consolidação do cinema, como roteiristas, produtoras, montadoras, cinegrafistas, coloristas, diretoras, entre outras funções, foram esquecidas por tanto tempo, tendo em vista a sua notória contribuição para a história da sétima arte? A professora e pesquisadora Flávia Cesarino Costa, ao visitar as memórias escritas por Guy-Blaché, no artigo *As ruidosas mulheres no cinema silencioso* para o livro *Mulheres de cinema*, encontra uma pista dada pela cineasta francesa: “se o futuro desenvolvimento do cinema tivesse sido previsto naquele tempo, eu jamais teria obtido consentimento” (GUY-BLACHÉ apud COSTA, 2019, p. 20). Ou seja, como o cinematógrafo foi criado com intenções científicas, ninguém imaginava que se tornaria um grande negócio, uma grande indústria especializada, o que permitiu o protagonismo das mulheres da época sem maiores complicações.

De lá para cá, com a verticalização dos estúdios e consolidação da indústria cinematográfica, a perspectiva da mulher na sétima arte tornou-se um empecilho, pois, já em 1920, “suas escolhas temáticas progressistas começaram a ser vistas como problemáticas”, o que gerou seu afastamento da indústria e, ao final da década, a exclusão significativa da história do cinema (COSTA, 2019, p. 31).



Todo esse contexto atravessa a história do cinema até hoje. Em 2016, por exemplo, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) divulgou um dos maiores estudos sobre a presença das mulheres no cinema brasileiro e os resultados evidenciaram uma grande discrepância entre o protagonismo dos homens e das mulheres no audiovisual: dos 142 longas-metragens lançados comercialmente naquele período, apenas 19,7% tinham sido dirigidos por mulheres (sendo destes 0% dirigido – ou roteirizado por mulheres negras). Em 2018 esse panorama apresentou uma melhora ainda pouco significativa, pois as mulheres foram responsáveis pela direção de 22% dos títulos, considerando apenas os filmes lançados comercialmente.

De acordo com o site da Revista Época de março de 2020, em Hollywood, as mulheres representam apenas 18% dos diretores, roteiristas, produtores, produtores executivos e editores dos 250 filmes americanos de maior bilheteria, segundo um relatório do *Center for the Study of Women in*

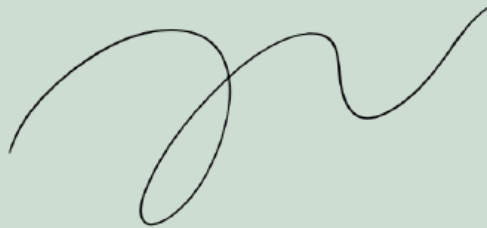
Television & Film. Entre os diretores, elas não passam de 4% do total.

Quando analisamos os números de personagens mulheres protagonistas nas narrativas audiovisuais, em Hollywood, por exemplo, há mais discrepâncias: em 2019, cerca de 40% dos 100 filmes de grande bilheteria do ano tiveram mulheres como protagonistas, um aumento histórico se comparado com os 31% registrados em 2018.

Todavia, conforme o Centro de Estudos da Mulher na Televisão e no Cinema da Universida-

"Apenas 19,7% tinham sido dirigidos por mulheres (sendo destes 0% dirigido ou roteirizado por mulheres negras)"

de de San Diego, na Califórnia, que investiga o tema desde 2002, houve um aumento de protagonismo em cena, porém o número de mulheres representadas em cargos de liderança caiu, ou seja, em linhas gerais, os espectadores continuam tendo quase o dobro de chances de ver um personagem masculino em um cargo de poder em vez de uma mulher.



Sendo assim, fica evidente a invisibilização e o silenciamento das mulheres no cinema, bem como nas artes em geral, consequências das “formas mais extremas de dominação neocolonial, tecnológica e subjetiva” (PRECIADO *apud* ROLNIK, 2019, p. 11) e de um mundo consumido por “uma atmosfera sinistra [...] saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico”, em que há a apropriação do direito à vida por meio da expropriação da pulsão vital (ROLNIK, 2019, p. 25).

Nesse sentido, a psicanalista Suely Rolnik, em *Esferas da Insurreiçãõ - notas para uma vida não cafetinada* (2019), explica que:

Com sucessivas transmutações, tal regime vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV, quando se dá sua fundação. Sua versão contemporânea - financeirizada, neoliberal e globalitária - começa a se formar já na virada do século XIX para o século XX e intensifica-se após a Primeira Guerra Mundial, quando se internacionalizam os capitais; mas é a partir de meados dos anos 1970 que atinge seu pleno poder, afirmando-se contundentemente - e não por acaso - após os movimentos micropolíticos que sacudiram o planeta nos anos 1960 e 1970. É já nesse período - meados dos anos 1970 - que se dão os primeiros passos de um trabalho de decifração dos rumos atuais do regime em sua complexa natureza, os princípios que a regem e os fatores que criam as condições para sua consolidação.

Seguindo a teoria de Rolnik (2019, p. 61), o cinema produzido por mulheres pode ser considerado uma micropolítica ativa, que se inscreve na superfície desse regime, “gerando desvios em sua arquitetura atual” por meio de atos de criação que rompem com “a cena pacata do instituído”. Por isso, são considerados “corpos estranhos e aterrorizadores”, impossíveis de serem absorvidos, por atravessarem a subjetividade daqueles que são beneficiados pelo *status quo* – o heteropatriarcado – despertando o medo de que esse mundo estabelecido em razão de seus privilégios seja dissolvido.

Como reação a essa ameaça de desmoronamento do seu mundo, que é focado em uma subjetividade reduzida ao sujeito, esse corpo outro é demonizado, disciplinado, exterminado e, no caso das cineastas, excluído e apagado da história do cinema. Suely Rolnik enfatiza, ainda, os extremismos dessa reatividade, “cujo poder de contágio tende a criar as condições para o surgimento de uma massa fascista” (ROLNIK, 2019, p. 76), alimentada pela necessidade de reproduzir eternamente a mesma configuração das formas do mundo.

Para tanto, um dos meios

utilizados para esse apagamento histórico foi o próprio cinema, por meio de um processo de reterritorialização realizado pela máquina social, o qual agencia essa nova cartografia artística para que passe a reproduzir capital, uma vez que ele (o cinema) é capaz de potencializar o domínio do inconsciente colonial-capitalístico. Afinal, de acordo com Deleuze e Guattari (2010), para a máquina capitalista civilizada, todo desejo que surge precisa reproduzir capital.

Como já havia enfatizado Walter Benjamin, o filme precisava se libertar da exploração capitalista, pois seus potenciais revolucionários “são transformados em contrarrevolucionários pela indústria cinematográfica”, justamente por, de um lado, “aumentar a compreensão das coerções que regem nossa existência” e, por outro lado, “nos assegurar um campo de ação monstruoso e inesperado” (BENJAMIN, 2019, p. 87).

Dessa forma, a indústria cinematográfica contribuiu para que o heteropatriarcado retomasse a ilusão de controle e conseguisse, como salientou Rolnik (2019, p. 74) “recobrar temporariamente uma voz por meio de seu mero eco”. A teórica aponta

ainda que essa visão de mundo é usada “como um discurso-cliché que serve de guia para uma subjetividade que, dissociada de sua condição de vivente, não tem como saber o que lhe acontece e, muito menos, encontrar palavras para dizê-lo”. O cinema, então, se torna mais uma mercadoria “usada como perfume para disfarçar o odor infecto de uma vida estagnada.” (ROLNIK, 2019, p. 74)

Ampliando a reflexão para entendermos esses processos e agenciamentos, cabe lembrar que a história das artes visuais, por séculos, foi a história da mulher como mero objeto alheio, uma vez que o corpo da mulher foi, e muitas vezes ainda é, objetificado e moldado pelo olhar masculino que visa uma representação idealizada do feminino como veículo de controle, de heteronormatividade.

Com isso, criou-se bem como fixou-se um imaginário sobre a realidade, representada por imagens e discursos que implicam na transformação do próprio real, nos quais a mulher figurou, na maioria das vezes, ora passiva e angelical, ora diabólica e desviante. Quanto a isso, a historiadora Sandra Pesavento afirma, no artigo *Em busca de uma outra história:*

imaginando o imaginário:

[...] o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho (1995, p. 15).

Em contrapartida, Ilana Feldman, no prefácio do livro *Mulheres de cinema* (2019), aponta que existe um movimento mundial, ainda que não espontâneo, por equidade de gênero no cinema. Ele é fruto de uma política de diversidade que, a priori, os maiores festivais vêm adotando desde 2015, após pressão social para mudanças mais plurais em todos os âmbitos: nas produções, na curadoria, no júri etc. Há um cenário “de novos questionamentos sobre o lugar da mulher realizadora e pensadora do cinema, como sujeito do olhar, em vez de mero objeto do olhar alheio.” (FELDMAN, 2019, p. 9).

Com isso, apesar do movimento mundial contrarrevolucionário que vivemos, ampliam-se as oportunidades para modos de criar múltiplos, o que pode ativar a potência micropolítica do cinema, então neutralizada em um sistema reativo e homogeneizador que asfixia os desejos de criação. Portanto, ter essa diversidade em cena influencia diretamente na maior divulgação de filmes criados por outros gêneros e outras etnias, bem como em mais cargos de decisão criativa nas mãos dessas pessoas e, conseqüentemente, maiores chances de personagens e narrativas mais complexas e sob outras perspectivas, mais amplas.

Nesse sentido, acredito na força de um devir-cinema-potência, chamado aqui cinema-uivo, por ecoar livre e indomável, não cooptado pelas políticas neoliberais – as quais estruturam a subjetividade como um processo apenas individual, desconectado do coletivo – que esgarçam a força da sétima arte e nos impedem de criar. Seguindo essa linha de pensamento, o cinema precisa se voltar à força da poesia – a *poiesis* – e à sua força criadora, apresentada por Artaud em *O teatro e seu duplo*, por meio.

da crueldade e da ruptura profunda com a linguagem imposta.

Isso significa, do ponto de vista de Fagner França, ao pensar o audiovisual com base a partir de Artaud em *Artaud e o cinema da crueldade* (2018, p. 11), desarticular os condicionamentos e disciplinas do próprio fazer cinema. Abandonar a arte bem comportada, anestesada, intoxicada “com os venenos do ilusório paraíso prometido” e “pensar a condição humana em seus limites mais viscerais, imperinentes, antiparadigmáticos, fora da lei e da ordem” para, assim, gerar

[...] desconstrução do organismo produzido pelos dispositivos disciplinares, permitindo uma modificação integral da condição ontológica do homem na terra e a produção de estados de ser passíveis de agir na constituição de uma nova cultura e sociedade. (FRANÇA, 2018, p. 36)

2 CARTOGRAFIA DESVIANTES + MODOS

feministas de criar

Romper a linguagem
para tocar na vida
Antonin Artaud

Em direção a uma micropolítica ativa, não cafetinada, que busca “reapropriar-se de sua potência e, com ela, driblar o poder do inconsciente colonial-capitalístico que a expropria” (ROLNIK, 2019, p. 65), elaboro um modo rizomático, selvagem, indomável e feminista de fazer cinema, entrelaçando propostas artísticas múltiplas, por meio de um diálogo entre sétima arte, teatro, esquizoanálise, artes plásticas, artes performativas e vida. Trata-se de um devir-cinema, transgressor dos mecanismos de sujeição em busca de novas cartografias da subjetividade que gerem multiplicidade de experiências, mutabilidade de práticas em, por e com outros corpos

Por novas formas de habitar o próprio corpo e o corpo social.

