



# LexCult

Revista Eletrônica do  
**Centro Cultural Justiça Federal**

Direito/Cinema em Discussão



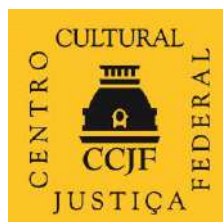
LEXCULT: REVISTA ELETRÔNICA DO  
CENTRO CULTURAL JUSTIÇA FEDERAL  
Rio de Janeiro: CCJF, 2017-. Quadrimestral.  
DOI: 10.30749/2594-8261.v3n1.



**LEXCULT: REVISTA ELETRÔNICA DO  
CENTRO CULTURAL JUSTIÇA FEDERAL**

ISSN: 2594-8261

LexCult Rio de Janeiro v. 3 n. 1 p. 1-217 jan./abr. 2019.





## **CONTATO**

Av. Rio Branco, 241 – Centro  
Rio de Janeiro – RJ  
CEP 20040-009

### **Contato Principal**

Equipe LexCult  
CCJF

(21) 3261-2551  
[lexcult@trf2.jus.br](mailto:lexcult@trf2.jus.br)

### **Contato para Suporte Técnico**

LexCult Apoio

(21) 3261-6423  
[lexcult.apoio@trf2.jus.br](mailto:lexcult.apoio@trf2.jus.br)

## **DADOS PARA CATALOGAÇÃO**

LexCult: revista eletrônica do Centro Cultural Justiça Federal [recurso eletrônico] / Centro Cultural Justiça Federal. – Vol. 1, n.1 (set./dez. 2017). – Dados eletrônicos. – Rio de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal, 2017- v. ; 30 cm.

Quadrimestral.

Modo de acesso: Internet: <<http://lexcuttccif.trf2.jus.br/index.php/LexCult>>  
ISSN 2594-8261

1. Cultura. 2. Direito. 3. Artes. I. Centro Cultural Justiça Federal.



**Revista LexCult**  
**Periodicidade:** quadrimestral  
**Tipo:** temática

### **CONSELHO EDITORIAL**

**Editor-Chefe:** Desembargador Federal Reis Friede - Doutor em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) / Presidente do TRF2 no biênio 2019/2021.

**Editora-Executiva:** Dra. Maria Geralda de Miranda - Pós-doutora em Políticas Públicas pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) / Diretora Executiva do CCJF.

**Editor-Gerente:** Me. Eduardo Barbuto Bicalho – Doutorando em Sociologia e Direito pela Universidade Federal Fluminense (UFF) / TRF2.

### **Conselho Consultivo Científico:**

Prof. Dr. Reis Friede, UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e TRF2, Tribunal Regional Federal da 2ª Região, Brasil;

Profa. Dra. Maria Geralda de Miranda, UNISUAM, Centro Universitário Augusto Motta, UNISUAM, Brasil;

Profa. Dra. Ana Mafalda Morais Leite, ULisboa, Universidade de Lisboa, Portugal;

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior, USP, Universidade de São Paulo, Brasil;

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Kátia Eliane Santos Avelar, UNISUAM, Centro Universitário Augusto Motta, Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Edna Maria dos Santos, UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Inocência Mata, ULisboa, Universidade de Lisboa, Portugal;

Profa. Dra. Renata Flávia da Silva, UFF, Universidade Federal Fluminense, Brasil;

Profa. Dra. Tania Macêdo, USP, Universidade de São Paulo, Brasil;

Prof. Dr. Alexandre José Pinto Cadilhe de Assis Jácome, UJFJ, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil;

Prof. Rodrigo Graziloli Garrido, UCP, Universidade Católica de Petrópolis, Brasil;

Prof. Dr. Andre Fontes, UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil e TRF2, Tribunal Regional Federal da 2ª Região, Brasil;



Prof. Dr. Sady Bianchin, FACHA, Faculdades Helio Alonso, Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Angela Roberti, UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e UNIGRANRIO, Universidade do Grande Rio, Brasil;

Profa. Dra. Carla Junqueira Moragas Tellis, FIOCRUZ, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, Brasil;

Prof. Dra. Raquel Villardi, UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil;

Prof. Dr. Cláudio Lopes Maia, UFG, Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Brasil;

Prof. Dr. Heitor Romero Marques, UCDB, Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul, Brasil;

Profa. Dra. Arlinda Cantero Dorsa, UCDB, Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul, Brasil.

**Conselho Consultivo Interno:**

Desembargador Federal André Fontes;

Desembargador Federal Abel Fernandes Gomes;

Desembargador Federal Alcides Martins;

Desembargador Federal Antonio Ivan Athié;

Desembargador Federal Guilherme Calmon Nogueira da Gama;

Desembargador Federal Guilherme Couto de Castro;

Desembargador Federal Guilherme Diefenthaler;

Desembargador Federal José Antonio Lisboa Neiva;

Desembargador Federal Luiz Paulo da Silva Araújo Filho;

Desembargador Federal Marcello Granado;

Desembargador Federal Marcus Abraham;

Desembargador Federal Messod Azulay Neto;

Desembargador Federal Paulo Espirito Santo – Decano;

Desembargador Federal Reis Friede;

Desembargador Federal Sergio Schwaitzer;

Desembargadora Federal Claudia Maria Pereira Bastos Neiva;

Desembargador Federal Theophilo Antonio Miguel Filho.

**Revisores Ad Hoc:**

Prof. Dr. Cleyson de Moraes Mello, UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil;



Profa. Dra. Isolda Lins Ribeiro, UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil;

Profa. Dra. Sílvia Conceição Reis Pereira Mello, UNISUAM, Centro Universitário Augusto Motta, Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Andréa Costa da Silva, UNIFA, Universidade da Força Aérea, Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Maria Alice Chaves Nunes Costa, UFF, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil;

Prof. Dr. Artur Marecos Parreira e Moreira Gonçalves, USU, Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Nádia Xavier Moreira, UVA, Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, Brasil;

Prof. Dr. Leonardo Santana da Silva, UNISUAM, Centro Universitário Augusto Motta, Rio de Janeiro, Brasil;

Profa. Dra. Márcia T. Cavalcanti, USU, Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, Brasil;

Prof. Me. Michel Canuto de Sena, UFMS, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul, Brasil.

**Equipe técnica:**

**Tradução:** Vitor Kiffer, tradução Inglês e Espanhol, TRF2, Tribunal Regional Federal da 2<sup>a</sup>. Região;

**Webdesign e Diagramação:** Equipe Centro Cultural Justiça Federal;

**Normalização:** Biblioteca do Centro Cultural Justiça Federal;

**Suporte Técnico:** Equipe de Tecnologia da Informação do Tribunal Regional Federal da 2<sup>a</sup> Região;

**Colaboração Editorial:** Amanda Alves, Aneli Beloni, Letícia Maia e Samuel Souza.

## SUMÁRIO

**9**      **Apresentação**  
Os Editores

| MENSAGEM

**12**      **Mensagem dos dirigentes**  
Reis Friede, Messod Azulay Neto e Luiz Paulo da Silva Araújo Filho

| ARTIGOS

**14**      **A fragilidade da segurança pública como fator de influência nas questões econômicas**  
Reis Friede

**27**      **A jurisprudência dos conceitos e o neokantismo**  
André Fontes

**34**      **A cura e a fábula de Higino: uma compreensão existencial do Direito**  
Cleyson de Moraes Mello

| DEPOIMENTO

**41**      **Fórum de audiovisual – cinema nacional em discussão no Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF), um caso de sucesso**  
Elaine Pauvolid Hamburger

| DOSSIÊ: FÓRUM DE AUDIOVISUAL

**48**      **Histéricas, ordinárias e loucas: o erotismo conservador das pornochanchadas**  
Julia Dias Alimonda

**59**      **Aspectos da violência de gênero contra a mulher e o cinema internacional**  
Ivy Correia Braga e Gustavo Monteiro Manhães



- 69** **A preparação de elenco que revolucionou a interpretação de atores no Brasil: Fátima Toledo e o método FT - baseado em atuações reais**  
Ismael Queiroz
- 99** **Niterói, cidade do audiovisual: análise da implementação do programa e seus desafios**  
Júlia Correa Pacheco, Danielle Barreto Nigromonte e Lia Cabral Baron
- 115** **Os mitos do cinema: uma análise contrastiva da linguagem imagética cinematográfica, à luz da Psicologia analítica de Jung, quanto ao estudo dos arquétipos**  
Albertina Anastácio
- 146** **Em processo de extinção: os cinemas de rua sobreviventes e a vocação cinematográfica no espaço urbano carioca**  
Marcia Bessa e Wilson Pereira Filho
- 169** **Representação e identidade(s) do cidadão comum em três documentários brasileiros contemporâneos**  
Mariana Musse e Christina Ferraz Musse
- 197** **Impunidades criminosas, de Sol de Carvalho: questões culturais e estéticas**  
Maria Geralda de Miranda
- | POESIAS E CONTOS
- 214** **Pontes de Miranda, o interlocutor do mundo**  
Celina Alves Brum

## **APRESENTAÇÃO**

Os editores da Revista **LexCult** apresentam a sua 5ª Edição (V.3, N.1), a primeira de 2019. Abrem esse número com a Mensagem dos novos dirigentes do TRF2, biênio 2019/2020, Desembargadores Federais, Dr. Reis Friede (Presidente), Dr. Messod Azulay Neto (Vice-Presidente) e Dr. Luiz Paulo da Silva Araújo Filho (Corregedor Regional).

Essa edição, além de estudos relacionados à ciência jurídica, publica também um dossiê sobre cinema, cujos textos foram apresentados no *Fórum de Audiovisual: Cinema Nacional em Discussão*, evento ocorrido no Centro Cultural Justiça Federal (CCJF) em novembro de 2018.

O primeiro artigo de cunho jurídico, intitulado **A fragilidade da segurança pública como fator de influência nas questões econômicas**, propõe uma reflexão sobre a relação entre desenvolvimento econômico e segurança pública, com base na ideia de que a ausência de parâmetros mínimos de segurança pública é um fator determinante para afetar o crescimento econômico e o desenvolvimento social.

No segundo, denominado **A Jurisprudência dos conceitos e o neokantismo**, o autor buscou classificar e correlacionar as formas do pensamento alemão de meados do século XIX até a ascensão do Nazismo e também de arrolar os principais desdobramentos justeoréticos das Escolas relacionadas ao pensamento de Immanuel Kant.

O terceiro artigo, também no âmbito das reflexões jurídicas, **A Cura e a fábula de Hígino: uma compreensão existencial do Direito**, discute o viés transformador da hermenêutica filosófica em Heidegger e a necessidade de compreender o fundamento do Direito a partir da cura (cuidado) tratado no § 41 da obra *Ser e Tempo*.

O Dossiê *Cinema Nacional em Discussão* possui nove artigos. Começa com um texto da Responsável pelo Setor de Artes Cênicas e Audiovisual do CCJF, em que ela avalia o Fórum de Cinema, ocorrido no CCJF em 2018.

Texto esse que é seguido por **Histéricas, ordinárias e loucas: o erotismo conservador das pornochanchadas**, que analisa o erotismo e a representação do feminino na pornochanchada. E conclui que o gênero foi considerado alienante e fútil pela crítica, mostrando o desprezo ao cinema das massas e aos discursos sexuais.

**Aspectos da violência de gênero contra a mulher e o cinema internacional** analisa alguns filmes internacionais, visando às expressões de violência contra a mulher, entre elas a violência simbólica.

**A preparação de elenco que revolucionou a interpretação de atores no Brasil: Fátima Toledo e o método FT - baseado em atuações reais** discute o Método de Fátima Toledo (também chamado “Método FT”). Avalia que ele pode contribuir com o aprimoramento da interpretação, como demonstrado pela eficácia em filmes de sucesso no cinema nacional, seja pela crítica especializada ou popular.