Desse modo, penso essa forma de fazer cinema como contemporânea, não apenas por propor ao espectador uma experiência “liminar”, mas também por colocar a si própria no olho dessa experiência, a qual, de acordo com Erika Fischer-Licthe, no artigo *Realidade e ficção no teatro contemporâneo* (p. 21), promove uma “multiestabilidade perceptiva”, um estado de instabilidade da ordem estabelecida, que desloca o sujeito preceptor para um estado intermediário.





Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem. Ele pode tentar, repetidas vezes, reajustar sua percepção à ordem de presença ou à ordem de representação. No entanto, notará rapidamente que, qualquer que sejam suas intenções, o deslocamento se opera espontaneamente e o propulsiona para um estado entre as duas ordens sem que ele queira ou possa impedi-lo. Neste ponto, o sujeito perceptor sente sua própria percepção como emergente, independentemente de sua vontade e de seu controle, escapando à sua responsabilidade mas sempre exercida conscientemente. (2013, p. 22)

Trata-se, portanto, de um cinema que agita um estado de coisas definidas, que se permite questionar-se enquanto linguagem, sem receio de afetar e ser afetado: rompe, desconecta e desconfigura a identidade, produzindo uma estética da diferença. Com isso, ativa-se – assim como explica Suely Rolnik (2018, p. 40) sobre a obra *Caminhando*, de Lygia Clark – “a potência clínico-política da arte, sua potência micropolítica, então debilitada por sua neutralização no sistema da arte”, uma vez que o público também precisa reelaborar-se ao usar outros mecanismos e sentidos para tentar se conectar com a obra.

Para tanto, fazem-se necessárias cartografias desviantes e devires que se constroem no próprio fazer (e assistir) cinema: no experimento do agora, em direção ao mundo, como apontam Luis Artur Costa, Andréa do Amparo Carotta de Angeli e Tania Mara Galli Fonseca no artigo *Cartografar* (In: *Pesquisar na diferença: um abecedário*, 2012, p. 45):

Pesquisar com a cartografia é encontrar-se com reentrâncias fugidias de dimensões mínimas que abrem problemáticas ilimitadas, sem espaço para binarismos advindos da partição abstrata do mundo em categorias estanques. Encontro singular e intempestivo entre os fluxos de um devir-mundo que tecem o cartógrafo e sua cartografia: olho e paisagem são um movimento de movimentos em encontro. Movimentos do mundo que tornam impossível a neutralidade do ver: a perspectiva é a afirmação do ser em seu modo.

Para Deleuze e Guattari o devir é minoritário, tendo em vista que é o acontecimento da diferença. Dessa forma, o devir-cinema pode experimentar os modos de fazer feministas que levam a vida ao encontro de novas possibilidades para, então, germinar e se potencializar, pois, como enfatizou Deleuze, em *Crítica e clínica* (2011, p.11),

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se à toda matéria, ao passo que a mulher, animal ou molécula tem sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.

Pensando os modos feministas de criar nas artes ao estudar a obra da artista plástica Louise Bourgeois, Gabriela Laurentiis (2017, p. 75) aponta-os como

transgressão dos gêneros artísticos ao borrarem as fronteiras entre a ficção e a realidade, visando a criação de histórias outras para as mulheres e para o vivo. Isso é feito não na tentativa de afirmar uma realidade, mas sim em busca de transpor a vida ao campo da experimentação, da expansão da carne, do impossível.

Assim, trava-se um diálogo fértil com o pensamento de Artaud (1993) e com a esquizoanálise de Deleuze e Guattari (2010) ao elaborarem o *Corpo sem*

órgãos, através da crítica à lógica do funcionamento dos corpos no mundo – racional e representacional –, e do elogio às sensações e experiências múltiplas – fabuladoras

e delirantes – desses corpos que não mais estarão relacionados a um princípio unificador externo e reduzidos ao organismo e às forças de dominação do corpo. Seguindo essas reflexões, Laurentis (2017, p. 85) percebe que o CsO é uma possibilidade significativa para a expansão dos sentidos artísticos, pois “configura-se como um espaço de transformação, como uma maneira de habitar a própria pele e de escapar ao peso das identidades.” Sobre essa libertação das lógicas dominantes, Artaud afirma em seu texto-manifesto *Para acabar com o juízo de Deus*:

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar.



"os encontros
entre o ser
humano e um
devir-cine-
ma feminista
podem gerar
efeitos signi-
ficativos no
corpo social"

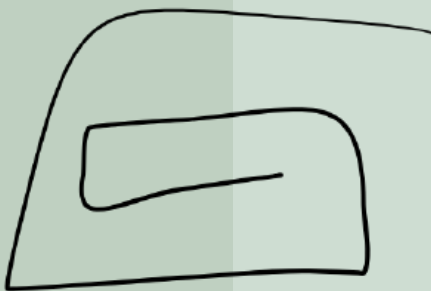
Considerando o
um movimento que,
ra manifestação,
gareth Rago (2001,

Feminizar é preciso: por uma cultura filógena, "desestabilizou as tradicionais definições das identidades de gênero [...] revelando a hierarquização, as relações de poder e a misoginia nelas contida" – abrindo novas perspectivas para a humanidade – interligá-lo com os modos de fazer cinema, com a esquizoanálise e com o CsO, é potencializar a reapropriação coletiva da força criadora. É, portanto, entender o feminismo como uma micropolítica ativa, que resiste ao regime dominante em nós mesmos e o enfrenta na tentativa de inviabilizar seu abuso o máximo possível. Dessa forma, os encontros entre o ser humano e um devir-cinema feminista podem gerar efeitos significativos no corpo social, pois, como apontou Rolnik (2018, p. 53) ao tratar dos efeitos dos encontros que fazemos com as obras de arte, "resultam [...] mudanças no diagrama de vetores de forças e das relações entre eles, produzindo novos e distintos efeitos. Introduzem-se outras maneiras de ver e sentir [...]". Com isso, a vida encontra-se em potência de germinação – desterritorializada, múltipla, imanente – livre. Logo, a fim de abrandar as angústias iniciais deste estudo cabe uma nova pergunta: como criar para si um cinema-uivo? Este artigo é um início de reflexão sobre o assunto e não vai sugerir modelos, tendo em vista que a esquizoanálise e seus desdobramentos partem da experimentação. Todavia este estudo pode apontar direções possíveis, por meio de exemplos e do delineamento de alguns dispositivos cinematográficos, tais como:

feminismo como
desde sua primei-
como afirma Mar-
p. 61) no artigo

Cinema RIZOMA

Filmes que apresentam diversas conexões em sua multiplicidade singular, produzindo e afirmando a multiplicidade que é a vida. Diversos temas, diversos corpos, diversos modos de existir que descosturam o mundo enraizado em ficções que fingem multiplicidade, por meio de cartografias de novos mundos possíveis. Os filmes da cineasta japonesa Naomi Kawase apresentam esses rizomas, os quais convocam o poético e o múltiplo, e vivem – como analisa Bianca Dias (2019, p. 74) no artigo *Na pele do mundo, o abismo de cada um* – “na pulsação da imanência das coisas”, resgatando a imanência do gesto e a experiência de si em permanente desterritorialização.



Filmes híbridos, que não se fixam em uma determinação única, visto que borram as fronteiras entre o real e o ficcional, friccionam a atuação e a performatividade, desconstroem a estrutura narrativa clássica e colocam os diversos gêneros em diálogo, como Janaína Leite em suas peças teatrais *Festa de separação*, *Conversas com meu pai* e *Stabat Mater*, em que perfura a trama com autoescrituras performativas, por meio de um jogo “performativo e político cuja a intenção é desativar dispositivos de poder” (FERNANDES, 2020, p. 23).

Gênero E FORMA MOVEDIÇOS

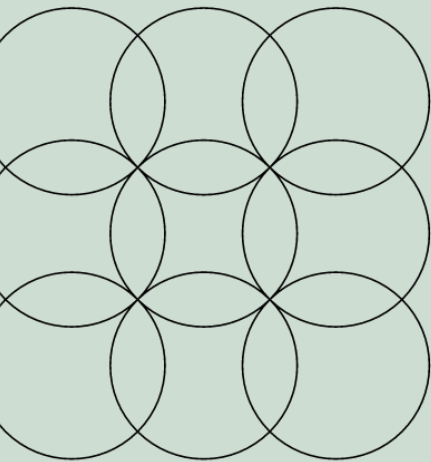
Cinema

DA CRUELDADE

Filmes que dialogam com a ideia da crueldade de Artaud, em busca de uma potência regeneradora da civilização, ou seja, de uma libertação – por meio da ruptura com a lógica de funcionamento do corpo no mundo e da criação de um *Corpo sem Órgãos*, que está implicado em um devir, na elaboração de um corpo sem funções pré-estabelecidas. Com isso, o foco está



na experimentação do filme e não na interpretação, o que permite aos produtores e ao público lidarem com a obra não apenas pela lógica da razão, mas também pela lógica da sensação, o que gera uma experiência liminar. O cinema da crueldade valoriza os cinco sentidos, o que permite uma experiência específica de cada corpo com o mundo, assim como faz Kawase ao projetar “seu corpo-imagem sobre o mundo”, ato que toca e instiga os sentidos, pois trata-se de um “corpo e espaçamento, que, mais do que se anunciar, miram uma enunciação que tateia o grão de estranheza da vida. [...] que se encaminha para a pele do mundo, para a densidade da existência” (DIAS, 2019, p. 99)



MODO DE FAZER FEMINISTA

Filmes que buscam uma desestabilização das identidades “por meio da transformação e elaboração de si como um sujeito ético e liberado das amarras identitárias” (de LAURENTIIS, 2017, p. 70), assim como as obras de Louise Bourgeois analisadas por Gabriela de Laurentiis, as quais problematizam as categorias em que se funda a noção de humano e criticam a “própria concepção de humanidade, como uma categoria estanque e imutável, correspondente ao sujeito universal como homem, branco, heterossexual” (de LAURENTIIS, 2017, p. 134). Trata-se da ideia de CsO retrabalhada sob uma perspectiva feminista, uma vez que a obra de Bourgeois – e portanto um cinema inspirado por ela – cria um movimento que transfigura os modos falocêntricos de produção subjetiva em linhas de fuga que elaboram imagens múltiplas do feminino, contribuindo para a construção de imagens múltiplas do ser humano. Há, com isso, zonas de desconstrução.

RESPIRO.

SENSAÇÕES.

CONSPIRAÇÕES.

DEVIRES...

POSSIBILIDADES.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

UM FAZER - desfazer - REfazerdo

costurar as palavras-sopro do mundo
para perfurar o corpo mastigar cada
conceito
imagem
imaginário
para não concluir
a vida
experimental
ra - di - cal - men - te
porque há o direito ao **GRITO**
UIVO
noã áh oredm
há sentidos
atravessamentos
potências
desejos linhas forças cortes cartografias
desvios
lâmina afiada
ex pan din do
a carne
o filme
o ser
em germens de futuros
desconhecidos devir-cinema-devir-
mulher-devir-animal
ruptura:
poesia do inusitado
o novo não vai surgir
ele precisa
ser
criado



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo.** São Paulo: Livraria Martins Editora Ltda., 1993.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2019.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS, Bianca. Na pele do mundo, o abismo de cada um. In: DUNKER, Christian Ingo Lens e RODRIGUES, Ana Lucila (dir.). **A tela do feminino ao feminismo.** São Paulo: nVersos 2019, p. 74-105.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo.** Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em 15 de maio de 2021.

FONSECA, Tania Mara Galli, MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia do. **Pesquisar na diferença: um abecedário.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

FRANÇA, Fagner. **Artaud e o cinema da crueldade.** Curitiba: Editora CRV, 2018.

HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema. Rio de Janeiro:** Numa Editora, 2019.

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e os modos feministas de criar.** São Paulo: Annablume, 2017.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEITE, Janaína. **Conversas com meu pai + Stabat Mater:** uma trajetória de Janaína Leite. Belo Horizonte: Javali, 2020.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. **Cinema e imaginário científico.** Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em 22 de março de 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história:** imaginando o imaginário. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso:** por uma cultura filógina. São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 3. São Paulo: Fundação SEADE, 2001.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetizada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SUZUKI, Camila Manami. **Alice Guy-Blaché e o cinema de atrações.** In: Monografia em Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2013. 67. Disponível em: www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/63/41. Acesso em 04 de abril de 2021.

ENTR
VIV
SITA



BRUNA EPIPHANIO

por Priscila Sales e Kit Menezes

04.2023



Uma das grandes articuladoras do cinema do interior paulista, Bruna Epiphany nasceu em Rio Claro/SP e atualmente vive em Piracicaba onde realiza diversos trabalhos pela produtora Olhar Através. Dona de uma escuta admirável ela aceitou nos escutar um pouco e dividir conosco um pouco de sua trajetória tecida por diversas redes e produções ligadas ao meio cinematográfico.

Me considero uma pessoa que sempre teve a escuta e a observação como uma forte característica e eu felizmente fui apresentada ao cinema quando criança, frequentando o Cine Excelsior em Rio Claro/SP, cidade que nasci. Havia duas salas nesse cinema de rua, a maior, frequentemente usada para os filmes que tinham grande público, e sempre os infantis, e uma outra menor, destinada aos filmes para “adultos”. Eu tinha grande admiração por aquele espaço, e como uma boa pisciana eu entrava profundamente nesse imaginário. Então o encantamento pela experiência do cinema começa ali, mas até entender que isso se tornaria uma carreira profissional foi muito

depois, até porque a prática do fazer cinematográfico não existiu antes da faculdade. Algumas outras memórias também são parte desse encantamento, eu sempre gostei de ler a ficha técnica de filmes, programas de TV, livros, revistas, o universo das pessoas sempre me interessou muito, de pensar e imaginar como aquilo se tornaria realidade. Além disso, meu pai tinha sempre uma câmera fotográfica ou filmadora em casa, mas era algo muito dele – dos registros que ele fez em

alguns momentos da vida dele. Eu não me envolvia muito, mas hoje tenho esse acervo em casa precisando ser revisitado. E, então, entre fazer Psicologia ou Rádio e TV, optei pela segunda formação, e nesse caminho o prazer de ver filmes tornou-se escolha de vida mesmo. Durante a graduação vivi experiências em que a força do cinema não estava apenas no filme pronto, mas muito no processo,

BRUNA,

Você pode se apresentar pra gente? Nos conte um pouco da sua trajetória até chegar a se encantar com o CINEMA?

nas pessoas que se envolviam. E como desde sempre eu me interessei muito pela produção documental, como esse fazer impactava pessoas, entendi que mais que entretenimento, o cinema era uma ferramenta de transformação social, e então minhas escolhas foram se desenhando a partir desse olhar e pensamento, por um caminho dos afetos também.

Não foi uma escolha consciente, ela aconteceu! Sou formada em Rádio e TV, pela UNIMEP, e desde a graduação me considero produzindo, sempre me envolvi com movimentos sociais, e nessa relação usando o audiovisual como ferramenta. Seguir essa trajetória ao terminar a faculdade foi algo natural, eu

Como se deu
essa escolha
de **TRABALHAR**
com produção
e montar uma
PRODUTORA
de cinema no
INTERIOR?

não me via indo para São Paulo/capital trabalhar com publicidade ou de fato não me enxergava por lá. Eu admirava o local onde eu morava – e moro até hoje – e acreditava que por aqui eu deveria seguir. Então em 2007, eu e uma amiga, a Camila Amaral Tavares, fundamos uma produtora com foco em educação, cultura e arte. Foram oito anos construindo e nos relacionando com projetos e instituições muito bonitas. Nessa parceria, fomos desenvolvendo alguns projetos autorais, criando de forma autêntica. Nosso foco de trabalho era produção audiovisual para o terceiro setor. Fizemos muitas oficinas formativas por diversas cidades, e construímos muito em parceria



com o movimento ambiental, teatral e da dança na cidade, tínhamos uma relação bem híbrida dentro da perspectiva do audiovisual. Em 2014 lançamos *Nhô Quim*, o caipira centenário, um documentário que era para ser um vídeo comemorativo do Clube XV de Piracicaba, uma proposta que havia chegado por meio do Conselho de Arquivo e Memória do clube que se tornou um longa-metragem exibido no CineFoot, no Museu do Futebol e em diferentes espaços na cidade – foi um acontecimento não programado e que na época foi



Nhô Quim, o caipira centenário (2014), de Bruna Epiphânio.

bem desgastante, o que por um lado foi bom, pois a partir dessa experiência repensei muitas coisas, principalmente na forma do fazer. E, em 2018, já com 10 anos de produção, foi que o olhar específico para cinema começou, quando produzi o curta-metragem *O rancho da goiabada* (Guilherme Martins), que teve sua estreia nacional no Festival de Tiradentes em 2020. A partir de 2018 é que as coisas começaram a mudar, novos rumos e parcerias foram feitas que seguem reverberando e recriando de forma potente. Sinto que é um caminho sem volta.

E como é
produzir no
interior?
SENTE
alguma dife-
rença entre
hoje e quando
começou?

Sinto diferença em dois aspectos: do conhecimento e das relações. Quando profissionalizei a produção, em 2008, eu tinha pouquíssimo conhecimento sobre políticas públicas voltada ao audiovisual, na Universidade não se falava disso, então, olhando hoje para esse momento que estávamos vivendo – uma força do audiovisual pelas políticas nacionais através da Ancine, o Polo Cinematográfico de Paulínia – eu não tive maturidade para olhar e ver uma oportunidade. Foi só em 2011 que conquistamos o primeiro incentivo público com os Pontos de Cultura, aí foi que comecei a participar e entender o movimento de articulação entre cidades, de redes. E os Pontos foram revolucionários, principalmente no sentido de conectar as cidades do interior, pois uma característica do Programa Cultura Viva era a pulverização de ações culturais pelo Brasil, e sem dúvida foi um momento muito inspirador, eu vivia algo que pulsava com força. No Ponto de Cultura tínhamos como objetivo a “educomunicação”, ou seja, a formação por meio

do audiovisual, e naquele momento para uma formação socioambiental – foram três anos desenvolvendo oficinas, cineclubes, residências artísticas, cursos, festas, além de uma articulação com a rede de Pontos de Cultura e com o poder público no âmbito municipal, estadual e federal. Foi um projeto bastante transversal nesse sentido e de muita conscientização sobre o que é produzir. Mas, ainda assim, eu ainda estava no campo amplo da cultura, dialogando com a cultura popular e o teatro, principalmente por ser uma classe artística historicamente articulada. O audiovisual, enquanto produção

reconhecida e articulada, ainda estava muito preso nos eixos das capitais RJ e SP, e Recife chegando com força. Também rondava o tabu de que para produzir algo “bom” era preciso de orçamentos de que eu não dispunha. Além disso, eu buscava alguma identidade com as pessoas ao meu redor, mas havia pouco eco. Nesse sentido, o encontro da ICine na cidade de Rio Claro, em 2019, foi um momento crucial para minha carreira, e aí que a importância do compartilhamento de conhecimento e das relações que se construíram é uma diferença pessoal para mim do que era produzir em 2008 e agora em 2023.



O encontro da ICine na cidade de Rio Claro, em 2019 foi um momento crucial para minha carreira, e aí que a importância do compartilhamento de conhecimento e das relações que se construíram.

A produtora OLHAR ATRAVÉS
traz a marca da
MEMÓRIA E IDENTIDADE.
Qual a relação entre a memória e
as produções que realizam?

A memória são os rastros do que aconteceu uma vez e que ninguém soube, é um tesouro escondido que você tem que ir atrás a revelar pela primeira vez.

Ter a perspectiva da memória como eixo do que fazemos aqui é fundamental, e acredito que a cada novo projeto vamos compreendendo mais isso. Sempre foi uma opção intuitiva, mas aos poucos tenho racionalizado mais esse processo. Esse diálogo com a memória está nas escolhas que fazemos desde a temática, as personagens envolvidas, as escolhas de como filmar, de como conduzir os processos. Vejo minha vida muito influenciada pelo cinema do Eduardo Coutinho – apesar de conhecê-lo só muito tempo depois – porém, a abordagem e condução das histórias que ele trouxe à tela, toda a potência de pessoas “comuns” como eu e tantas outras que

eu convivo, ali em frente, sempre fizeram partedo meu universo imaginativo e da produção de memórias. Tem um cineasta chileno que eu gosto, que é o Patricio Guzman, e recentemente encontrei um trecho de entrevista com ele, em que ele coloca que “a memória são os rastros do que aconteceu uma vez e que ninguém soube, é um tesouro escondido que você tem que ir atrás a revelar pela primeira vez. É como visitar um planeta que antes não havia sido observado, é o descobrimento de um universo escondido debaixo da terra, ou por trás de uma pessoa que nunca disse” (livre tradução minha) – acredito que é esse o cinema que temos buscado na Olhar.

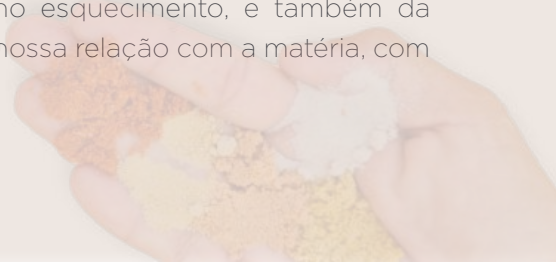
Você também tem se aventurado pelo universo da direção. Como tem sido essa atuação? Conta um pouco pra gente sobre esse longa-metragem que você está filmando,

O SOM DO BARRO?