**Niterói, cidade do audiovisual: análise da implementação do programa e seus desafios** faz um relato da implementação e dos resultados preliminares do programa *Niterói Cidade do Audiovisual*, gerido pela Prefeitura Municipal de Niterói - RJ.

**Os mitos do cinema: uma análise contrastiva da linguagem imagética cinematográfica, à luz da Psicologia Analítica de Jung, quanto ao estudo dos arquétipos** tem o escopo de analisar, de forma qualitativa, a linguagem do cinema. Estuda alguns arquétipos do cinema nacional, em especial, o negro.

**Em processo de extinção: os cinemas de rua sobreviventes e a vocação cinematográfica no espaço urbano carioca** reúne informações sobre os cinemas de rua ainda em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro e busca discutir a sua importância.

**Representação e identidade(s) do cidadão comum em três documentários brasileiros contemporâneos** discute o modo pelo qual a mídia (em seus diferentes suportes) é responsável por grande parte das representações da realidade a que temos acesso. Nesse sentido, analisa documentários que utilizam o método da entrevista para dar voz ao Outro.

Fechando o Dossiê sobre cinema, o estudo ***Impunidades criminosas, de Sol de Carvalho: questões culturais e estéticas*** discute a temática da violência contra a mulher em Moçambique. Analisa a ação dramática entre os vários planos do filme, a progressão narrativa, o suspense e o diálogo de personagens. E detém-se, por fim, na simbologia dos elementos místicos que “costuram” a ação narrativa entre os vários planos.

Fechando a edição, os editores da **LexCult** brindam os seus leitores com a poesia **Pontes de Miranda, o Interlocutor do Mundo**, dedicada ao jurista.

Aos autores e leitores desta edição, o nosso obrigado. Para publicar na LexCult consulte as normas da revista.

Os Editores.

## MENSAGEM DOS DIRIGENTES

O ano de 2019, mais precisamente o mês de abril, trará muitas novidades para a Justiça Federal, para o Tribunal Regional Federal da 2ª Região (TRF2) e, especialmente, para a Escola da Magistratura Regional Federal (EMARF) e para o Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF).

Uma nova administração foi empossada, com muitas mudanças no comando da gestão da Justiça Federal – com um novo Presidente, Dr. REIS FRIEDE; Vice-Presidente, Dr. MESSOD AZULAY NETO; Corregedor Regional, Dr. LUIZ PAULO ARAÚJO FILHO; novos Presidentes de Turmas e Seções Especializadas, novos componentes do Órgão Especial e do Conselho de Administração.

Cumpramos ressaltar ainda que, além de todas estas importantes alterações, outras duas se destacam, em especial: o novo Diretor da Escola da Magistratura Regional Federal (EMARF), Dr. SÉRGIO SCHWAITZER, ex-Presidente do TRF2 (biênio 2013-15), e o novo Diretor do Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF), Dr. IVAN ATHIÉ, na qualidade de mais antigo membro da Magistratura Federal da 2ª Região (egresso do Concurso de 1984), tendo ambos sido empossados no último dia 4 de abril.

Trata-se de notáveis magistrados e amantes da educação e cultura nacionais e, sobretudo, dois dos maiores conhecedores vivos da história da Justiça Federal.

Não sem razão, portanto, o Dr. ATHIÉ abrilhantará à frente do CCJF, aprimorando o trabalho que foi realizado nas gestões passadas e, com notável determinação, ao lado do Dr. SÉRGIO SCHWAITZER (Diretor da EMARF), ampliará ainda mais a atuação do CCJF, - com a necessária integração ao Centro de Memória da Justiça Federal -, além de passar a abranger, nas mesmas instalações físicas, a Escola da Magistratura Federal, acalentando um velho sonho de fundir *educação* e *cultura* em um único espaço, com atividades impactantes e indissociáveis.

Parabéns a S. Exa, Desembargador Federal IVAN ATHIÉ, como novo Diretor do CCJF e, igualmente, a S. Exa., Desembargador Federal SÉRGIO SCHWAITZER, como novo Diretor da EMARF, pela coragem de conduzir o CCJF e a EMARF a um novo patamar, inaugurando, em definitivo, a Justiça do Século XXI.

Desembargador Federal REIS FRIEDE  
Presidente do TRF2

Desembargador Federal MESSOD AZULAY NETO  
Vice-Presidente do TRF2

Desembargador Federal LUIZ PAULO DA SILVA ARAÚJO FILHO  
Corregedor Regional

---

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p14-26>

**A FRAGILIDADE DA SEGURANÇA PÚBLICA COMO FATOR DE INFLUÊNCIA  
NAS QUESTÕES ECONÔMICAS**

***THE FRAGILITY OF PUBLIC SECURITY AS A INFLUENCE FACTOR IN  
ECONOMIC ISSUES***

Reis Friede\*

**Resumo:** O texto propõe uma reflexão sobre a relação entre desenvolvimento econômico e segurança pública. Demonstra como a ausência de parâmetros mínimos de segurança pública é um fator determinante para afetar o crescimento econômico e o desenvolvimento social, na medida em que estabelece uma relação negativa (consciente ou mesmo inconsciente) na equação “custo-benefício”, própria da esfera do denominado ambiente de negócios. Serão relacionadas algumas notícias recentes publicadas na imprensa como forma de ilustrar sobre o impacto da falta de segurança na vida do cidadão e, conseqüentemente, na economia do País.

**Palavras-chave:** Segurança Pública. Desenvolvimento Econômico. Desenvolvimento Social.

**Abstract:** The text proposes a reflection on the relationship between economic development and public security. As the absence of minimum parameters of public security is a determining factor to affect economic growth and social development, insofar as it establishes a negative (conscious or even unconscious) relation in the "cost-benefit" equation, business environment. Some recent news published in the press will be related as a way to illustrate the impact of the lack of security in the life of the citizen and, consequently, in the economy of the Country.

**Keywords:** Public Safety. Economic development. Social development.

---

\* Desembargador Federal, Presidente do Tribunal Regional Federal da 2ª Região (biênio 2019/21), Mestre e Doutor em Direito e Professor Adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Site: <https://reisfriede.wordpress.com/>. E-mail: [reisfriede@hotmail.com](mailto:reisfriede@hotmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

No Brasil, o tema da corrupção é frequente e recorrente nos noticiários e também um fenômeno presente em nosso cotidiano, independente da camada social. A corrupção está presente na cultura de diferentes países, mas, no caso específico brasileiro, o contexto social e as diferentes relações de clientelismo, que nele são estabelecidas, acabam fazendo com que ela se propague com mais intensidade.

A palavra corrupção, que vem do latim *corruptus*, em seu sentido figurado significa “Degeneração moral; DEPRAVAÇÃO; IMORALIDADE; PERVERSÃO [Antôn.: decência, decoro, moralidade.]” (AULETE, [c2019]). A palavra é comumente usada para definir o ato de fazer uso do dinheiro público para seu próprio interesse, ou de algum parente ou amigo. Também se entende como corrupção quando a pessoa que ocupa um determinado cargo se utiliza de seu poder ou de sua autoridade para obter vantagem. Ela é um mal que assola diferentes países e se tornou tema de interesse e de prevenção e combate pela Organização das Nações Unidas (ONU):

Desde 1996, a corrupção começou a ser tema de interesse dos mais diferentes países que, de modo regional, iniciaram processos de acordos de ação conjunta nesse âmbito. Entretanto, as primeiras convenções firmadas não cobriam todas as regiões do mundo, deixando de lado grande parte dos países da Ásia e do Oriente Médio. Também alguns acordos apenas se referiam a abordagens específicas, como o suborno, por exemplo. Assim, a comunidade internacional manifestou o interesse de delinear um acordo verdadeiramente global e capaz de prevenir e combater a corrupção em todas as suas formas. Assim, nasceu a Convenção das Nações Unidas contra a Corrupção. (UNITED NATIONS OFFICE ON DRUGS AND CRIME, c2019).

Mas até mesmo a corrupção – não obstante a gravidade de tal conduta e seus perversos efeitos para a economia de um país – não é fator absolutamente determinante para afetar o crescimento econômico e o desenvolvimento social. Entretanto, com toda certeza, a ausência de parâmetros (e, sobretudo, níveis) mínimos de segurança pública o é, na medida em que estabelece uma relação negativa (consciente ou mesmo inconsciente) na equação “custo-benefício”, própria da esfera do denominado **ambiente de negócios**.



Todas as nações do mundo que almejam, com autêntica sinceridade, um desenvolvimento socioeconômico verdadeiro (e, particularmente, sustentável), bem como inaugurar (ou mesmo reafirmar) um protagonismo internacional, estabelecendo, reforçando ou apenas tornando mais enfático o seu papel na governança global, não podem, em nenhuma hipótese, se eximir de um combate, sem tréguas, à *corrupção*, assim como à pior “doença” social que a humanidade, organizada em sociedade já experimentou e que responde pela (simplória) expressão designativa de *insegurança pública*.

Esta é a derradeira ameaça, que, a exemplo de um câncer em fase avançada de metástase, espalha-se pelo corpo social, encastelando-se como um vírus em cada uma das células que compõem o tecido que é compartilhado por todos os integrantes da coletividade, putrefando, em última análise, o bem mais precioso que o ser humano possui em sua vida (e que se chama *esperança*), afastando, por via de consequência, os investidores (produtivos) que vivem, a exemplo de qualquer componente individual ou grupal humano, deste mesmo sentimento. (FRIEDE, 2017, informação verbal).

Evidentemente, não há como deixar de reconhecer que o problema da segurança pública no Brasil está entre os mais graves do mundo. Segundo dados divulgados no “Atlas da Violência 2018”, pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em colaboração com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), no ano de 2016 o Brasil alcançou a marca histórica de 62.517 homicídios. Isso equivale a uma taxa de 30,3 mortes para cada 100 mil habitantes, que corresponde a 30 vezes a taxa da Europa. Apenas nos últimos dez anos, 553 mil pessoas perderam suas vidas devido à violência no Brasil – número superior aos mortos no conflito da Síria, país que se encontra formalmente em guerra civil. É preciso registrar que os números citados não contemplam outras 71 mil pessoas desaparecidas, muitas das quais, provavelmente, vítimas de homicídio (IPEA, 2018).

Verifica-se, no caso, aquilo que se convencionou chamar de **subnotificação** de registros, fenômeno que se soma ao complexo quadro acima, o que reflete, de modo geral, a ausência de capacidade apresentada pelo Estado até os dias atuais em manter a ordem pública.

Observa-se, portanto, um verdadeiro clima de “alerta geral”, a afastar os investimentos produtivos, independentemente do fato de nosso País ostentar extraordinárias oportunidades de negócios, possuir a maior fronteira agrícola do mundo, ter mão de obra abundante, vastidão territorial pouco explorada e todos os

demais requisitos básicos para fomentar o ambiente propício à prosperidade econômica.

Nesse cenário, resta evidente não haver as condições mínimas para a prosperidade econômica, tendo em vista a ausência de um ambiente propício à livre iniciativa, seja do capital ou do próprio trabalho, sendo certo reconhecer que, naqueles locais em que não é possível prover ordem e segurança, simplesmente inexistem espaço para o imprescindível desenvolvimento socioeconômico.

## **2 SEGURANÇA PÚBLICA E O CRESCIMENTO ECONÔMICO**

A segurança pública e, portanto, a imposição da ordem estatal, com a correspondente efetividade do Ordenamento Jurídico, revela-se como condição indispensável para o crescimento e desenvolvimento econômicos. Sem a segurança da ordem pública e a conseqüente garantia da validade ampla e real da normatividade jurídica não se apresentam os pressupostos fundamentais que propiciam o investimento produtivo, com riscos relativamente aceitáveis.

Essas condições históricas, quando efetivamente existiram no Brasil, independentemente de outras considerações de matizes político-ideológicas, permitiram a derradeira viabilização do desenvolvimento econômico. Prova do que ora se afirma é que o ano de 1973 foi o período de doze meses em que o Brasil teve o maior crescimento econômico anual de sua história, atingindo extraordinários 13,9% de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), taxa superior, inclusive, ao estrondoso e surpreendente crescimento da economia chinesa, que também é propiciada e turbinada por um ambiente de reconhecido controle no que concerne à segurança pública.