Como foi que esse tema surgiu? Sendo o trabalho do **CINEMA COLETIVO**, como você afere sobre a supervalorização da função "direção"?

Tem sido um grande desafio; estar à frente da direção é um lugar desconfortável sem dúvida, ao mesmo tempo uma possibilidade de me debruçar de outra forma sobre o imaginário. O equilíbrio entre a função de ser produtora e diretora ainda está longe de atingir, se é que isso é possível. O *som do barro* é um documentário que se iniciou em 2018 quando eu fui apresentada à artista ceramista Máyy Koffler. Além de ser uma pessoa muito cativante, a relação dela com sua produção é visceral e muito sonora – as peças extremamente finas que produz tornam-se um instrumento percussivo nas mãos dela. O som das coisas é algo que sempre chamou a minha atenção, e no cinema eu sou bastante crítica nesse aspecto,

acho que esse é um dos fatores para que essa conexão com a Máyy se fizesse muito rapidamente. E então iniciei uma pesquisa para conhecer a técnica que ela utilizava, que é de origem pré-hispânica. Fui em duas cidades no Peru onde ela se desenvolveu enquanto ceramista, fiz imagens de pesquisa e fiquei com essas cenas e entrevistas sem muito saber o que fazer. Desde então, tive muitas conversas com a artista, que depois me apresentou o livro do José Saramago, *A caverna*. Esse livro deu um nó na minha cabeça, pois era a representação da beleza e dos desafios que eu havia visto no Peru – das comunidades tradicionais que já estavam caindo no esquecimento, e também da nossa relação com a matéria, com





O som do barro, de Bruna Epiphânio (em produção).



com a memória das coisas – só que com a poesia e toda a metáfora do universo do Saramago. Aos poucos fui entendendo que seria um documentário de "processo", que os afetos que eu fui tendo ao longo dos anos é que iriam resultar nos setenta minutos de filme. É um processo mais aberto e com menos controle, e decidi por ser um espaço de construção afetiva, de experimentação. Nesse sentido, apesar de eu estar nesse lu-

temos a oportu-
nidade de torná-lo gran-
quico. Por ser
pequena de
– que foi uma
início – criamos
que é possível
inseguranças,
principalmente

"Enquanto produtora eu não me vejo participando de uma produção extremamente hierárquica, porque ela passa a perder o sentido"

gar da "direção",
tunidade de não
demente hierár-
uma produção
equipe reduzida
opção desde o
um espaço em
apresentar as
as certezas e
a vulnerabilida-

de a que um processo como esse nos coloca. Porém, eu tenho muitas questões da supervalorização, até por ser produtora executiva e estar muito conectada aos filmes do começo ao fim (pensando que o final de uma produção é algo muito relativo, pois na produtora por vezes cuidamos do processo de circulação), vejo que por um lado é um peso para quem está à frente, e por outro parece desvalorizar todas as outras pessoas envolvidas para que o filme se concretize. Essa questão é um debate muito interessante de se fazer, e eu gosto de ouvir, repensar. Enquanto produtora eu não me vejo participando de uma produção extremamente hierárquica, porque ela passa a perder o sentido, vejo que essa produção que fazemos no interior tem grandes chances de rever esse esquema, de não repetir o que chega até nós. Mas para isso acontecer é importante uma equipe aberta e a fim disso.

E MUITA CONVERSA, SEMPRE.



Primeiro o processo de se valorizar, estar segura e reconhecer-se dentro desse mundo tem sido um caminho longo e contínuo. Faz pouco tempo que no círculo que eu convivo eu fico mais segura de falar, de me ex-

por. Fora do meu círculo eu ainda sinto uma pressão maior que gera um medo e aí um silenciamento, mas diferente do passado, hoje eu me exponho mais. Certamente esse sentimento/sensação é algo que eu construo sozinha, mas que também foi construído pela sociedade e eu absorvi enquanto mulher. Eu acho que estamos engatinhando para mudanças reais, pois ainda são pontos isolados. Eu mesma, atualmente trabalho com três diretores homens-cis e uma diretora mulher-cis, mas a minha trajetória sempre foi preenchida pela equipe masculina como algo “normal”. Eu passei a me questionar mais a fundo sobre isso quando fiz a produção executiva do filme da Kit Menezes *Inscrições do tempo no corpo presente* (2020). A opção ali era buscarmos a equipe majoritária de mulheres, e me vi com um grande desafio: eu mesma conhecia pouquíssimas mulheres na área da pós-produção – pois o filme já se encontrava nesse estágio quando eu entrei. Esse é um exemplo que buscava mulheres para a equipe. Se fosse pensar em população indígena, negra, LGBTQIA+, eu sinto que o abismo é maior

ainda, pois também as mulheres que hoje passam a ocupar espaço, acredito eu que são em sua maioria mulheres brancas que tiveram privilégios ao longo da vida – mas não tenho dados que comprovem isso, apenas observação. Temos muito chão pela frente.

O mundo do cinema é bastante conhecido pela sua estrutura competitiva e masculina. Como você vê sua trajetória dentro desse recorte. Acha que as diferenças de gênero, classe e raça têm MUDADO dentro do cinema?



Inscrições do tempo no corpo presente, de Kit Menezes. Produção executiva, de Bruna Epiphânio.

E por falar em gênero, gostaríamos de conhecer um pouco mais sobre o projeto **"TODAS CONTRA**

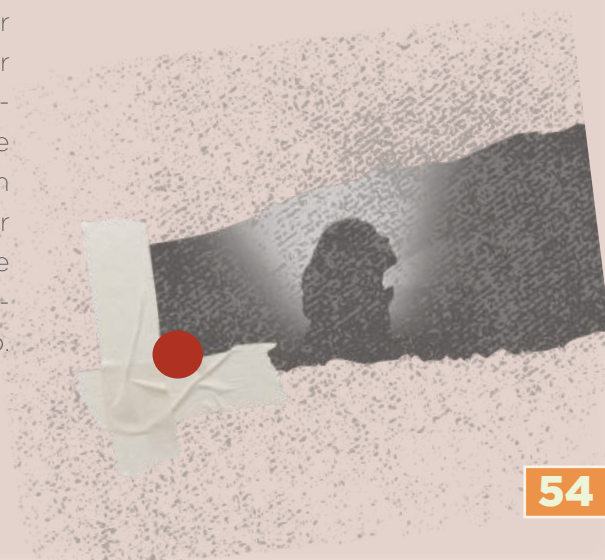
a violência doméstica".

Como foi a construção dessa rede entre instituições de proteção à mulher e como foi trabalhar com depoimentos reais de mulheres que se encontram em situação de violência?

Você acredita no PAPEL SOCIAL do cinema?

Eu me mobilizo pelo papel social do cinema. Se não fizer sentido, se não tiver entrega, eu não sei fazer. Esse projeto veio através de um convite pelo Sesc Piracicaba e a Rede de Atendimento e Proteção à Mulher de Piracicaba – uma rede composta por diversos segmentos sociais da cidade: vereadoras, instituições públicas como o CRAM, a associação de varejistas, a polícia civil e militar – com o objetivo de fazer uma campanha de sensibilização de combate à violência doméstica que ainda atinge alto índice no Brasil. Os vídeos tinham como foco a cidade de Piracicaba, mas foram ganhando mais corpo durante o processo de criação. Convidei a Ariadine Zampaulo e a Cris Mendes para compor o projeto inicial, e logo no processo de construção do roteiro, que foi feito de forma compartilhada com pessoas da Rede, entendemos que partir de relatos reais poderia ser mais interessante e forte, dado o pouco tempo que tínhamos para executar. Nesse sentido a delegada da Delegacia de Defesa da Mulher entrou no projeto e se dispôs a fornecer alguns relatos de mulheres que haviam sido violentadas e ainda estavam nesse ciclo da violência. Todo o processo foi feito em sigilo, nós nunca soubemos o nome dessas mulheres. Por outro lado, também buscamos relatos de mulheres que

já haviam se libertado desse ciclo e que já estavam vivendo de forma mais plena. Nesses dois casos entrevistamos por telefone duas mulheres, que apesar de se considerarem fora do ciclo da violência, ao relatarem essas experiências reviveram um processo de extrema dor. Então foi o desafio de transformar duas horas de conversa em um minuto e meio de vídeo, o que nos fez sentir extremamente responsáveis por não reduzir ou minimizar aquelas histórias. Eu tenho proximidade com uma das depoentes, então tive a oportunidade de mostrar o roteiro reduzido, e a aprovação dela nos trouxe um certo alívio. Nesse sentido, volto ao papel social do cinema. Em projetos como esse, não adianta chegarmos a um resultado excelente se as pessoas que colocaram suas histórias a disposição não se sentirem representadas. Se a gente ultrapassar essa linha da ética e do respeito, não faz sentido produzir. Voltando à campanha, fizemos tudo em uma equipe pequena, depois somaram ao time a fotógrafa Victória Epprecht e o produtor Raphael Paes, e o resultado ficou bem legal diante das adversidades comuns de projetos em audiovisual, e sinto que foi como tocar uma superfície. É fundamental desenvolver mais trabalhos nesse âmbito, utilizando o audiovisual como ferramenta de expressão, de autoestima para essas pessoas que sofrem violência. Eu realmente não consigo dissociar uma coisa da outra, o papel social e o que eu faço. Acredito que em qualquer profissão que eu escolhesse isso seria intrínseco.



Você foi uma das fundadoras e presidenta "GUARDIÃ" DA ICINE.

Como vê o papel do Fórum para o futuro do cinema do interior paulista? E o que é ser uma presidente-guardiã?

Acho fundamental! Sou suspeita, rs. A ICine olha para um lugar bem importante que é a identificação do fazer cinema, e a existência do Fórum possibilita que as pessoas se vejam como parte desse fazer. Recentemente nas discussões sobre a Lei Paulo Gustavo, em que o audiovisual será o grande protagonista, um amigo disse que seria a primeira vez que o AV no interior

teria a oportunidade de se posicionar como artista, como fazedor de cultura, e não um prestador de serviço. Isso me pegou, porque é uma questão básica e de identidade. O Fórum como um aglutinador de pessoas que têm esse objetivo de produzir cinema, e que querem viver disso, é uma peça na engrenagem de mobilização, de estar enquanto grupo e exigir enquanto um grupo. De transformar possibilidades em políticas públicas. Eu acredito que é potencialmente transformador de fato. Estou segura de que não dá para voltar atrás nas práticas, nos pensamentos, nas atitudes do "cinemão", mesmo que ainda muitas vezes estejamos impregnados de certas formas de fazer e ser. Sobre ser presidente-guardiã, foi um grande aprendizado e me



trouxe mais força, e hoje consigo compreender que foi uma tarefa de facilitação entre universos bastante diversos que estavam chegando e aderindo à ideia. Fiquei à frente da ICine em 2020 quando estávamos num momento da novidade e da expansão, consolidando a ideia desse movimento, conquistando mais pessoas que pudessem somar. Então estava o tempo todo conversando com pessoas de outras cidades, explicando um sonho em construção. Ao mesmo tempo, estávamos lidando com a agonia da explosão da Covid-19, quando para muitas pessoas o nosso encontro virtual era

"Estou segura de que não dá para voltar atrás, nas práticas, nos pensamentos, nas atitudes do 'cinemão'"

um espaço de respiro, de companheirismo, de apoio. Acredito que estar nesses cargos de coordenação na ICine é se manter aberta, ter uma equipe coesa, porque vai chegar muita demanda, muita gente com ideias para te apresentar, trazendo algo importante, e aí é entender o seu limite do que realmente é possível fazer, afinal é um trabalho integralmente voluntário cujos resultados não são imediatos. Acho sempre isso bem importante: estamos numa construção de longo prazo. E, ao final de tudo, viramos guardiões também de uma memória, por esse viés dos bastidores.



erme Martins.
na Epiphania.

Lo Que Queda En El Camino, de Danilo do Carmo & Jacob Krese.
Co-produção e produção executiva no Brasil, de Bruna Epiphania

Esse é um projeto muito bonito, que aconteceu de forma muito orgânica e fluida. Já conhecia a Julia Madeira, que é guia de afroturismo, é corpo pensante e força de realização da Rotas Afro, e em 2020, diante do desafio da pandemia da Covid-19, ela estava em busca de transformar a experiência da Rotas em experiências de realidade

Uma das grandes novidades deste ano aqui no interior foi o **ROTAS AFRO**, um projeto de realidade virtual desenvolvido pela Olhar Através! Como foi esse processo? Como você vê essa relação entre tecnologias e movimentos sociais?

de virtual, então me procurei, e como eu não sabia de nada desse universo, procurei a parceria com o Bruno Lottelli, que vem desenvolvendo diversos projetos nessa área pela Grão Filmes. Em 2022 fizemos três vídeos em 360 graus, gravando três experiências artísticas em três locais de Piracicaba que são referência na cultura negra. A realização se deu pelo apoio via Proac Editais, e em 2023 daremos continuidade criando duas obras em realidade aumentada. Sem dúvida co-

locar a tecnologia a serviço dos movimentos sociais é de fato colocar as discussões com a população no presente, no hoje. Possibilitar os acessos e as vivências – porque falar de tecnologia e não experimentar é pura abstração – é abrir o caminho de possibilidades para a invenção/criação e apropriação dos meios pelas pessoas. No primeiro projeto entendemos que nós da equipe precisávamos aprofundar e entender essa tecnologia. Na segunda etapa, visualizamos que é preciso compartilhar mais o saber, portanto além das obras que serão construídas teremos um processo de formação para pessoas que tenham interesse em se desenvolver na área além de três momentos de circulação das obras que foram produzidas em VR e AR.



O som
Bruna Ep

Você é uma **INSPIRAÇÃO** pra muitas mulheres que pretendem des- bravar esse extenso território do ci- nema. Quer deixar uma mensagem, uma palavra pra elas que te leem?

Eita! Essas coisas pegam... Não tenho muito essa dimensão da ins-
piração, mas sei que quando eu me desenvolvo essas mulheres
também se desenvolvem. Algo que é muito forte para mim, quan-
do eu opto em desenvolver minha carreira no interior, é a possibi-
lidade de fazermos diferente, de termos nosso espaço, o respeito.
Me lembro uma vez que um diretor me procurou de forma muito
grosseira, e eu não tive dúvida nenhuma naquele momento que a
minha escolha também tinha a ver com isso, de construir outras
possibilidades de relação e que nesse território seria possível. Eu já

pensei em desistir mui-
tas vezes, sempre pen-
sava "só mais um ano", e
nisso já se passaram 15
anos! Hoje eu consigo
aceitar mais os desafios
que se colocam. Apesar
de me envolver emocio-
nalmente com cada tra-
balho eu consigo olhar e
dizer "esse é meu traba-
lho, não é tudo". Essa li-
nha de separação que é
bastante tênue, no meu

caso existe, e acho importante que ela exista. O fazer cinema é um
trabalho-vida, que traz uma carga visceral muito densa, e pelo car-
go que ocupo (na produção) vivencio isso intensamente, mas se
por um lado isso desgasta, isso é também o que me mantém e me
faz acreditar. Daria pra chamar de vício? Rs, mas o objetivo de vida
é equilibrar mais a emoção e a razão nos processos de produção.



do barro, de
piphano (em
produção).

fim!

EM DIREÇÃO AO BICENTENÁRIO

do Cinema do
Interior de SP

*Rebeca
Ribeiro
Gomes¹*



Neste ano de 2023 comemoramos 100 anos da projeção de João da Matta (1923) em Campinas, dos 20 minutos que restaram do filme e do desenvolvimento do cinema interiorano que, para muitos, foi o começo de um ciclo cinematográfico no interior paulista. Tão importante quanto os filmes são as salas de projeção que possibilitam a fruição coletiva de uma narrativa, experiência que nos convida a nos acomodarmos ao lado de novas pessoas onde as dimensões se invertem e também nos damos conta de nossa pequenez em relação não só à tela de projeção, mas ao universo.



FONTE: *facebook.com/campinasde-antigamente*

A primeira sala de cinema em Campinas foi o Cine Rink, na esquina entre as ruas Conceição e Barão de Jaguará, lugar inaugurado em 1878 que funcionou primeiramente como ringue de patinação, salão para bailes e conferências, e a partir de 1901 passou a projetar filmes pela primeira vez na cidade. Ali, em 09 de setembro de 1923, o dramaturgo campineiro Amilar Alves lançou João da Matta, um longa-metragem ficcional sobre os conflitos de terra em Campinas entre um Coronel e João da Matta, trabalhador explorado sem-terra. Sabemos que desse filme restaram alguns minutos, justamente a cena da luta corporal entre o Coronel e o sem-terra, fragmentos depositados na Cinemateca Brasileira. Já o Cine Rink desabou em 16 de setembro de 1951 durante uma sessão de *Amar foi minha ruína* (1945). As causas do desabamento letal para uma parte das mais de 400 vítimas ainda hoje não foram esclarecidas completamente. Quando andamos por essa esquina onde hoje funciona uma loja de cosméticos lembramos das memórias das pessoas presentes na sessão e do espaço do Cine Rink, tão simbólico mais de 100 anos depois de sua primeira exibição. Que possamos sempre encontrar maneiras de viver diariamente nossas memórias. Uma dessas formas é através da construção dos memoriais, dos monumentos, mas também as comemorações

como as robustas de 100 anos onde costumamos rebobinar em direção ao passado, às vezes de maneira nostálgica, outras, festiva. Proponho então rebobinar 100 anos para frente nas comemorações do bicentenário do cinema interiorano em 2123, um exercício que talvez nos permita projetar planos para as próximas décadas do trabalho audiovisual do interior em dois eixos temáticos, sendo eles as relações territoriais no interior paulista e os suportes filmicos. Um grande eixo inerente ao nosso cinema é nosso território, e outro, igualmente enorme e comum a quem faz cinema digital, é a rápida obsolescência do suporte. As relações entre as terras do interior de São Paulo que são cidades e campos ao mesmo tempo mantém uma matriz comum, gerações de trabalhadores sem-terra das lavouras que se ocupam do campo ou vão trabalhar nos comércios da cidade cujos patrões-empresários são os mesmos proprietários das lavouras. Não conhecíamos outras relações possíveis de trabalho nesse modelo econômico, que mudando a matéria prima a ser trabalhada, se replica em outras regiões interioranas do país.



FONTE: *Blog - campinas.com.br*

Fazendo uma picada nos canaviais, sojarais, milharais na beira das rodovias, temos o audiovisual que está aqui há 100 anos, mas essa dinâmica econômica da região está aqui há mais tempo e já comemora seus quase 500 anos com suas ainda enormes fronteiras. São relações consolidadas através de acordos e modos de vida. Esta não é uma proposta para mudarmos essas relações já sólidas, mas construir uma nova levando essas dinâmicas em conta. O trabalho do audiovisual no interior pode seguir o mesmo modelo da exploração, plantação e exportação da terra, é verdade, mas é verdade também que desde 2019 estamos construindo outra relação possível entre as cidades do interior através da integração pelo cinema, o ICine – Fórum de Cinema do Interior de São Paulo. Há 4 anos começamos a tecer uma rede colaborativa entre os trabalhadores do audiovisual em pelo menos 90 cidades do interior e do litoral do Estado de São Paulo. O trabalho é imenso para estabelecermos o audiovisual como, de fato, um ganha pão nas regiões cujas nuances econômicas continuam fortemente no setor primário. Talvez

**nosso maior
eixo de trabalho para os
próximos
100 ANOS
seja elaborar e
executar um
PROJETO DE
INTEGRAÇÃO
REGIONAL
através do
audiovisual
no interior de
São Paulo,**

ao mesmo tempo que fazê-lo funcionar entre regiões onde as pessoas não estabeleceram entre si esse tipo de troca.



E o segundo eixo é o digital, suporte em que produzimos majoritariamente e ao que mais precisamos nos atentar. Os 20 minutos de João da Matta que restaram nos reforçam o que já sabíamos: as películas são acessíveis por pelo menos 100 anos, o que também me faz pensar que os suportes analógicos podem sim conviver com o digital. Já os suportes digitais nos mostram que podem ser acessíveis a cada vez menos tempo por uma série de fatores, seja o conchavo entre as fabricantes dos equipamentos, a descontinuidade das tecnologias de reprodução dos softwares proprietários, a má execução dos processos de armazenamento eletrônicos e físicos, ou pela omissão do Estado na salvaguarda da memória cultural, e às vezes todas essas razões simultaneamente. É recente o reconhecimento do audiovisual enquanto patrimônio cultural pela Unesco, que em 2005 estabeleceu o dia 27 de outubro como Dia do Patrimônio Audiovisual. Apesar de em 1898 Boleslav Matuzewski, um dos funcionários

dos Lumière, sugerir em uma pequena carta a construção de uma biblioteca para filmes, um lugar onde uma coleção de interesse geral possa ser depositada e acessada posteriormente, somente em 1946, a partir da organização e disposição de Paulo Emilio Salles Gomes e dos demais membros do Primeiro Clube de Cinema de São Paulo², uma cinemateca passa a ser construída aqui no Brasil. Portanto, dentro dos 500 anos de canaviais, 100 são de cinema no interior e 70 de mobilização pela memória do cinema, sendo que dentro desses 70 anos de memória, nossos acervos regionais não contam com recursos para manterem seu funcionamento constante, com mão de obra especializada, depósitos e laboratórios, tampouco contamos com a Cinemateca Brasileira, maior acervo da América Latina com um dos melhores laboratórios de preservação do mundo, mas que não consegue atender a nossas demandas pelo próprio tamanho de uma instituição nacional.