Durante todo o período em que os militares estiveram no poder (1964-1985), é cediço reconhecer que o crescimento econômico brasileiro foi o maior de toda a história nacional, atingindo uma taxa anual de crescimento do PIB superior à média de 7%, o que permitiu alavancar nosso País da posição inicial de 46ª economia do mundo em 1964 – ocasião em que o PIB da Argentina, era, inclusive, maior que o brasileiro – para o 10º lugar entre as maiores economias do planeta, o que reconhecidamente constituiu, nesse aspecto, uma verdadeira revolução.

De forma diversa, no contexto atual, marcado pela crise de segurança pública, fica estrategicamente difícil, por exemplo, fabricar ou estocar produtos em grande escala, uma vez que essas mercadorias acabam por se tornar, nas fábricas ou nos estabelecimentos comerciais, objeto de cobiça da criminalidade dedicada aos crimes de furto e roubo, aumentando, conseqüentemente, os custos de produção e distribuição, reduzindo, assim, a produtividade e a competitividade, fatores indispensáveis ao crescimento econômico de forma geral. Tendo em vista os elevados índices de ocorrências criminais relativas a esses delitos, as empresas acabam por produzir manufaturados em menor quantidade, fazendo com que o preço individual de cada produto naturalmente se eleve.

Decorrente da crise da segurança pública, atualmente o roubo de cargas aparece como um dos principais causadores de preocupação para o setor econômico. Esse tipo de crime afeta a economia por causa de seu efeito em cadeia: os custos com as perdas provenientes do roubo precisam ser repassados para o consumidor final, encarecendo o preço das mercadorias e, conseqüentemente, limitando o seu consumo.

Estudo elaborado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), intitulado “Quanto custa o roubo e o furto de cargas no Brasil”, mostra que o aumento dos roubos de carga no país, entre 2011 e 2016, tiveram um impacto superior a R\$ 6,1 bilhões.

Entre 2011 e 2016 foram registrados 97.786 roubos de cargas no Brasil, que geraram uma perda superior a R\$ 6,1 bilhões. Este valor representa 5,1 vezes o investimento anunciado pelo governo federal em dezembro de 2016 para a modernização e ampliação do sistema penitenciário brasileiro nos próximos anos. Também equivale a todo o investimento previsto para as principais rodovias federais do estado do Rio de Janeiro na próxima década. (FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2017).

Medidas mais severas precisam ser aplicadas para inibir esse tipo de ocorrência. Segundo o estudo da Firjan, três fatores vêm dificultando o combate ao roubo de cargas: a) a maior atuação de grandes organizações criminosas, que fazem disso uma forma de financiamento; b) ausência de ações que punam todos os elos dessa cadeia; c) carência de estrutura das forças de segurança que estão diretamente

relacionadas ao combate a esse tipo de crime (FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2017).

Por outro lado, os excessivos e desarrazoados mecanismos de regulação do Estado, em vez de funcionarem como salvaguarda contra o ambiente de insegurança pública, atuam, ao reverso, como fator de desestímulo aos investimentos produtivos, evitando que muitos produtos sejam adquiridos de modo legal – em função dos múltiplos controles burocráticos e cartoriais que o Estado impõe –, fazendo com que o mercado **informal** (muitas vezes alimentado pelas mercadorias provenientes dos roubos de cargas), desprovido dos exagerados e dispendiosos mecanismos regulatórios, cada vez mais tenha uma capacidade real de competir com o comércio **formal**, destruindo as bases da economia salutar, construtiva e fundada em um pacto social verdadeiramente democrático.

É notória a relação existente entre segurança pública e crescimento econômico, de modo que, quanto mais deficiente for a prestação desse serviço público essencial, menos crescimento o País experimentará.

### 3 QUANDO A INSEGURANÇA SE FAZ PRESENTE

A título de ilustração, serão elencadas algumas notícias recentes publicadas na grande imprensa como forma de levar a uma reflexão sobre o impacto da falta de segurança na vida do cidadão e, conseqüentemente, na vida econômica do País e de uma cidade.

A ineficiência na segurança pública impacta no setor de transportes públicos, problema que está alcançando até mesmo o tão novo sistema de BRT (*Bus Rapid Transit*), cuja organização inicial está dando lugar à completa desordem. Conforme notícia veiculada em 2017, o consórcio que administra o serviço (de BRT) na Cidade do Rio de Janeiro anunciou que poderia fechar a qualquer momento todas as 22 estações do eixo da Avenida Cesário de Melo, entre Campo Grande e Santa Cruz, em função da absoluta falta de segurança para garantir o pleno funcionamento do sistema.

O Consórcio BRT alega que, nos últimos meses, as empresas proprietárias dos veículos articulados reduziram a frota e vêm tendo prejuízos seguidos por conta de estações depredadas por atos de vandalismo. A queda do número de usuários pagantes também é outro motivo alegado, não só pela evasão gerada por passageiros que driblam o sistema de segurança para entrar nas composições sem pagar, mas também pela concorrência com o transporte pirata. Problemas que, no cálculo das empresas, causam prejuízos de R\$ 800 mil por mês. Com quadro semelhante afetando outras linhas de BRTs, as perdas alcançam R\$ 1,4 milhão. O consórcio acrescentou que, inicialmente, a intenção é manter serviços expressos entre a Rodoviária de Campo Grande e os bairros da Barra e do Recreio. Mas isso também depende de condições de segurança. Na realidade, das 22 estações sob risco, duas já estão inoperantes há meses devido a confrontos no entorno envolvendo traficantes e milicianos: Cesarão III e Vila Paciência. (MAGALHÃES, 2017).

Além das frequentes depredações, há relatos de que, por falta de fiscalização, diversos passageiros ingressam nas plataformas de embarque sem efetuar o devido pagamento da tarifa, pondo em risco a sobrevivência econômica do aludido modal, problema que pode culminar até mesmo na desativação de algumas estações.

Mais grave ainda é constatar que os corredores expressos do BRT estão sendo utilizados por carroças puxadas por animais, comprometendo, de modo contundente, a segurança viária. Da mesma forma, áreas destinadas a determinadas estações do modal em comento têm sido ocupadas pelo comércio irregular de ambulantes, que transformaram o espaço público em verdadeiros “mercadinhos”.

Uma carroça puxada por um velho cavalo sacolejava, ontem pela manhã, no asfalto do corredor Transoeste, já desgastado pelo tempo de uso, levando pai e filha, que ignoravam solenemente a aproximação de um ônibus. O tempo parecia ter parado na Estação do BRT Santa Eugênia, em Paciência. Dentro da plataforma, um funcionário do sistema se limitava a observar o movimento de pessoas que entravam sem pagar passagem. Na Estação Cacique de Ramos, em Olaria, o cenário também é de abandono. A plataforma está fechada há dois meses, desde que foi depredada por um grupo de vândalos. Mesmo assim, motoristas continuam parando ali, para facilitar a vida de quem precisa desembarcar na região. A distância entre os degraus do ônibus (projetados para parar apenas nas estações) e o asfalto é grande, mas o risco de acidentes não impede que idosos e crianças se arrisquem, pulando na pista. [...]. A entrada de pessoas sem pagar a passagem virou rotina na Estação Santa Eugênia. Tanto que os motoristas não se espantam quando pessoas cruzam a pista e se apoiam nos ônibus para subir na plataforma. É o que acontece também em estações da região como a Curral Falso, em

Santa Cruz. Na Estação Cesarinho, no mesmo bairro, não há mais ninguém para vender bilhetes. A plataforma foi transformada numa loja de ambulantes onde tudo é vendido, de balas a sanduíches e refrigerantes. Já a Estação Cesarão 3 é apenas um esqueleto do que já foi um dia. O equipamento está completamente destruído, com vidraças estilhaçadas e cacos ainda espalhados pelo chão. A depredação aconteceu há aproximadamente cinco meses. (ZUAZO; GOULART; RODRIGUES, 2017, p. 7).

Tendo em vista a crise de segurança pública, o segmento educacional (Escolas Parque e Corcovado, ambas localizadas na Zona Sul do Rio de Janeiro, por exemplo) está adotando iniciativas – que obviamente geram custos financeiros para o setor – destinadas a garantir a integridade física de seus alunos, professores e funcionários em casos de ocorrência de tiroteios nas proximidades de suas instalações, preparando-os (ou melhor, treinando-os) para situações que muito se assemelham às estratégias tomadas pela população civil (inglesa e alemã, por exemplo) durante os bombardeios ocorridos na Segunda Guerra Mundial (GOIS, 2018a, p. 8).

As medidas de salvaguarda implementadas pelas escolas não nos parecem exageradas, mormente se considerarmos que a Região Metropolitana do Rio de Janeiro teve 640 tiroteios só no primeiro mês de 2018, conforme relata a matéria de capa de O Globo, de 1 fev. 2018, o que nos dá uma média de 20 episódios por dia, confrontos que não raro acarretam mortes de pessoas inocentes e fechamento de vias públicas, tais como as Linhas Amarela e Vermelha e a Avenida Brasil, importantes vias de escoamento do trânsito da Cidade, cujos frequentes bloqueios levam pânico à população e causam sérios prejuízos à economia do Rio de Janeiro (A CRUEL..., 2018, p. 7).

Por volta das 16h [do dia 25 jan. 2018], cerca de 50 mototaxistas saíram do Morro do Vidigal, ligado à Rocinha por uma mata, e fecharam os dois sentidos da Avenida Niemeyer. Em seguida, dezenas de pessoas tomaram a pista e montaram barricadas com pneus e pedaços de madeira. Motoristas, em pânico, tentavam sair dali de marcha a ré. Perto do Sheraton, um grupo ordenou que passageiros de um ônibus descessem e ateou fogo ao veículo. O que estava espalhado pelo asfalto também foi incendiado, assim como uma motocicleta que estava estacionada. As chamas alcançaram as grades da Ciclovía Tim Maia, e a fumaça podia ser vista da Praia de Ipanema. Moradores de um prédio, temendo uma tragédia, subiram

para os andares mais altos. A situação só foi controlada por volta das 19h20m, quando um reboque e um trator removeram a carcaça do coletivo. (ROCINHA..., 2018, p. 8).

Em situações mais graves, quando a adoção de estratégias de proteção torna-se insuficiente, a saída acaba sendo o próprio fechamento de estabelecimentos de ensino, tal como aconteceu com o Colégio Santa Mônica, no Rio de Janeiro, que por medida de segurança desativou a unidade localizada no Complexo da Maré, escola “que atendia somente alunos carentes, todos com bolsa integral” (GUERRA..., 2017, p. 18).

Por conta da insegurança pública, e devido ao aumento de roubos em condomínios cometidos por bandidos fingindo ser funcionários da Companhia Estadual de Gás (CEG), a concessionária mudou os protocolos de atendimentos ao usuário: “agora, quando o cliente marca uma visita técnica, recebe pelo WhatsApp a foto do técnico e uma senha, que o funcionário deve falar na portaria para provar sua identidade antes de subir” (GOIS, 2018).

Conforme se observa, esse quadro de insegurança acaba por incentivar a adoção, por parte das empresas, de uma série de providências destinadas a evitar a ação dos criminosos, fazendo com que o setor produtivo tenha de pagar “um preço elevado pelo aumento da violência no Rio de Janeiro”, o que inclui não apenas “os custos diretos, resultantes de perdas por roubos e atos de vandalismo”, mas também “os gastos com seguro e o reforço da segurança privada” (CAVALCANTI; ROSA, 2018, p. 27).