Além de construir relações de integração econômica através do audiovisual entre as cidades do interior, precisamos aprender a cuidar de nossos filmes ao mesmo tempo. É verdade que vamos cobrar as Secretárias e Ministérios competentes pela salvaguarda e acesso à memória audiovisual

que é de todos, e ao tempo vamos projetar um plano de preservação audiovisual próprio que possamos executar. Vamos entender como funcio-

nam os documentos audiovisuais, quais os processos são necessários para mantê-los acessíveis por mais tempo possível, como fazer com que seja viável para nossa realidade cultural-econômica, e o mais importante: como fazer com que a nossa sociedade aqui no interior possa acessá-los - talvez,

**"projetar um
plano de
PRESERVAÇÃO
audiovisual
próprio"**

Que possamos viver nossas memórias diariamente de maneira autônoma, conservar nossos filmes, nossos cineclubes, nossas salas de cinema. Mas também que possamos entender a brevidade dos documentos, talvez a

lição mais cara aos trabalhadores da memória, compreender que apesar de prolongarmos a durabilidade de um documento através das técnicas de restauro, não podemos

interromper a ação do tempo sobre nós mesmos, quem dirá sobre películas de material orgânico e mineral, muito menos dos pixels que nem ao menos podemos segurar com as mãos. Talvez criando uma nova relação entre as cidades que só se conheciam e reconheciam pela exploração da terra, possamos lograr o acesso universal às produções locais e assim vermos-nos nas telas. A memória do cinema interiorano será o que fizermos dela ou não será.

Todos de pé, temos mais cem anos pela frente.

NOTAS

1. Rebeca Ribeiro Gomes é bacharel em Cinema e Audiovisual pela UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana) e pesquisa preservação audiovisual e memória. Está vice-presidente do ICine (Fórum de Cinema do Interior de SP).
2. O Primeiro Clube de Cinema de São Paulo foi um cineclube organizado por Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Cândido de Mello e Souza em 1940, onde se reuniam para assistir a filmes, estudar e discutir sobre cinema.

REFERÊNCIAS:

MATUSZEWSKI, Boleslaw. **Uma nova fonte histórica**. Trad. Daniel Caetano. Revista Contra Campo. Edição 34. Disponível: <<http://www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm>> Acesso em fev. 2023.

TREVISANI, Janete. **O dia que o Rink desabou**. Correio Popular, Campinas. 14 nov. 2023. Disponível em: <<https://correio.rac.com.br/o-dia-em-que-o-rink-desabou-1.1064869>> Acesso em fev. 2023.



CRIAÇÃO DE

**Dirção de arte
em curta-metragem**



UNIVERSOS

Por

**Mariana
Atauri**

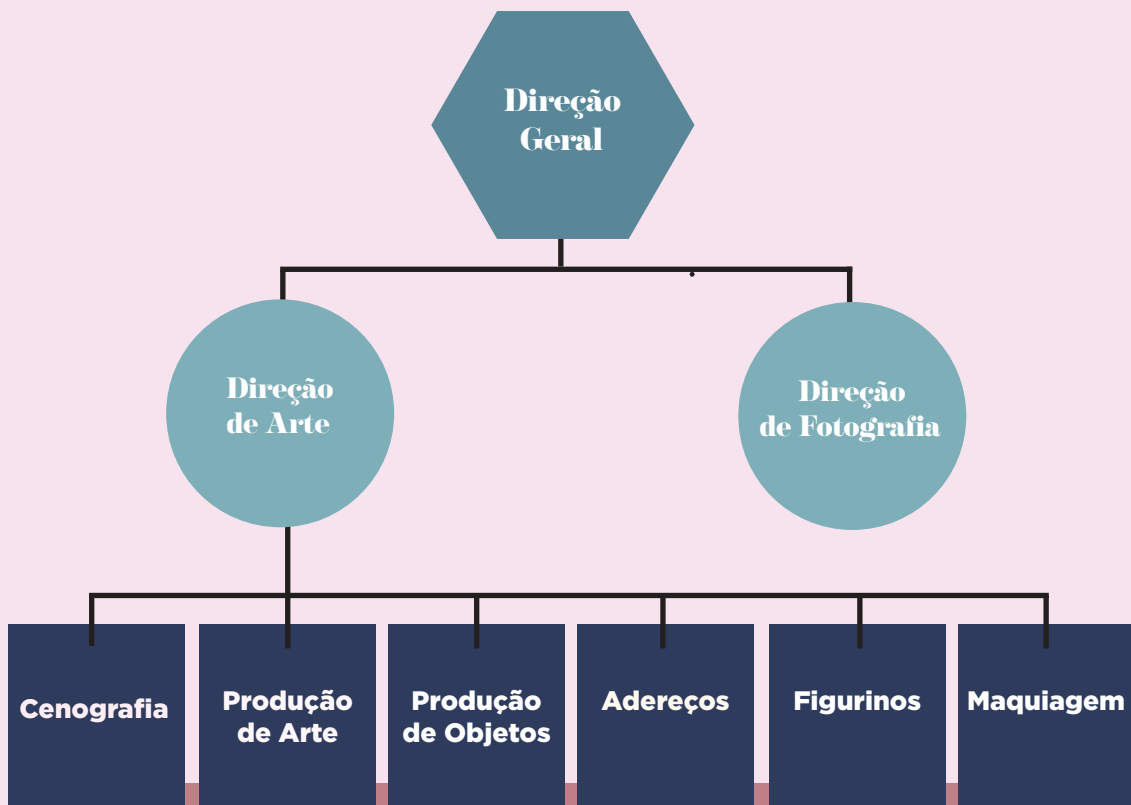
É sabido que fazer um filme envolve distintas áreas e o resultado final depende de todos os envolvidos neste processo criativo, resultando em uma arte coletiva. Cada área tem suas especificidades e demanda diferentes perfis e tarefas. Para a Direção de Arte fica a incumbência de criar o conceito visual, sendo um dos departamentos responsáveis por localizar o filme no espaço-tempo, ocupando-se de todos os aspectos ligados ao ambiente em que se passa a narrativa e também de aspectos relacionados à caracterização das figuras em cena.

Tanto em filmes de época, em que se faz necessária a reconstituição histórica como em ficções científicas, que podem se passar no futuro ou em outro planeta, ou filmes de terror, em que se criam monstros e figuras assustadoras; filmes infantis, em que é possível explorar o lúdico, e tantos outros gêneros que poderia seguir descrevendo aqui, a direção de arte sempre se encarrega de criar o universo em que a história acontece, escolhendo elementos coerentes para a narrativa, que trarão autenticidade para esse mundo ficcional.

Seu papel é tridimensionalizar o roteiro, ou seja, tirar as ideias do papel e transformá-las em algo palpável: cenários, objetos e figurinos, trazendo elementos que materializam a história em uma época e local. A atmosfera criada pela direção de arte irá transportar as palavras e as intenções do roteiro para a tela: Tudo que está enquadrado é arte.

A EQUIPE

A equipe de arte integra um tripé criativo com a direção geral e a direção de fotografia, ficando encarregada pela criação da unidade visual da narrativa. A diretora ou diretor de arte encabeça o departamento, dirigindo o time criativo que vai executar aquilo que foi concebido como conceito visual. Sua equipe é formada por profissionais de cenografia, produtores de arte e de objetos, figurinistas, maquiadores, designers gráficos, contrarregras, pintores, além de outras áreas relacionadas ao "fazer criativo" envolvidas no filme.



Figurino e Maquiagem são áreas mais autônomas, trabalham com o conceito visual de forma independente, sempre em diálogo com o restante da equipe de arte.

Cada projeto exige um tamanho de equipe. Em projetos menores, realidades de baixo orçamento, como curtas-metragens e filmes independentes, é comum ocorrer o acúmulo de funções e equipes reduzidas. Já em projetos maiores é comum ter mais ramificações e mais assistentes.

A direção de arte vai indicar a equipe necessária e os profissionais entram conforme a complexidade e estrutura do projeto. É importante destacar que a equipe de Produção do filme tem o papel de viabilizar as escolhas de arte, definindo a estrutura de trabalho e barrando itens que fujam dos parâmetros. A produção é responsável por colocar limite na imaginação: o sonho tem limites, e é sempre mais produtivo trabalhar desde o início com essa consciência.

Etapas de Trabalho

A equipe de arte é uma das primeiras a entrar no projeto. Seu trabalho inicia-se na fase de pré-produção através de uma pesquisa iconográfica, em que se cria o contexto ideal para aquela história e personagens. Entender a visão da direção, o plano de produção (verba e estrutura) e sintetizar tudo em uma história visual atraente e cativante é sua tarefa nesta etapa.

Uma boa pré-produção é fundamental para o bom andamento do trabalho. Nesta etapa entende-se o enredo e as intenções do filme para fazer as melhores escolhas na criação daquele universo particular – ideal para o projeto – trazendo significados visuais que podem atravessar a própria narrativa.

● Leitura do Roteiro

É importante ler o roteiro quantas vezes achar necessário para total compreensão das intenções, e finalizar com uma leitura mais técnica grifando os elementos de arte para gerar uma lista de necessidades por cenas.

INT/NOITE/QUARTO DE JOAQUIM

FADE IN

JOAQUIM, cinco anos, dorme profundamente, parcialmente descoberto na cama. Ele veste uma camiseta de adulto que lhe serve de camisola. O quarto de Joaquim na casa de seu pai não é grande, e não está especialmente bagunçado. A luz que entra pela janela permite ver alguns brinquedos perto do pé da cama, no chão um pianinho de brinquedo, vemos nas paredes algumas imagens célebres como Asterix e Obelix, o Pequeno Nicolau, o Bode Francisco Orellana, Mafalda e Little Nemo. Seu Pai sempre buscou lhe dar as melhores influências, nada de superheróis sanguinários. A cama é de madeira branca com encosto, os lençóis estão um pouco desordenados.

Subitamente, Joaquim se ergue na cama, totalmente desperto, olhos arregalados. Ele olha fixamente para um ponto do quarto.

Após alguns momentos, Joaquim desce da cama e, sem tirar os olhos do ponto no quarto, alcança embaixo dela um URSINHO DE PELÚCIA, que joga para cima da cama.

Joaquim pula sobre a cama em seguida, e puxa os lençóis até a cabeça, se escondendo.

TÍTULO DO FILME NO BLACK

imagem: trecho retirado de uma página do roteiro do curta-metragem “Fantasma, 2015”

Decupagem de Arte

Análise Técnica

Decupagem é uma palavra muito usada por quem trabalha com cinema, que significa dividir as cenas em planos, visando um planejamento da filmagem. A decupagem de arte organiza o que foi indicado no roteiro somando elementos não descritos no roteiro, que fazem sentido dentro da narrativa e que são acrescentados de acordo com as propostas da direção de arte (alimentadas pela pesquisa iconográfica). É importante separar os objetos de cena em props (objetos usados na misancene) e dres-

sing (os que compõem o cenário), indicar as trocas de figurinos, adereços e fazer anotações quanto à caracterização. A decupagem pode ser organizada por cenas, seguindo a ordem cronológica do roteiro, ou pode ser organizada de acordo com o plano de filmagem, neste caso para destacar as necessidades de cada diária de gravação, pois um filme dificilmente será gravado na ordem cronológica do roteiro.

● Paleta de Cores

As cores ajudam a evocar as emoções e têm uma influência significativa na aparência final do filme e em como o público sente a história. Cada projeto tem uma forma particular de relacionar cor, imagem e narrativa. Existem paletas de personagens ou de núcleos de personagens e também paletas gerais de filmes.

“A cor é uma ferramenta poderosa, que opera subliminarmente na emoção do espectador” (HAMBURGER, 2014, p. 33)



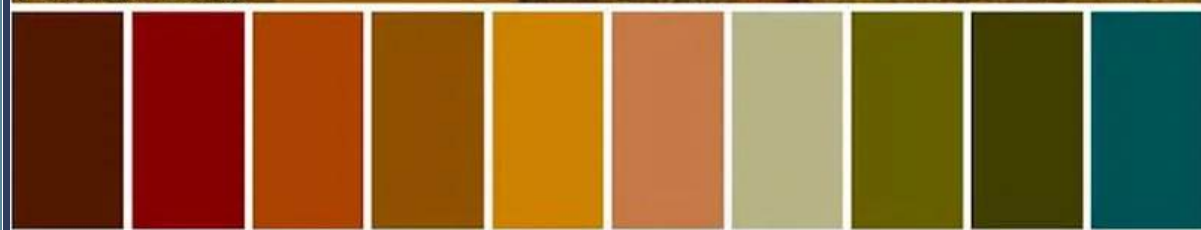
Diversos fatores podem influenciar a escolha de uma paleta: época, clima, inspiração em outra obra etc. Em alguns casos a paleta já vem da direção e também é possível que ela se desenvolva organicamente no processo criativo do filme.

Existem diversos aplicativos que auxiliam na criação de paletas de cores, sendo possível criar a partir do disco de cores ou mesmo extraíndo o tema de outra imagem que traga a intenção/clima desejado. Indico o Adobe Color (color.adobe.com/pt/create/color-wheel).





@colorpalette.cinema



Criação do Conceito Visual

Moodboard

Prâncha de Referências

A direção de arte investiga o mundo em que o filme se encontra para estabelecer autenticidade. A pesquisa icônográfica é uma etapa crucial, pois localiza a narrativa no espaço-tempo, ou seja, entende-se em que época e em que local a história se desenvolve e isso é fundamental para a produção dos cenários, objetos de cena, figuri-

nos e caracterização.

O conceito visual pode ser apresentado através de uma colagem de referências dos mais variados tipos: cinema, tv, foto, artes visuais, paleta de cores, plantas baixas, croquis, desenhos e amostras de materiais. Vale tudo para ilustrar o conceito artístico e auxiliar na criação do clima – mood – e na ambientação do projeto.

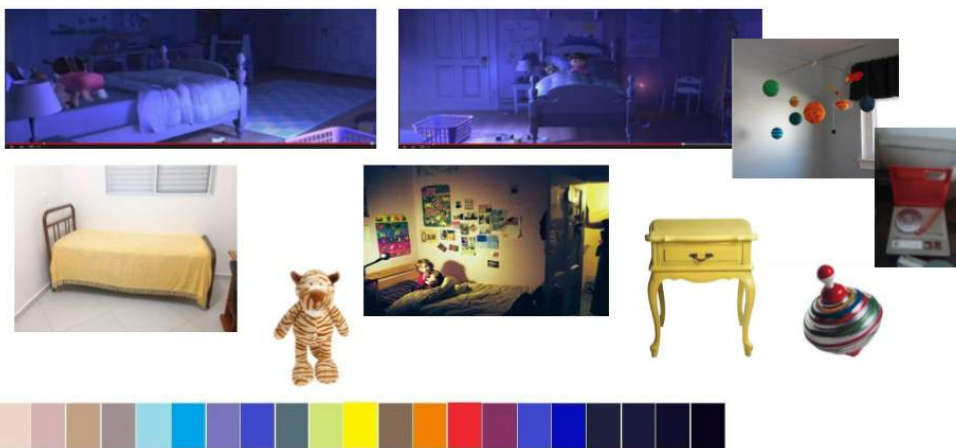
Figura apresenta um moodboard com recortes e amostras de materiais, que muitas vezes fica exposto nas salas da equipe de arte.



Moodboard com recortes e amostras de materiais, que muitas vezes fica exposto nas salas da equipe de arte.

QUARTO DE JOAQUIM: lúdico e fantástico, um ambiente infantil sempre visto através dos olhos da própria criança de 5 anos.

PROJETO DIREÇÃO DE ARTE
FANTASMO, curta-metragem
DIREÇÃO Mateus Loner



Moodboard do curta Fantasma (2015).

A apresentação do conceito visual permite que a equipe criativa se envolva com o trabalho, dando início à fase de PRODUÇÃO em que são contratados os especialistas demandados para

o projeto, e tudo aquilo que até aqui foi imaginado/concebido de forma teórica passa a tomar forma, a se tridimensionalizar.

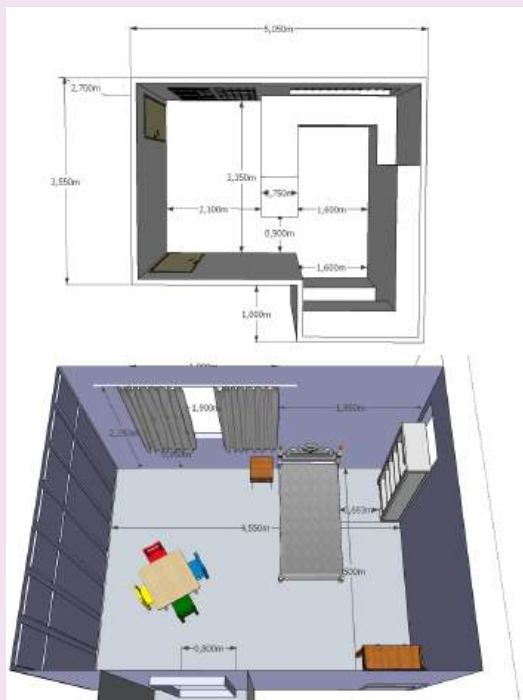
Cenógrafo (a)

Profissional que cria plantas baixas, maquetes, projetos 3D e define os materiais ideais para a construção de cada ambiente contido no roteiro. É responsável pelo projeto cenográfico: desde o desenho técnico, orçamento dos itens, especificando materiais, cores e quantidades e, posteriormente, acompanha a construção e montagem em todas as etapas.

Para trabalhar com cenografia é importante dominar o desenho, a história da arquitetura, a história do design, ter conhecimento técnico de materiais, saber gerenciar uma equipe de construção e o avanço da obra.

Em filmes de baixo orçamento, como os curtas-metragens, que não possuem verba para a criação de cenários em estúdio, são encontradas locações que se adequem ao desenvolvimento da cena. Nesses casos podem se fazer necessárias intervenções cênicas: adaptações reversíveis que as tornam ideais para a cena - trabalho realizado pelo cenotécnico (braço técnico da cenografia).

O cenotécnico, citado acima, é um profissional que conhece profundamente sobre os materiais e estruturas. Reúne em si especialidades como marcenaria, serralheria, pintura e vai assumir a construção.



Intervenções dos curtas *A voz* (2012) e *Fantasma* (2015).

Outra situação que pode ocorrer é não encontrar a locação ideal para a cena, o que faz necessária a construção do cenário em estúdio. Nesse caso constroem-se as tapadeiras, que são as paredes do cenário, sustentadas por pés de galinha (na figura abaixo por dentro e por fora), além de piso, janelas e portas. É interessante destacar que as construções em estúdio podem ser modulares, com paredes móveis que facilitam os movimentos de câmera e enquadramentos.



Cenário do longa Rio Cigano construído em estúdio



Produção de Arte

Profissional responsável pela compra dos materiais que serão usados na construção, reforma ou pintura dos cenários. É ele quem faz a contratação dos profissionais que irão realizar essas funções, como pintor, marceneiro, cenotécnico, entre outros. Também fica responsável pelo controle do orçamento da arte.

Pintura de Arte

Quando se constrói um cenário ele fica com “cara de novo”. E nem sempre o local descrito no roteiro coincide com a aparência de novo, mas, pelo contrário, pode-se ser necessário um ambiente com muitas camadas e texturas. Para isso contrata-se um profissional especializado em envelhecimento, criação de mofo, ferrugem, manchas, em transformar madeira em materiais como mármore, metal etc. Esse é o pintor de arte, que cumpre um outro papel, distinto do profissional responsável pela pintura lisa.

“A ação do tempo empresta a um ambiente circunstâncias próprias [...] O estado dos objetos oferece dados à compreensão do mundo exposto, de suas histórias, sem recorrer às palavras”.



Foto do longa Rio Cigano com algumas manchas de mofo e umidade

Produção de Objetos & Decoração de Cena

Os objetos são cruciais na definição de personagens e histórias, portanto o cuidado em encontrar a peça ideal terá grande influência nas emoções evocadas no espectador.

A produção de objetos busca no mundo real – lojas, acervos pessoais, brechós, depósitos, bazares – aquilo que foi listado para compor o cenário. É responsável por “vestir” o set para torná-lo o cenário desejado: desde móveis, decoração, abajures, lustres, cortinas, miudezas e até sujeiras que trarão vida e autenticidade para a narrativa



A produção de objetos divide o seu trabalho entre os props: objetos descritos no roteiro, que são essenciais para a ação se desenvolver, e o dressing, que seria a decoração da cena com os elementos que trazem as camadas e a fidelidade daquele espaço.

Fotos dos curtas *A voz* (2012), *Fantasma* (2015), e do longa *Corte Seco* (2012)

Os props são objetos usados na mise-en-scène (pertences dos personagens)



A caracterização final do espaço é dada pelos objetos que o ocupam. Eles falam da vida que habita aquele ambiente. Os objetos explicitam gostos pessoais ou qualidades circunstâncias, apoiam e contracenam com os atores e suas ações.



Fotos do curta Strippers (2022)



A produção de objetos administra a sua verba, negocia com fornecedores, fixa datas para a retirada e a devolução dos objetos, negocia valores para compra e locação, realiza os pagamentos, escreve os contratos e recibos, presta contas ao final das filmagens e, caso aconteça algum dano aos objetos, fica responsável por resolver a questão.

Contrarregra

O contrarregra é quem vai cuidar dos objetos de cena no set e também vai se certificar de que os mesmos estão em continuidade entre as cenas (junto ao continuísta), posicionando-os conforme o novo take. (exemplos: copo de água, arrumação da cama, bagunça na pia).