Instalação de geradores de energia para evitar perdas por corte de luz durante operações militares, mudança nos horários de troca de turno nas fábricas, jornada de produção encerrada mais cedo, executivos usando uniforme de técnicos ou operários, restrição de circulação de frota e funcionários em vias de alto risco, planos para blindar caminhões. A escalada da violência provocou mudanças na rotina de empresas instaladas no estado, resultando em custos extras e exigindo planejamento. A adoção de medidas para evitar situações de insegurança é ainda mais forte entre as multinacionais e os executivos estrangeiros, afirmam especialistas. (CAVALCANTI; ROSA, 2018, p. 27).

Em um estado em que algumas fábricas instaladas na Baixada Fluminense, para não terem suas cargas roubadas, precisam “pagar uma espécie de mesada para os bandidos da região” (GOIS, 2018b, p. 10), não é de se estranhar que o comércio varejista carioca tenha gasto “R\$ 1,5 bilhão com segurança em 2017, um aumento de 25% em relação ao ano anterior”, conforme dados obtidos pelo Clube de Diretores Lojistas, que “ouveu 750 lojistas das Zonas Norte, Oeste, Sul e Centro” (PIB..., 2018, p. 10).

Com centro de distribuição em Madureira, na Zona Norte, e fábrica em Queimados, na Baixada Fluminense, a Piraquê já gasta em torno de R\$ 1,5 milhão por ano com segurança, sem considerar vendas perdidas devido a roubo de carga, conta ALEXANDRE COLOMBO, diretor de marketing da empresa: — Dobramos o efetivo na escolta dos caminhões. Mas os roubos, mesmo com a intervenção, persistem. Já tivemos seis ou sete este ano. Em 2017, houve ao menos um por semana. Foram 53 no ano. Gastamos 70% mais para renovar o seguro da carga. (CAVALCANTI; ROSA, 2018, p. 27).

Em relação ao roubo de cargas no Estado do Rio de Janeiro, dados do Instituto de Segurança Pública (ISP), compilados por Luiz Ernesto Magalhães (2017), apontam que o “número total de ocorrência é o maior em três décadas”, sendo que, nos “11 primeiros meses de 2017, foram 212.065 casos – uma média de 27 por hora” (MAGALHÃES, 2017, p. 15).

Esse quadro também esclarece o motivo pelo qual o carnaval do Rio atraiu, em 2018, apenas 1,1 milhão de turistas, enquanto que o de Veneza conseguiu atrair 3 milhões de pessoas (RIO..., 2018, p. 11).

Ademais, a insegurança afugenta a celebração de novos negócios no Estado do Rio de Janeiro, conforme reconhece, inclusive, Luiza Helena Trajano, Presidente do Conselho de Administração do grupo Magazine Luiza, que “tem perto de 800 filiais no país e nenhuma no Rio” (CAVALCANTI; ROSA, 2018, p. 27). Minha tia, que fundou a empresa, tinha muito medo do Rio de Janeiro. Ela sempre falava: “No Rio, não é para montar loja por causa da violência”. (CAVALCANTI; ROSA, 2018, p. 27).

Nem mesmo carros-fortes estão a salvo do terror imposto pelos criminosos. De acordo com a matéria elaborada por Patrik Camporez (2018), e segundo relatórios internos do setor de transportes de valores, “90% das ações dos bandidos são feitas



por meio do uso de explosivos contrabandeados ou desviados da atividade de exploração mineral”, sendo que, entre 2015 e 2017 (até o mês de setembro), “85,3 toneladas de explosivos clandestinos foram apreendidos no País em operações federais”, figurando o Rio de Janeiro no topo deste ranking. E a mesma lógica que “empurra os assaltos aos carros-fortes atinge os caixas eletrônicos, principalmente os de pequenos negócios de periferia e pouco vigiados”, gerando elevados custos para a rede bancária (CAMPOREZ, 2018, p. 3).

A onda de crimes contra a rede bancária obrigou o setor a ampliar o gasto com segurança: R\$ 9 bilhões foram aplicados nos últimos anos. A Febraban diz que acompanha os ataques a caixas eletrônicos com extrema preocupação, apesar da queda no número de assalto a agências. A entidade diz que o dano das explosões força as instituições financeiras a reformar o local e a repor os equipamentos danificados. (CAMPOREZ, 2018, p. 3).

Como se vê, os casos concretos acima mencionados demonstram, em primeiro lugar, como o País, por conta da insegurança pública, perde inúmeras oportunidades de negócios. Da mesma forma, sinalizam que o problema ora abordado acarreta um aumento de custos para as empresas, custo esse que, conseqüentemente, é repassado ao consumidor final.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não obstante o indiscutível potencial econômico brasileiro, em função de seu amplo território (o 5º maior do mundo, com 8.516.000 km<sup>2</sup>), grande população (a 6ª maior, com 208 milhões de habitantes, segundo levantamento divulgado pelo IBGE em 27 fev. 2018), farta mão de obra (ainda que, reconhecidamente, não devidamente qualificada) e maior fronteira agrícola (ainda a ser explorada) do planeta, é fato que todas essas qualidades acabam por se tornar secundárias e pouco atrativas, em função da real e permanente crise de credibilidade que paira sobre o Brasil pelos mais diversos motivos, mas, fundamentalmente, por não conseguirmos impor a condição básica para o crescimento e desenvolvimento econômicos, a qual responde pelo singelo nome de **segurança**, no seu mais amplo sentido, abrangendo não só a **segurança pública**, mas, também, a **segurança e efetividade jurídicas**.

É o momento, portanto, de se refletir a respeito das prioridades nacionais, focando no combate sem tréguas ao clima de insegurança (pública e jurídica), fazendo valer a máxima inscrita na bandeira nacional, e que preconiza, em efetiva análise, a **ordem** como condição indispensável para o **progresso**.

A história é rica em demonstrar, com sólidos argumentos e dados, que a consolidação do desenvolvimento e do crescimento econômico, em todas as nações que celebraram seu exitoso advento, somente se revelou possível após a imposição da ordem pública estatal, independentemente da forma exteriorizante como foi implantada e, sobretudo, consolidada.

Por efeito conclusivo, resta reconhecer que enquanto não for resolvido o gravíssimo problema da segurança pública, o Brasil estará irremediavelmente condenado às baixas taxas de crescimento e, conseqüentemente, a uma condição de subdesenvolvimento anacrônico.

## REFERÊNCIAS

A CRUEL realidade dos cariocas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 fev. 2018, p. 7.

AULETE, Caldas. **Aulete digital**: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. [c2019]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/index.php>. Acesso em: 6 maio 2019.

CAMPOREZ, Patrik. Quando nem Mesmo Carros-Fortes Estão a Salvo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 fev. 2018, p. 3.

CAVALCANTI, Glauce; ROSA, Bruno. **Novo Código de Conduta**. O Globo, 11 mar. 2018, p. 27.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Quanto custa o roubo e o furto de cargas no Brasil**. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/publicacoes/publicacoes-de-economia/o-impacto-economico-do-roubo-de-cargas-no-brasil.htm>. Acesso: 5 maio 2019.

GUERRA do Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 dez. 2017, p. 18.

IPEA. **Atlas da Violência**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2018.

FRIEDE, Reis. Democracia e Regime Democrático. Rio de Janeiro, Escola Naval, 22 mar. 2017. (comunicação oral).

GOIS, Ancelmo. A Guerra do Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 jan. 2018a, p. 8.

GOIS, Ancelmo. A Síria dos Trópicos I. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 fev. 2018b, p. 10.

GOIS, Ancelmo. Já tem seguradora oferecendo seguro às... vítimas de crimes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 abr. 2018.

MAGALHÃES, Luiz Ernesto. Sucesso do BRT em 22 Estações da Zona Oeste que Podem Ser Fechadas Foi Passageiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 nov. 2017.

MAGALHÃES, Luiz Ernesto. Um Recorde que Ninguém Quer. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 dez. 2017, p. 15

PIB do Crime Sobe 25%. **O Globo**, **Rio de Janeiro**, 23 fev. 2018, p. 10.

RIO teve 640 tiroteios só no primeiro mês do ano. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 fev. 2018, p. 11.

ROCINHA em estado de sítio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jan. 2018, p. 8.

UNITED NATIONS OFFICE ON DRUGS AND CRIME. **Convenção das Nações Unidas contra a Corrupção**. c2019. Disponível em: <https://www.unodc.org/lpo-brazil/pt/corruptcao/convencao.html>. Acesso: 13 maio 2019.

ZUAZO, Pedro, GOULART, Gustavo; RODRIGUES, Renan. A que Ponto Chegamos. **O Globo**, 29 dez. 2017, p. 7.

---

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p27-33>

## A JURISPRUDÊNCIA DOS CONCEITOS E O NEOKANTISMO

### *THE JURISPRUDENCE OF CONCEPTS AND THE NEOKANTISM*

André R.C. Fontes\*

**Resumo:** A classificação e a correlação das formas do pensamento alemão de meados do século XIX até a ascensão do Nazismo é o objetivo deste artigo, com especial destaque para a contribuição dos juristas judeus e a sua contribuição para o Neokantismo. O texto também arrola os principais desdobramentos justeoréticos das Escolas relacionadas ao pensamento de Immanuel Kant.

**Palavras-Chave:** Positivismo. Idealismo. Escola axiológica. Hegelianismo. Categorias fundamentais do Direito.

**Abstract:** Classification and correlation of German thought forms the mid-nineteenth century to the rise of Nazism is the purpose of this article, with special emphasis on the contribution of Jewish lawyers and their contribution to neokantianism. The text also lists the main theoretical law developments of schools related to the thought of Immanuel Kant.

**Keywords:** Positivism. School axiological. Hegelianism. Fundamental categories of law.

---

\*Doutor em Direito Civil pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2005), Doutor em Ciências Ambientais e Florestais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ (2015), Professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e Desembargador no Tribunal Regional da 2ª Região (Rio de Janeiro e Espírito Santo).

## 1 INTRODUÇÃO

Pode-se assinalar três períodos particularmente relevantes no desenvolvimento do pensamento alemão no decurso do século XX: o Historicismo, o Positivismo e o Neokantismo. A Filosofia dos Conceitos inclui-se na terceira corrente. A despeito de todo antagonismo, penetrou no pensamento jurídico e edificou o grande sistema de conceitos na passagem do século. Apresentava-se, paralelamente, ao Pandectismo, mas com ele não se confundia. (LARENZ, 2012).<sup>1</sup>

As marcas da Escola Histórica do Direito se fazem presentes de variadas formas nas teorias desenvolvidas ao longo do século XIX, e todo o debate que provoca orienta algumas das discussões mais importantes no Século XX. Seus maiores representantes são Friedrich Carl von Savigny e seu aluno Georg Friedrich Puchta. A atitude anticodificadora para a legislação e os questionamentos sobre a concepção de lei são pontos de destaque nos seus estudos e análise, ao sustentar que o Direito é fruto das tradições e da história de cada povo e que sua contínua evolução e transformação não eram compatíveis com a sistemática férrea e rígida de uma codificação, nos moldes do Código Napoleão. Baseados nesses argumentos, Savigny travou conhecida polêmica com Thibaut sobre a codificação alemã. (WESENBERG; WESENER, 1998, p. 269; SAVIGNY, 1946; OERTMANN, 1933, p. 17; PUCHTA, 1858).

Partindo de um debate sobre as origens do Direito alemão e da recuperação do Direito antigo, suscita uma releitura do significado de espírito do povo (o *Volkgeist*). Compenetrados nas ideias de que as leis e os códigos não estariam necessariamente em harmonia com o caráter do povo, acentuaram o desenvolvimento progressivo da Ciência do Direito e a necessidade de deixar fruir a tradição jurídica nacional. (WESENBERG; WESENER, 1998, p. 269; SCHMITT, [19--?]).

---

<sup>1</sup> Para um exame específico sobre a noção de conceito em Direito: Du Paquier (1979, p 168) e Rodriguez (1994).