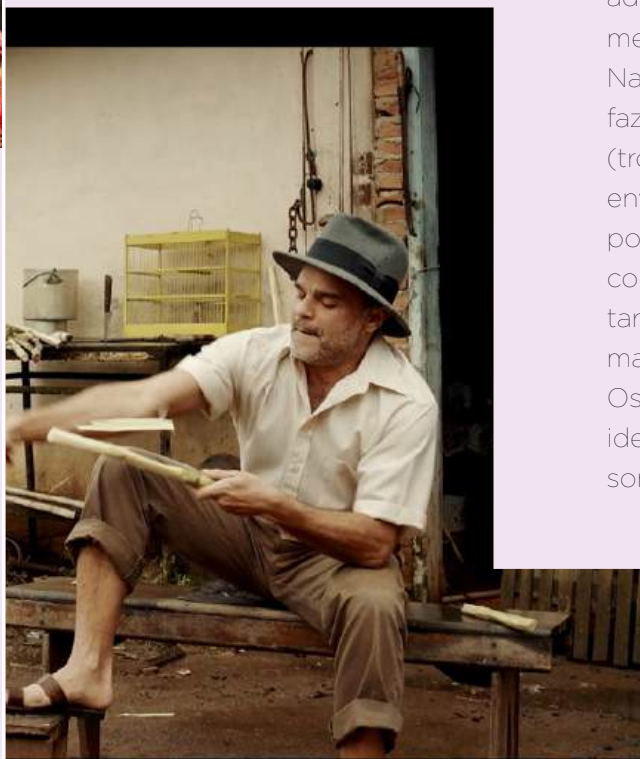
Trabalham equipados com fitas, parafusos, parafusadeira, martelo, prego, tesoura e ferramentas específicas. O “contra de frente” faz a montagem dos cenários, coloca cortinas, quadros, prateleiras, monta e desmonta móveis e ajuda na desprodução do set.

Figurinista

É o profissional que pesquisa e concebe os figurinos que serão usados em cena, de acordo com as indicações do roteiro e referências do tripé criativo. Produz os looks e acessórios de acordo com as necessidades do roteiro, perfil das personagens, ideias da direção, adequando-as às possibilidades orçamentárias.

Na etapa de pré-produção cria croquis, faz as provas, organiza o guarda-roupa (trocas de roupas), faz tingimentos e envelhecimentos. Alguns profissionais possuem um pequeno acervo ou recorrem a acervos para alugar/emprestar peças. Trabalham de forma autônoma em relação à direção de arte.

Os figurinos revelam a posição social e identificam a realidade vivida pela personagem na cena.





Maquiagem e Caracterização

Profissional que precisa entender de cor e de luz. Sua tarefa é caracterizar a personagem: produzir efeitos plásticos, podendo falsear idade, alterar formas, embelezar, criar cicatrizes e tatuagens, aumentar um nariz, uma boca, sujar os dentes. Em geral também cuida de cabelo, barba e bigode.

Pós - Produção

Após as gravações, o filme vai para a edição. Essa etapa a direção de arte dificilmente consegue acompanhar, e não existe aí previsão de cachês para ela. Em alguns casos a direção de arte é fundamental nesse momento, ficando responsável por criar a visualidade das vinhetas de introdução e créditos do filme, escolhendo cores, tipografia e elementos que dialoguem com a estética do filme.

A vida na direção de arte não tem rotina! É uma profissão que envolve um trabalho intelectual e também prático, colocando a mão na massa. É importante

ser atento, criativo e gostar de pesquisar diferentes universos. Para se fazer um bom trabalho é necessário prática, uma boa bagagem cultural (repertório) e gostar de pesquisar, não sendo necessária uma formação específica.

Finalizo com um link da videoaula que produzi para o EDITAL PROAC EXPRESSO DIRETO Nº 39/2021 - FOMENTO DIRETO A PROFISSIONAIS DO SETOR CULTURAL E CRIATIVO em que trago mais detalhes e estudos de caso de alguns curtas de que fiz a direção de arte.

<https://www.youtube.com/watch?v=lj-g3R5awaS4>

Cir- cula- ção

Os espaços de circulação, sejam eles formais ou informais, possuem um papel importante para a produção, a formação, a difusão e a cultura cinematográficas. Além da exibição de filmes, esses ambientes, como festivais, mostras, cineclubes etc, atuam também na criação de espaços de sociabilidade que aproximam os profissionais de cinema e o público.

Por isso, como uma forma de romper com a hegemonia de produções internacionais, gostaríamos de dar visibilidade à participação recente de produções do interior e do litoral de São Paulo em espaços nacionais e internacionais de circulação cinematográfica, valorizando a produção local que dialoga diretamente com a realidade e as questões sociais do povo interiorano.



Imagem: Dmitry Demidov

Germino pétalas no asfalto



O documentário Germino pétalas no asfalto, dirigido por Coraci Ruiz e Julio Matos, foi realizado na cidade de Campinas-SP e estreou em 2022, na 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes. O filme já circulou em festivais de mais de 15 países e foi premiado em festivais do Brasil, da Bolívia e da França, dentro de categorias como Melhor Direção, Melhor Trilha Sonora, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Som, Melhor Montagem e Melhor Personagem.

Sinopse: quando Jack inicia seu processo de transição de gênero, o Brasil mergulha em uma onda de extremo conservadorismo. Germino pétalas no asfalto acompanha as transformações em sua vida e no país, atravessadas por um governo de extrema direita e por uma pandemia devastadora. Através de um relato íntimo do cotidiano de Jack e seus amigos, vemos florescer uma rede de afeto e solidariedade que se constitui em meio a um contexto adverso.

Café

Um dedo de prosa



Café – um dedo de prosa é um longa em animação dirigido por Maurício Squarisi que começou a ser produzido em 2009 e teve a sua estreia em 2014. Realizado na cidade de Valinhos-SP, o filme teve a sua estreia internacional em 2015, na cidade de Lisboa, em Portugal. Entre salas de cinema e festivais, o filme continuou circulando e recebendo prêmios. A participação mais recente em festival aconteceu em 2022 no 2º ANIMA BR – Festival de Animação Brasileira na África, na cidade de Luanda, em Angola.

Sinopse: um casal de amigos (Vera Holtz e Wandi Doratiotto) se encontram em uma cafeteria para conversar sobre a história do café.

Rubinata



O curta em animação Rubinata, dirigido por Maurício Squarisi, teve participação recente no 11º Fest Clip – Festival Nacional de Cinema de Videoclipe, que ocorreu em novembro de 2022, na cidade de Santa Gertrudes-SP. A animação, que estreou em 2021, foi realizada na cidade de Valinhos-SP.

Sinopse: Rubinata é uma animação poética inspirada na vida e na obra de João Rubinato, mais conhecido como Adoniran Barbosa, nascido na cidade de Valinhos, interior do Estado de São Paulo.

A animação está disponível em <https://culturaemcasa.com.br/video/rubinata/>



Favela City foi produzido por adolescentes sob mediação socioeducativa em uma oficina desenvolvida por Maurício Squarisi, do Núcleo de Cinema de Animação de Campinas, em parceria com o COMEC – Centro de Orientação do Adolescente de Campinas. Os adolescentes que participaram da oficina são autores do roteiro, do grafismo, da animação e da música. Em 2022, a animação participou do 11º Fest Clip – Festival Nacional de Cinema de Videoclipe, na cidade de Santa Gertrudes-SP, e recebeu o Prêmio Fest Clip do júri técnico.

Sinopse: adolescentes do COMEC – Centro de Orientação do Adolescente de Campinas contam através do desenho animado como são os corres para sobrevivência na favela.

A animação está disponível em <https://youtu.be/zHOG-ugpDo>

Favela City

Direção e Roteiro Kawanna de Oliveira

EU TE VEJO DAQUI



Voz: Gabriel Góes
Trilha Sonora: Gustavo Coutinho
Tradução: Cecília Placeres

Com direção e roteiro de Kawanna de Oliveira, o curta *Eu te vejo daqui* foi realizado na cidade de Joanópolis-SP, em 2020. Selecionado em nove festivais de cinema, recentemente foi premiado no Salão Internacional de Artes – Edição Portugal, na categoria Melhor Estética. O festival aconteceu na cidade de Marinha Grande, em Portugal.

Sinopse: trancado em casa, um escritor reflete sobre seus pensamentos e sensações da quarentena, a partir de um novo ponto de vista de si mesmo e do outro.

O filme está disponível em <https://vimeo.com/413645540>.

INÔV
DAV
OFEL
EN
DE



Ausências

Ausências é um curta realizado na cidade de São Carlos-SP com direção e roteiro de Antonio Fargoni. O filme já foi selecionado para 14 eventos, entre festivais e mostras, e, recentemente, recebeu o prêmio de Melhor Roteiro no 5º Curta Caicó.

Sinopse: no interior paulista, Glória visita a família e revisita suas ausências.

O filme está disponível em <https://youtu.be/7VV-FoGspQfl>.

Escrito e dirigido por Antonio Fargoni, e realizado na cidade de São Carlos-SP, o curta O fim é o princípio marcou presença em diversos festivais, como o 15º Comunicurtas – Festival Audiovisual de Campina Grande, o SaranCine 2021 – Festival de Cinema Ambiental de Sarandira, o 9º FESTCINE – Festival de Cinema Curta Pinhais, o 4º Filma Bauru – Festival de Cinema do Interior, o OFFCine 2022 – Festival de Cinema de Varginha, e o Festival Cine MIS 2022.

Sinopse: a ordem é desmatar, mas uma vida renasce ao caos.

O filme está disponível em <https://youtu.be/Wdi9iv7L8MM>.

O fim é o princípio



O fim é o princípio

Eu me chamo Darwin



Realizado na cidade de São Bernardo do Campo-SP e dirigido por Well Darwin, o filme *Eu me chamo Darwin* participou no ano passado dos festivais 15º Curta Taquary, em Taquaritinga do Norte-PE, e Festival NovoDoc, em Balneário Camboriú-SC. O filme também fez parte da programação de dezembro de 2022 do Cine-teatro Wilma Bentivegna, em Suzano-SP.

Sinopse: a escola nem sempre é um lugar agradável e divertido para uma criança. *Eu me chamo Darwin* é uma reflexão sobre a identidade a partir da memória. Quem somos, como somos vistos e como os pequenos gestos podem estar carregados de sentidos e intenções, às vezes ocultas, às vezes nem tanto. A questão racial aqui é tratada de uma forma incomum e inesperada.

O filme está disponível em <https://youtu.be/G1VKiDWUazg>



Griô

a chave para o futuro

O webdocumentário Griô, a chave para o futuro foi produzido e finalizado em 2022 por meio de edital do ProAC. Realizado por Letícia Andra, multiartista que mora em São Sebastião desde 2003, tem circulado por praças da periferia da cidade do litoral de São Paulo, levando aos caiçaras o resgate de suas próprias vivências, tradições e histórias.

Sinopse: o webdocumentário em série conta a história de Griô, uma máquina que viaja no tempo e tem a função de registrar e gravar histórias. Mayara, uma menina negra que vive em 2222, está em busca de suas memórias ancestrais. Ela envia Griô para o ano de 2022 a fim de resgatar histórias que falem sobre sua origem e sua identidade e encontra relatos de fazeres e saberes de três anciãs moradoras de São Sebastião. Inspirado na estética afrofuturista com ficção científica, o filme mescla ficção, documentário e animação.