## 2 DESENVOLVIMENTO

As concepções históricas brotaram no ambiente cultural e romântico alemão para demonstrar a natureza progressiva e, portanto, histórica, das manifestações e da lenta maturação do desenvolvimento do indivíduo concreto e histórico. E elas bem se mostraram na passagem do Historicismo para o século XX, ao provocar uma série de movimentos em torno da Filosofia de Hegel, conhecidos como neo-hegelianos, que pregam a ausência de critério objetivo para determinar a análise de um objeto de estudo, de modo que, por exemplo, a Filosofia, a Política e o Direito estariam fadados à sua própria historicidade. Esses movimentos, que se desdobram da filosofia de Hegel, seguem uma evolução que é contrária ao Positivismo, especialmente, pela exigência ética baseada em valores ideais que, por sua vez, acompanham a Filosofia transcendental de Kant, e que não é contrária ao Hegelianismo. (KERVÉGAN, 2006, p. 4).<sup>2</sup>

Nas premissas históricas da formação e desenvolvimento da filosofia de Emmanuel Kant, a simplificação do estudo do seu pensamento nos conduziria à afirmação de que as ideias transformaram-se em Filosofia, que respondeu com a **Filosofia da ideia** que é englobada na denominação geral de **Idealismo**. (BOCHENSKI, 1968, p. 85). É uma das correntes filosóficas mais importantes do século XIX e avança até o primeiro quartel do século XX, quando parece perder importância. Sua área de influência é a Europa continental, a América do Sul, a América Central e o México. Apesar dos vários movimentos reputados idealistas, em todos os seus seguidores há o traço comum de serem idealistas em matéria epistemológica e em seus objetivos. Desse modo, toda a realidade é imanente a um espírito objetivo, o qual cria as formas que aparecem na natureza e na alma humana, ou que se identificam com ambas. (BOCHENSKI, 1968; HIRSCHBERGER, 1967, p. 273).

Ao se estabelecer que o pensamento não existe objetivamente interno e fixado de antemão, marchou-se num processo natural, objetivo e condicionado por causas concretas para uma série de movimentos renovadores. Esses movimentos

---

<sup>2</sup> Numa visão abrangente: Kant (1978) e Fouillée (1922, p. 33).

eram sete ao todo, segundo classificação de alguns autores (que seguem arrolados e enumerados a seguir). E eram chamados de neokantistas ou neokantianos. Cinco foram logo superados, e sublinhamos que não eram kantianos ortodoxos. Dois, entretanto, que eram os mais importantes, não somente floresceram, como se mostraram muito ativos. Fiéis ao espírito de Kant, encontraram forte eco até mesmo no período dos dois grandes conflitos mundiais. (BOCHENSKI, 1968).

Seria justo conceber a ideia de que o desenvolvimento objetivo e a sucessão das formações de seus integrantes seguiram certo esquema filosófico-histórico exclusivamente alemão. A aparição de alguns expoentes na universalidade da filosofia mundial nos adverte, de maneira gráfica e simples, o sistema de pensamento de toda uma época, mas não exclui a debilidade de sua afirmação e a necessidade de agruparmos os pontos mais relevantes de cada movimento concentrados na Alemanha. (BOCHENSKI, 1968; AJDUKIEWICZ, 1979, p. 15).

As formas puras dos dois movimentos obriga a separação uma da outra. Nos últimos trinta anos do Século XIX, prevaleceu o idealismo. Podem ser enumeradas, da seguinte forma, as escolas Neokantianas (BOCHENSKI, 1968, p. 98)<sup>3</sup>:

- (1) Fisiologista;
- (2) Metafísica;
- (3) Realista;
- (4) Relativista;
- (5) Psicológica;
- (6) Axiológica;
- (7) Logicista;

A escola fisiologista buscava a interpretação das formas kantianas *a priori* como disposições filosóficas. (BOCHENSKI, 1968, p. 98). Seus principais integrantes são Hermann Helmholtz (1821-1894) e Friedrich Albert Lange (1828-1875). (BOCHENSKI, 1968, p. 98; HIRSCHBERGER, 1967, p. 62). A escola metafísica admitia a possibilidade de uma metafísica crítica e era formada, basicamente, por Otto

---

<sup>3</sup> A classificação é de Bochenski (1968).

Leibmann (1840-1912) e por Joahannes Volkelt (1848-1930). (BOCHENSKI, 1968, p. 98; HIRSCHBERGER, 1967, p. 129). A escola realista manifestava-se no sentido da existência de uma coisa em si e encontrava expressão em Alois Riehl (1844-1924) e Richard Höningwald (1875-1947). (BOCHENSKI, 1968, p. 98). A *escola relativista* sustentava que o *a priori* kantiano era de natureza psicológica e relativa, e encontrava em Georg Simmel (1858-1918) seu mais original e principal representante.<sup>4</sup> A **escola psicológica**, conduzida por Hans Cornelius (1863-1947) se aproximava ainda mais do Positivismo.<sup>5</sup>

Ao se elevarem à categoria de neokantianas, essas escolas não eram ortodoxas e foram logo superadas. A sua vez, as duas, que se mantiveram verdadeiramente orientadas pelo espírito de Kant, foram a **Escola Logicista**, de Marburgo, e a **Escola Axiológica**, de Baden. (BATALHA; RODRIGUES NETTO, 2000, p. 171; AJDUKIEWICZ, 1979, p. 15; REALE, 2007, p. xxx; GALEFFI, 1986. p. 191; FOULLÉE, 1909, p. 17; LA TORRE, 2006, p. 15).

### 3 CONCLUSÃO

À medida que ascendia o Nazismo, essas duas escolas desapareceram. Isso porque a maior parte de seus representantes era de origem judaica e foram, como é sabido, violentamente perseguidos, afastados da vida acadêmica e cultural da Alemanha ou, simples e atterradoramente, assassinados. O reinado do Nacional-Socialismo desferiu-lhes, portanto, o golpe de morte. Sem renovação e sem novos estudiosos, tornou-se hoje mais uma referência crítica como centro de dogmatismos ou mesmo de sectarismo dogmático, mas que não podem deixar de ser mencionados, especialmente pela sua repercussão no Direito. Figura importantíssima do movimento no Direito é Rudolf Stammler que, por meio das suas conhecidas *categorias*

---

<sup>4</sup> Georg Simmel era um historicista (não-biologizante) kantiano relativista e original. (BOCHENSKI, 1968, p. 124). A lista de pensadores influenciados por Georg Simmel é extensa. Na verdade Simmel é um ilustre representante da Sociologia formal com um rol não determinado de seguidores e, também, da Sociologia Urbana, que tanta influência teve nos EUA. Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Georg Simmel, filósofo de la vida**. Trad. de Antonia García Castro. Madri: Gedisa, 2007. Cf. (BOCHENSKI, 1968, p. 98).

<sup>5</sup> Hans Cornelius muito influenciou Max Horkeheimer e Theodor Adorno. (AJDUKIEWICZ, 1979, p. 64; SCIACCA, 1968, p. 168; REALI; ANTISERI, 1991; BOCHENSKI, 1968, p. 124).



*fundamentais do Direito*, possibilitou o grande e derradeiro suspiro do Neokantismo logicista da Escola de Marburgo. (BOCHENSKI, 1968, p. 98; REALI; ANTISERI, 1991; SMEND, 1988; MULLER, 2009; BONNARD, 1939, 1940; SALDANHA, 2005; STAMMLER, 2008; LA TORRE, 2006, p. 15).

## REFERÊNCIAS

AJDUKIEWICZ, Kazimierz. **Problemas e teorias da filosofia**. Trad. Pablo Rubén Mariconda e Regina Correa Rocha. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

BATALHA, Wilson de Souza Campos; RODRIGUES NETTO Sílvia Marina L. Batalha de. **Filosofia jurídica e história do Direito**. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

BOCHENSKI, I.M. **A filosofia contemporânea ocidental**. 2. ed. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo Herder, 1968.

BONNARD, Roger. **Le droit et l'État dans la doctrine national socialiste**. 2. ed. Paris: Librairie Générale de Droit, 1939.

BONNARD, Roger. **La guerre de 1939-1940 et le droit public**. Paris: Librairie Générale de Droit e Jurisprudence, 1940.

DU PAQUIER, Claude. **Introduction à la théorie générale et à la philosophie du Droit**. Neuchatel: Delachaux & Niestlé, 1979.

FOUILLÉE. **Novísimo concepto del derecho**. Trad. Eduardo Gómez de Baquero. Madri: La España Moderna, 1909.

GALEFFI, Romano. **A filosofia de Immanuel Kant**. Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

HIRSCHBERGER, Johannes. **História da filosofia moderna**. 2. ed. Trad. Alexandre Correia. São Paulo: Herder, 1967.

KANT, I. **Introducción a la teoría del derecho**. Trad. Felipe Gonzalez Vicen. Madri: Centro de Estudios Constitucionales, 1978.

KERVÉGAN, Jean-François. **Hegel, Carl Schmitt**. Trad. Carolina Huang. São Paulo: Manole, 2006.

LARENZ, Kar. **Metodologia da Ciência do Direito**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenhian, 2012.

LA TORRE, Massimo. **La crisi del novecento: giuristi e filosofi nel crepuscolo di Weimer**. Bari: Dedalo, 2006.

MULLER, Ingo. **Los juristas del horror**. Trad. Carlos Armando Figueredo. Bogotá: Álvaro Nora, 2009.

OERTMANN, Paul. **Introducción al derecho civil**. Trad. Luis Sancho Seral. Barcelona: Labor, 1933.

PUCHTA, Georg Friedrich. **Storia del diritto presso il popolo romano**. Trad. Carlo Poli. Milão: Stabelecimento Civelli Giuseppe, 1858.

REALE, Miguel. **Filosofia do Direito**. 20. ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

REALI, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. v. 3. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulinas, 1991.

RODRIGUEZ, Carlos Eduardo López. **Introdução ao pensamento e à obra jurídica de Karl Larenz**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 1994.

SALDANHA, Nelson. **Da Teologia a metolodogia**. Belo Horizonte: Del Rey, 2005.

SAVIGNY, F. de. **De la vocación de nuestro siglo para la legislación y para la ciencia del derecho**. Trad. Adolfo G. Posada. Buenos Aires: Editorial Avalaya, 1946.

SCIACCA, Michele Federico. **História da Filosofia**. Trad. Luís Washington Vita. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

SCHMITT, Carl. **Teoria de la constitución**. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Struhart & Cia., [19--?]. p. 389.

SMEND, **Rudolf**. *Costituzione e diritto costituzionale*. Trad. F. Fiore e J. Luther. Milão: Giuffrè, 1988.

STAMMLER, Rudol. **Tratado de filosofia del derecho**. México: Coyoacán, 2008.

WESENBERG, Gerhard; WESENER, Gunter. **Historia del derecho privado moderno em Alemania y em Europa**. Trad. José Javier de los Mozos Touya. Valadoli: Lex Nova, 1998.

---

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p34-40>

**A CURA E A FÁBULA DE HIGINO: UMA COMPREENSÃO EXISTENCIAL DO DIREITO**

***THE CURE AND THE FABLE OF HYGINO: AN EXISTENTIAL UNDERSTANDING OF THE LAW***

Cleyson de Moraes Mello\*

**Resumo:** A hermenêutica filosófica em Heidegger assume um viés transformador. Daí a necessidade de compreender o fundamento do direito a partir da cura (cuidado) tratado no § 41 da obra Ser e Tempo.

**Palavras-chave:** Heidegger. Ser-no-mundo. Dasein.

**Abstract:** Heidegger's philosophical hermeneutics takes on a transformative bias. Hence the need to understand the foundation of right from the cure (care) treated in § 41 of the work Being and Time.

**Keywords:** Heidegger. Being-in-the-world. Dasein.

---

\* Professor Adjunto da Faculdade de Direito da UERJ. Coordenador da Graduação em Direito da Faculdade de Direito da UERJ. Vice-Chefe do Departamento de Teorias e Fundamento do Direito da Faculdade de Direito da UERJ. Professor do PPGD da UERJ e UVA. Diretor Adjunto da Faculdade de Direito de Valença – RJ; Professor Titular da Universidade Estácio de Sá. E-mail: profcleysonmello@hotmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

A compreensão da Constituição é um existencial. A compreensão não pode abrir mão do modo de ser do *Dasein* (ser-ai), uma vez que não pode ser um ente simplesmente dado, “resultante da colagem de pedaços” (HEIDEGGER, 2004, p. 94), mas deve se dar, em sua totalidade, pela sua compreensão existenciária. Assim, o julgador deve compreender a Constituição, nada menos, “do que da exigência de projetar esses fenômenos existenciais sobre as possibilidades existenciárias já delineadas e pensá-las, existencialmente, ‘até o fim’.” (HEIDEGGER, 2004, p. 94) Dessa maneira, a compreensão existencial da Constituição anuncia o seu caráter mais originário e fundamental. E o mais importante com isso, é que a decisão judicial no sentido existencialmente possível e própria, deixa de lado o seu caráter de uma construção arbitrária.

Do ponto de vista ontológico, a Constituição deve ser des(velada) a partir do ser-aí (*Dasein*). Mais do que isso: “seu ‘teor’ não se funda na substancialidade de uma substância e sim na ‘**autoconsistência**’ do si-mesmo existente e cujo ser foi concebido como cura.” (HEIDEGGER, 2004, p. 95). O fenômeno do si-mesmo está incluído na cura (cuidado, *sorge*, preocupação), necessitando, pois, de uma compreensão originária e própria da Constituição.

## 2 O SER DO DASEIN (PRE-SENÇA) COMO CURA

É no § 41 de **Ser e Tempo** que Heidegger trata da **cura** como o ser da presença (*Dasein*). A cura (cuidado, *sorge*, preocupação) é uma articulação complexa constituída por três elementos: existencialidade, facticidade e de-cadência. (HEIDEGGER, 2002, p. 255). Estes caracteres ontológicos do *Dasein* se desvelam sob a forma de uma totalidade articulada, uma espécie de nexos originário de um todo estrutural. Melhor dizendo: é neste contexto de completude dos elementos ontológicos fundamentais do *Dasein* que será possível apreender ontologicamente o seu ser enquanto tal. (HEIDEGGER, 2002, p. 255-256).

Daí a importância da hermenêutica e da compreensão, uma vez que é na constituição ontológica da compreensão que se evidencia o poder-se e o estar

lançado. Heidegger afirma que “em seu ser, a pre-sença já sempre se conjugou com uma possibilidade de si mesma.” (HEIDEGGER, 2002, p. 256). É neste *horizonte* que a estrutura totalizante do *Dasein* encontra seu **condição de possibilidade**, permitindo, pois, a essa tripla estrutura desvelar no modo de sua unidade. A cura abrange a unidade dessas determinações ontológicas. (HEIDEGGER, 2002, p. 257).

Importante lembrar que esta estrutura ontológica não está relacionada a um binômio sujeito-objeto (relação de objetos com um sujeito), senão a uma estrutura fenomenalmente articulada com seu todo originário. A cura é, pois, em sua totalidade indivisível e “toda tentativa de reconstrução ou recondução do fenômeno da cura a atos ou impulsos particulares tais como querer ou desejar, propensão ou tendência converte-se em fracasso.” (HEIDEGGER, 2002, p. 258).

A cura precede a si mesma e é neste preceder-se a si mesma que subsiste a sua condição de possibilidade ontológico-existencial. (HEIDEGGER, 2002, p. 258).

É neste sentido que a decisão judicial não pode estar desvinculada do seu ponto de vista ontológico. É necessário que o julgador tenha horizontes, desvinculado de uma visão solipsista. Ao decidir, só se compreende um caso concreto decidendo se projetado em suas possibilidades como ente a ser tratado na cura. É por isso que ao decidir, se decidi algo que se quer, algo que já foi determinado a partir daquilo em-função-de (o preceder a si mesmo). Nesta condição de possibilidade ontológica do ato de decidir são constitutivos e essenciais: a) uma abertura prévia (o preceder a si mesmo); b) a abertura ao caso concreto decidendo (o mundo como algo que já se é) e; c) o projeto de compreensão do *Dasein* numa condição de possibilidade (poder-ser).

Heidegger ensina que como fato o projetar-se do *Dasein* (ser-ai, pre-sença) está sempre junto a um mundo descoberto e é a partir deste que o projetar-se recebe as suas possibilidades. (HEIDEGGER, 2002, p. 259). É isto que restringe antecipadamente as possibilidades de escolha no âmbito da decisão judicial.

A decisão judicial em sua totalidade não pode ser realizada de modo superficial a partir de seus elementos primários ônticos, senão reconduzidas a partir de uma questão ontológica fundamental, mais profunda, articulada pela totalidade da multiplicidade estrutural da cura. Neste contexto, a cura permite ao magistrado decidir e olhar a constituição de modo ôntico-existenciário, ou seja, a partir dos fundamentos

ontológicos adequados lastreados na essência da constituição. Neste sentido, a compreensão ontológico-existencial da constituição pode causar uma espécie de estranheza, mormente quando se desconhece e não se compreende a cura. Na maioria das vezes a decisão judicial e a compreensão da constituição é realizada apenas no viés ôntico e não ontológico.

### 3 A COMPREENSÃO EXISTENCIAL (ONTOLÓGICA) DA CONSTITUIÇÃO E A FÁBULA DE HIGINO

A compreensão ontológica não é pura invenção. (HEIDEGGER, 2002, p. 263). A auto interpretação do *Dasein* como “cura” foi apresentado por Heidegger em sua obra **Ser e Tempo**, com base na fábula de Higino (*Faust und die Sorge*). Vejamos:

Certa vez, atravessando um rio, “cura” viu um pedaço de terra ardilosa: cogitando, tomou um pedaço e começou a lhe dar forma. Enquanto refletia sobre o que criara, interveio Júpiter. A cura pediu lhe que desse espírito à forma de argila, o que lhe fez de bom grado. Como a cura quis então dar seu nome ao que tinha dado forma, Júpiter a proibiu e exigiu que fosse dado o nome. Enquanto “Cura” e Júpiter disputavam sobre o nome, surgiu também a terra (tellus) querendo dar o seu nome, uma vez que havia fornecido um pedaço de seu corpo. Os disputantes tomaram Saturno como árbitro. Saturno pronunciou a seguinte decisão, aparentemente equitativa: “Tu, Júpiter, por teres dado o espírito, deves receber na morte o espírito e tu, terra, por teres dado o corpo, deves receber o corpo. Como, porém, foi a “cura” quem primeiro o formou, ele deve pertencer à ‘cura’ enquanto viver. Como, no entanto, sobre o nome há disputa, ele deve ser chamar ‘homo’, pois foi feito de humus (terra)”. (HEIDEGGER, 2002, p. 263).

Neste sentido, a cura é vista “como aquilo a que pertence a pre-sença humana ‘enquanto vive’. Heidegger afirma que determinação pré-ontológica da essência do homem expressa na fábula acima desvela, desde o início, o modo de ser em que predomina seu percurso temporal no mundo. (HEIDEGGER, 2002, p. 264). Assim, a cura se caracteriza pela historicidade que deve ser guiada ontologicamente.

Daí que a essência da Constituição está diretamente relacionada a sua “constituição ontológica” sempre subjacente. Isto só se torna ontologicamente possível desde que ela possa ser interpelada e lida como cura. A condição de possibilidade existencial da Constituição tida como “cuidado com a vida e com o

homem” deve ser sempre compreendida como cura em seu sentido mais originário, isto é, em seu sentido ontológico.

A decisão judicial deve, pois, possuir uma envergadura de cunho pre-ontológico da essência do homem enquanto ser-no-mundo. Melhor dizendo: cabe ao julgador realizar uma interpretação do caso concreto decidendo, a partir de um conceito existencial de cura.

A compreensão existencial da Constituição é a própria abertura do ser-no-mundo. Toda a decisão judicial deve ser derivada dessa compreensão existencial, que é a própria luz, iluminação, abertura, clareira, revelação do ser-aí, *Alethéia*.

Considerando que a compreensão é um existencial, não existe explicação sem a prévia compreensão. Melhor dizendo: o sentido alcançado pela explicação já nos é dado, na própria explicação, ou seja, o sentido faz parte da própria estrutura prévia da compreensão. A compreensão e a explicação constituem existencialmente a pre-sença (ser-aí).

É através do método fenomenológico que as estruturas do ser-aí são explicitadas e que trazem em si a possibilidade de antecipação do sentido do ser pela pré-compreensão. Como dito acima, o sentido da pre-sença é dado pela **temporalidade** (*Zeitlichkeit*), ou seja, o tempo é o ponto de partida do qual a pre-sença (ser-ai) sempre compreende e interpreta o seu ser. Dessa forma, o ser-aí é de tal modo que realiza uma compreensão do ser no horizonte do tempo. Vale lembrar que a temporalidade, neste caso, não é a representação tradicional do tempo (para Heidegger este seria o tempo inautêntico), senão uma temporalidade autêntica. É dessa forma que, em **Ser e Tempo**, Heidegger sustenta a tese da **Pre-sença e Temporalidade** (Segunda Seção de **Ser e Tempo**) que faz desmoronar radicalmente a equivalência metafísica entre **ser** e **eternidade**.

Frise-se que a abertura do ser-aí, ou seja, o ser do ser-aí é a preocupação (cura, *sorge*). Essa é a luz que constitui a luminosidade da pre-sença, isto é, aquilo que o torna “aberto” e também “claro” para si mesmo. É a cura que se funda toda abertura do pre e a temporalidade ekstática que o ilumina originariamente. Heidegger afirma que somente partindo do enraizamento da pre-sença na temporalidade que se consegue penetrar na possibilidade existencial do fenômeno, ser-no-mundo, que, no

começo da analítica da pre-sença, fez-se conhecer como constituição fundamental. (HEIDEGGER, 2002, p. 150)

A abertura essencial do ser do homem é chamada cuidado, preocupação e o sentido propriamente temporal da existência enquanto modo de ser humano é a temporalidade.

Assim, Heidegger propõe a tese da finitude do tempo original, em detrimento à tese clássica da infinitude do tempo da natureza. Assim, podemos dizer que não há ser nem tempo senão na medida em que há *Dasein*. O *Dasein* dá a si mesmo o seu tempo. O fundamento ontológico originário da existencialidade da pre-sença é a temporalidade. A totalidade das estruturas do ser da pre-sença articuladas na cura só se tornará existencialmente compreensível a partir da temporalidade. (HEIDEGGER, 2004, p. 13) Portanto, é na temporalidade que Heidegger vai buscar o sentido da pre-sença (ser-aí), isto é, da preocupação. O filósofo afirma em **Ser e Tempo**

Se a temporalidade constitui o sentido ontológico originário da pre-sença, onde *está em jogo o seu próprio ser*, então a cura deve precisar de 'tempo' e, assim, contar com o 'tempo'. A temporalidade da pre-sença constrói a 'contagem do tempo'. O 'tempo' nela experimentado é o aspecto fenomenal mais imediato da temporalidade. Dela brota a compreensão cotidiana e vulgar do tempo. E essa se desdobra, formando o conceito tradicional de tempo. (HEIDEGGER, 2004, p. 13-14).

A compreensão do ser é tornada possível mediante a temporalidade ekstática do *Dasein*, ou seja, o tempo passa a ser o *locus* da compreensão do *Dasein*. É, com efeito, no § 65 de *Ser e Tempo* que a temporalidade é revelada como constituindo o sentido do cuidado, *sorge*, cura. Heidegger afirma que "enquanto cura, a totalidade ontológica da pre-sença diz: preceder-se-a-si-mesma-em (um mundo) enquanto ser-junto-a (entes que vêm ao encontro dentro do mundo)." (HEIDEGGER, 2004, p. 121). Assim o filósofo fixou a articulação da estrutura originária da cura na temporalidade. Isso quer dizer que o *Dasein* (pre-sença) nunca perde a sua integralidade; que ela perdura no tempo, porque ele é formado por momentos inseparáveis uns dos outros. Daí Heidegger falar em estrutura do ser-aí. Esta estrutura fundamental é chamada ser-no-mundo.

Pertence à estrutura ontológica da pre-sença uma compreensão do ser. É sendo que a pre-sença está aberta para si mesma em seu ser. Há que se buscar uma



abertura mais abrangente e mais originária dentro da própria pre-sença (*Dasein*). (HEIDEGGER, 2002, p. 245).

Portanto, não é no terreno da quotidianidade que vamos conseguir encontrar a unidade do *Dasein* (pre-sença). Isso porque a interpretação cotidiana da pre-sença encobre onticamente o ser próprio da pre-sença. (HEIDEGGER, 2004, p. 104). Assim, o modo de ser da pre-sença exige uma interpretação ontológica. A interpretação ontológica projeta o ente preliminarmente dado em seu próprio ser, de modo a chegar ao conceito de sua estrutura. Assim, originariamente constituída pela cura, a pre-sença (*Dasein*) já sempre precede-a-si-mesma.

Desse modo, o pensamento heideggeriano caminha no sentido de analisar o homem não como um ente em meio aos outros entes (estrutura ôntica), mas procura analisar o homem a partir da abertura que nele é a própria manifestação do ser.

## REFERÊNCIAS

HEIDEGGER, Martin. **O fim da Filosofia ou a questão do pensamento**. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

HEIDEGGER, Martin. **Seminários de Zollikon**. Tradução Gabriela Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**: parte I. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 12.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**: parte II. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 11.ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p41-47>

## **FÓRUM DE AUDIOVISUAL – CINEMA NACIONAL EM DISCUSSÃO NO CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL (CCJF), UM CASO DE SUCESSO**

Elaine Pauvolid Hamburger\*

O Fórum de Audiovisual – Cinema Nacional em Discussão no CCJF foi um evento realizado pelo Centro Cultural Justiça Federal (CCJF) com apoio da Centro Técnico do Audiovisual (CTAv) e consultoria da pesquisadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Bessa<sup>1</sup>. Composto de mesas de comunicações selecionadas por chamada pública, mesas redondas com profissionais da área, debates, oficina e exibição de filmes, o evento ocorreu em 2018 na Sala de Sessões e no cinema do CCJF, com entrada franca.

A iniciativa de realização do evento partiu de uma matéria de jornal que dava conta de que a maioria dos filmes brasileiros de médio orçamento, ainda que premiados internacionalmente, não conseguiam ficar tempo suficiente em cartaz, nem ocupar um grande circuito. A partir deste dado é fácil perceber que o espectador local tem pouquíssimo acesso ao que há de melhor no cinema nacional, sobretudo no seu viés mais artístico/autoral, questionador do ser social, constituidor de identidades, possuidor de inegável vocação para transmissão de saberes de extrema importância, principalmente num país às voltas com dificuldades cada vez maiores na educação tradicional.

A aproximação do público a profissionais, em um debate estrutural do cinema, nos pareceu ser o caminho para estimular o interesse pela cinematografia brasileira contemporânea e fornecer mais uma oportunidade para os profissionais discutirem tais temas. Daí surgiu a ideia do Fórum.

Vera Zaverucha, consultora e ex-diretora da ANCINE, Daniela Pfeiffer, à época Diretora do CTAv, Ilda Santiago, Diretora Executiva do Festival do Rio e a produtora Carla Sobrosa, entre outros parceiros do CCJF, apoiaram com dicas

---

\* Responsável pelo Setor de Artes Cênicas e Audiovisual do CCJF.

<sup>1</sup> Pós-doutora pelo ECO/UFRJ e Docente pela ECDR/IBAv.

generosas e entusiasmo desde a fase inicial do projeto, quando ainda se tratava de uma demanda institucional direcionada ao **Setor de Artes Cênicas e Audiovisual** deste Centro Cultural. De fato, a origem do Fórum de Audiovisual foi um pedido da Direção do CCJF para que fosse realizado um evento que fizesse justiça ao cinema brasileiro, que de certa forma “colocasse o CCJF à disposição do cinema”.

Entendendo “fazer justiça ao cinema brasileiro” como o oferecimento do espaço para exibição e debate sobre o tema, visando à valorização e difusão dele, pode-se dizer que o evento, que veio a ser o **Fórum de Audiovisual – Cinema Nacional em Discussão no Centro Cultural da Justiça Federal**, além de cumprir seu objetivo, também se tornou um caso exemplar de atuação de agentes e instituições culturais em conjunto.

Com a tradição de cessão de espaços, mas sem muitas oportunidade de produzir nossos próprios seminários, nós, do Setor de Artes Cênicas e Audiovisual, nos unimos aos outros setores do CCJF e juntos começamos a pensar o projeto. A princípio com o setor de Contratos Culturais, capitaneado pela servidora e bacharel em Direito, Silvia Rachel e com a Diretora Executiva Maria Geralda de Miranda, que não só nos auxiliou no que foi necessário, mas também participou ativamente no recorte do projeto, emprestando sua experiência acadêmica e de organização de seminários, o que foi um grande diferencial. Da mesma forma, todos os outros setores do CCJF se envolveram ativamente, atuando em suas áreas, mas também participando da logística do evento. A coordenação das mesas de comunicações ficou a cargo do Me. Eduardo Barbuto Bicalho, que também é servidor do CCJF e Editor-Gerente da LexCult – Revista Eletrônica do CCJF.

Este espírito colaborativo e a coesão da equipe do CCJF já seria o motivo para chamar o evento um caso de sucesso, pois com o envolvimento de todos fomos capazes não só de realizar um fórum sobre cinema, mas de executá-lo a contento, oferecendo, além de palestras e exibição de uma mini mostra, espaço para comunicações de estudantes e pesquisadores e uma oficina de animação coordenada pelo CTAv, na pessoa do professor Sergio Arena. A elaboração das mesas redondas, definição dos temas, filmografia e coordenação da chamada pública para as comunicações contou com a consultoria da pesquisadora e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Bessa.

As mesas redondas discutiram o audiovisual brasileiro, com foco no cinema, mas especificamente o de pequeno e médio portes, realizado no período entre a pós-retomada e a atualidade. Estabeleceu-se um panorama crítico do cinema nacional contemporâneo, com foco nas estratégias de alcance de público.

Falou-se também sobre políticas públicas de incentivo, iniciativas independentes, tanto no que se refere ao conteúdo quanto ao que se relaciona com a exibição, a distribuição e a publicidade. Também esteve em pauta a dinâmica do incremento cada vez maior das novas tecnologias audiovisuais, como TVs por assinatura e VOD (*video on demand*) e a relação como o cinema, bem como as propostas inovadoras que tentam diminuir a evasão das salas de cinema, seja pelo valor monetário dos ingressos, seja por dificuldades de distribuição das produtoras e as facilidades do *streaming*.

As mesas redondas compuseram-se de diretores, produtores, roteiristas, exibidores, estudiosos do audiovisual e gestores culturais. Os temas norteadores dos debates foram o balanço geral do audiovisual nacional atual; exibição cinematográfica, espectadorialidade, hábitos de consumo cinematográfico, impacto das novas tecnologias audiovisuais e hábito de ir ao cinema; disseminação dos festivais, mostras de cinema e audiovisual e a contribuição dos avanços tecnológicos para esse cenário.

Os trabalhos apresentados nas mesas de comunicações, que foram aprovados pelo Comitê Editorial do periódico, estão publicados nesta edição da Revista LexCult, como forma de manter o debate vivo e talvez oportunizar a realização de um segundo fórum.

Nossa intenção, a princípio, era montar no mínimo duas mesas compostas por representantes de órgãos públicos importantes para cinematografia nacional e festivais de cinema e, ao menos, um produtor/roteirista/diretor de alguns dos filmes premiados nos últimos festivais cinemas, bem como estudiosos com foco no cinema contemporâneo. Conseguimos montar três dias de seminário, com duas mesas em cada dia.

Participaram do evento a Diretora Executiva do Festival do Rio, Ilda Santiago, a Diretora do CTA, Daniela Pfeiffer, o exibidor do Cine Joia, Rafael Aguinaga, e ainda Flavio Ramos Tambellini, diretor que nos possibilitou a exibição do seu filme **A Gloria e a Graça** na **Mini-Mostra Fórum de Cinema Brasileiro Contemporâneo**, na qual

também foram exibidos o curta **Conto de Fadas** (14min, Brasil, 2017, Caio Scott), **Aquilo que Sobra** (77min, Brasil, 2018, Humberto Giancristofaro) e o "**Especial Canal O Cubo**", que consiste na seleção dos filmes premiados na última edição do **5º Festival O Cubo de Cinema**, organizado por **Tiago Fraga**, que também participou das mesas de debates.

Tivemos ainda a presença dos estudiosos **Profº. Dr. João Luiz Vieira** e **Profº. Dr. Wilson Figueiredo**; o Diretor de Conservação da Cinemateca do MAM, **Hernani Heffner**; os Diretores **Luis Carlos Lacerda** (o Bigode) e **Tizuka Yamasaki**, dentre outros convidados. Para ter acesso à programação completa do evento ainda é possível acessar a programação no *site* do CCJF.

Ainda que a proposta tenha sido a realização de um evento para o público em geral e não apenas para profissionais da área, a parceria como o CTAv nos possibilitou abrigar uma oficina de animação, cujas vagas se esgotaram tão logo abriram. Isso nos mostrou que o público não se interessa apenas pelo conteúdo exibido, mas também pela feitura do cinema.

Acreditamos que o **Fórum de Audiovisual – Cinema Nacional em Discussão no CCJF** respondeu ao contexto da produção audiovisual comercial e autoral brasileira, que vivia uma fase de vigor, tanto em termos de qualidade e conteúdo quanto de técnica, sem, no entanto, se favorecer de uma distribuição que esteja à altura.

Depois de tudo que aprendemos no evento, lançamos algumas questões que poderiam ser debatidas em um eventual segundo Fórum: Walter Benjamin, em **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, sustenta que o cinema não apenas possibilita a difusão massiva das obras, mas força-a, ou seja, que o alto custo de produção de um filme exige a sua distribuição em larga escala. Considerando essa afirmativa, poderíamos dizer que essa realidade estaria se modificando em razão dos novos dispositivos móveis disponíveis, uma vez que seriam outras formas de distribuição que não as das salas de exibição? Não entramos na era do cinema na palma da mão?

Ou, pelo contrário, a experiência do cinema em salas de exibição seria em si um espetáculo único, incapaz de ser reproduzido pelos novos dispositivos tecnológicos? Cinema em si, não seria um evento social por excelência, muito além

de ser apenas uma linguagem audiovisual? A tecnologia não poderia ajudar a quebrar barreiras na experiência do cinema ao invés de esvaziar os espaços coletivos e isolar os homens em seus dispositivos móveis de última geração?

Encerremos com as palavras de Walter Benjamin e deixemos estas questões para uma próximo encontro:

A reprodutibilidade técnica do filme funda-se imediatamente sobre a técnica de sua produção. Esta não somente possibilita do modo mais imediato a difusão massiva das obras cinematográficas, mas força-a. Ela a força pois a produção de um filme é tão cara que um indivíduo – o qual poderia, por exemplo, pagar por um quadro – não pode mais pagar por um filme. [A: “O filme é propriedade do coletivo.”] Em 1927 calculou-se que um filme maior, para que fosse rentável, devia alcançar um público de 9 milhões. Com o cinema falado, aliás, introduziu-se em seguida inicialmente um movimento regressivo; seu público limitou-se por barreiras linguísticas (BENJAMIN, 2015).

## REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. **A era da reprodutibilidade Técnica**. 2015. Organização e a apresentação Marcio Seligmann-Silva, tradução Gabriel Valladão Silva. Versão Kindle. Posição 1266.

## ANEXO I – FOTOS DO EVENTO

**Imagem 1 – Fórum de Audiovisual - Mesa Redonda**



Fonte: Setor de Comunicação Institucional do CCJF

**Imagem 2 – Fórum de Audiovisual - Mesa Redonda**



Fonte: Setor de Comunicação Institucional do CCJF

**Imagem 3 – Fórum de Audiovisual - Mesa Redonda**



**Fonte:** Setor de Comunicação Institucional do CCJF





---

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p48-58>

## HISTÉRICAS, ORDINÁRIAS E LOUCAS: O EROTISMO CONSERVADOR DAS PORNOCHANCHADAS

### *HYSTERIC, ORDINARY AND CRAZY: THE CONSERVATIVE EROTISM IN PORNOCHANCHADAS*

Julia Dias Alimonda\*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar o *erotismo* e a representação do feminino na pornochanchada, gênero mais popular na história do cinema nacional. Durante a conservadora ditadura militar, a erotização dominava as telas do mundo todo, chegando ao Brasil na forma de pornochanchada. Esses filmes driblavam a censura e apresentavam discursos sexuais altamente indecentes para os valores morais da época, mas, por não apresentarem críticas explícitas à política da ditadura militar, o gênero foi considerado alienante e fútil pela crítica, mostrando o desprezo ao cinema das massas e aos discursos sexuais. Fica evidente que a erotização exposta nas telas era conservadora, já que os estereótipos femininos perpetuavam os papéis de gênero com a função de agradar os desejos do público masculino.

**Palavras-chave:** Pornochanchada. Erotismo. Gênero. Representação feminina.

**Abstract:** This article aims to analyze the eroticism and the representation of femininity in pornochanchada, the most popular genre in the history of national cinema. During the conservative military dictatorship, erotization dominated the screens of the whole world, arriving at Brazil in the form of pornochanchada. Those films overcame censorship and presented sexual discourses highly indecent to the moral values of the time, but, because they did not present explicit criticisms to the policy of the military dictatorship, the genre was considered alienating and futile, showing the disregard of the critics for the cinema of the masses and for sexual discourses. It's clear that the eroticization displayed on the screen was conservative, as female stereotypes perpetuated gender roles in order to please the desires of the male audience.

**Keywords:** Pornochanchada. Erotic. Gender. Feminine representation.

---

\* Graduanda em Antropologia pela UFF. Graduanda em Cinema pela Universidade Estácio de Sá.

## 1 INTRODUÇÃO

As pornochanchadas, gênero mais popular do cinema nacional, apresentam pontos de análise interessantes sobre a construção do erotismo e do gênero feminino frente à censura militar. A partir de uma análise histórica, e usando como exemplo os filmes **Ariella** (1980), **Os Homens Que Eu Tive** (1973) e **A Dama da Lotação** (1978), o objetivo desse trabalho é refletir sobre a possibilidade da pornochanchada, assim como toda arte erótica, ser um tanto quanto transgressora, por tornar explícito o tabu que é a sexualidade, ao mesmo tempo em que se mantêm dentro dos padrões morais conservadores, por sustentar determinadas representações sexuais, dentre elas, os estereótipos do gênero feminino.

Após a Segunda Guerra Mundial, emergiram distintos discursos sobre a sexualidade: as mulheres quebraram as regras sociais vigentes formando um novo conceito de feminino, e os filmes dos mais diversos gêneros exploravam esta nova figura feminina. A revolução sexual fez com o público se interessasse cada vez mais por filmes eróticos, e estes foram produzidos em quase todos os continentes do mundo, absorvendo a cultura local e se adequando às demandas do mercado.

Seligman nota como o erotismo e o desejo ao corpo feminino sempre estiveram presentes no cinema: “Desde os primeiros filmes, o ato de enxergar-se refletido na tela provocou no homem um sentimento de contemplação e desejo” (SELIGMAN, 2003, p.38). Estes desejos se intensificaram no período em que o cinema mundial se desnudava e o Brasil adaptou o erotismo aos costumes nativos: a relação entre comédia e erotismo fez surgir a pornochanchada. Havia um meio cultural favorável ao surgimento deste gênero já que nos anos 1960 foram produzidas diversas comédias de costumes que abordavam o sexo de forma leve, comercial e tolerável para a moral do público do cinema brasileiro.

Outro fator decisivo também foi a censura aos filmes estrangeiros, bloqueando, assim, a possibilidade do público de assistir aos filmes de sexo explícito, que foram liberados nos Estados Unidos em 1972. Essa censura permitiu que as pornochanchadas, que tinham uma representação do sexo quase inocente em relação aos filmes pornográficos estadunidenses, pudessem se desenvolver. Quando este tipo de filme chegou ao Brasil, na década de 1980, as pornochanchadas foram

perdendo espaço, já que o público estava muito mais interessado em ver as cenas de sexo explícito dos filmes pornográficos.

## 2 DESENVOLVIMENTO

As pornochanchadas, produzidas majoritariamente na região da Boca do Lixo, em São Paulo, fazem parte do movimento de cinema marginal. Apesar das produções atingirem níveis altíssimos de padrão industrial, com cinquenta filmes por ano, tudo era realizado de maneira independente devido ao baixo orçamento da produção, o que diminuía a sua qualidade. (ABREU, 2006, p. 185). Os filmes atuavam na periferia do sistema de produção, mas precisavam dos agentes do governo, sobretudo da Embrafilmes, para serem distribuídos. Os recursos escassos faziam com que as equipes tivessem que usar a criatividade para suprir as dificuldades técnicas. Para Freitas:

Os filmes da Boca do Lixo podiam ser feitos com negativos riscados, fotografia suja, erros de continuidade, trafegavam na precariedade. Havia certa atração pelo abjeto, pela avacalhação. (...) Certa feita, Carlos Reichenbach disse: “na impossibilidade de fazer o melhor, devemos fazer o pior” (Sugimoto, 2002:4). Estava querendo mostrar que não havia recursos para grandes produções, e quando fala do pior não se refere a obras ocas, mas a filmes transgressores que rompessem a divisão clássica entre obras de bom gosto e de mau gosto. (FREITAS, 2003, p. 66)

Mesmo com as precariedades da produção, o erotismo, inspirado nas comédias italianas, fez com que o público ocupasse as salas de cinema em massa, batendo recordes de bilheteria e levando os brasileiros ao cinema para assistir aos filmes nacionais, acontecimento raro na história do país<sup>1</sup>. Além do humor que “apareceu sempre nos principais momentos de êxito de diálogo com o público” (SELIGMAN, 2011, p.15), as pornochanchadas faziam com que as classes mais populares se identificassem nas telas com o cenário urbano, com o cotidiano brasileiro

---

<sup>1</sup> Apesar de pouco estudado, foi o gênero nacional de maior sucesso no país. Até o lançamento de *Tropa de Elite 2*, em 2010, o filme brasileiro mais visto no cinema era a pornochanchada *Dona Flor e os Seus Dois Maridos* (1976), e em segundo lugar ficava a *A Dama da Lotação* (1978).

e com a nova liberdade sexual, que eram apresentados a partir de uma linguagem cinematográfica simples:

A pornochanchada também trabalhava com elementos bastante característicos da tradição ficcional e popular brasileira, tais como a padronização, com tipos repetitivos e histórias conhecidas do público – uma característica sempre apontada como sinal da deterioração da produção cultural industrializadora – e a repetição de estruturas, elementos e situações, com a narrativa e alocação dos personagens com modelo fixo: o herói/cômico contra o vilão; a mocinha/heroína por quem o herói se apaixona. (SELIGMAN, 2011, p.15)

A repetição da estrutura unida à ausência de um discurso político concreto fez com que o gênero ficasse em um limbo da cinematografia nacional, do ponto de vista da crítica cinematográfica. A sexualidade, nunca exposta tão escancaradamente nas telas do cinema brasileiro, era considerada pela ditadura militar como imoral, mas, no entanto, distanciava o público das questões políticas vigentes na época. Este fato foi alvo de crítica dos intelectuais de esquerda, que além de não interpretarem o discurso da sexualidade e o uso da comédia como uma possível forma de resistência aos valores morais ditatoriais, olhavam com desprezo para o cinema popular.

Ao analisar as obras pornográficas de Cassandra Rios e Adelaide Carraro, Londero (2013) aponta que os intelectuais e os militares acabavam se tornando cúmplices, ao desprezar ou censurar a obra das duas autoras consideradas imorais. Os que lutavam contra a censura, não viam valor na arte pornográfica, apesar de Adelaide trazer questões políticas e debater sobre a sexualidade e Cassandra, lésbica assumida, escrever histórias de amor homossexuais, altamente contestadoras a moral da época. Mesmo assim, ambas as escritoras eram consideradas vazias, já que não escreviam sobre política, apresentavam um erotismo pobre e vendiam para as massas.

Para o autor citado, a rejeição à cultura popular é o motivo que explica por que os intelectuais se manifestavam seletivamente em relação às obras artísticas censuradas. Londero, sobre o manifesto em repúdio a censura dos livros de Rubem Fonseca e Inácio de Loyola Brandão questiona: “Se apenas esses dois livros censurados foram capazes de reunir tantos intelectuais indignados contra a censura, por que os 17 de Cassandra e os 13 de Adelaide não conseguiram a mesma

mobilização? Não se trata, em todos os casos, de cerceamento à liberdade de expressão? Ou algumas liberdades são “melhores” que outras?” (LONDERO, 2013, p.9).

A ditadura militar incentivou a produção nacional, mas criou empecilhos aos cineastas que discordavam da política militar. O sucesso da pornochanchada também se deu graças à astúcia e malícia dos diretores do gênero que criavam mil mecanismos para burlar a censura. Em **Vítimas do Prazer** (1977), segundo conta Cláudio Cunha, o chefe da censura não permitiu que dois palavrões aparecessem no filme. O acordo foi que apenas um palavrão poderia ser falado, e o diretor podia escolher qual ele queria cortar. Outro exemplo é o de Sílvio Abreu, que conta que era permitido que se exibisse um seio ou uma nádega, mas não duas. Já Sylvio Renoldi, conta que trapaceava a censura e fingia deixar um segundo da cena indecente, mas deixava dois metros de filme, já que os agentes do Estado não sabiam nada sobre as medidas dos rolos cinematográficos<sup>2</sup>.

Portanto, percebe-se que a censura moral, feita pelo Estado, atendia aos desejos da classe dominante, sendo ela também os intelectuais, que não contrariavam a repressão ao erotismo dos pobres. Segundo Londero (2013), a indignação à censura de uma obra de Picasso, que era um artista de verdade, e o silêncio à censura das obras de Cassandra e Adelaide, autoras consideradas fúteis, também serviram para mostrar que, o que separava o artístico do pornográfico, era apenas uma questão de gosto e de classe. No campo do cinema, as pornochanchadas passaram pelos mesmos problemas dos livros eróticos das autoras citadas, seus discursos sobre sexo não eram considerados válidos como materiais artísticos e, sobretudo, eram acusados de alienar as massas.

Entretanto, o estudo da história do cinema não pode se limitar aos seus cânones. Não são somente as produções valorizadas pelas elites culturais que contribuem para se pensar cinema e história brasileira (FRANÇA, 2011, p. 11). Julgar moralmente as práticas sexuais com os padrões da classe média pode ser excludente. As pornochanchadas, um dos gêneros mais bem sucedidos da história do nosso

---

<sup>2</sup> Os dois primeiros exemplos são do documentário Boca do Lixo – A *Bollywood* Brasileira, de Daniel Camargo (2011). O último é do livro A Indústria Cinematográfica da Boca do Lixo, de Nuno Cesar Abreu (2006).

cinema, dialogavam diretamente com o público, de maneira orgânica e retratavam com fidelidade como as classes populares pensavam a sexualidade e se relacionavam com o período ditatorial<sup>3</sup>.

Toda obra de arte é obra do artista, mas também é um produto cultural da sociedade em que está inserido, por isso, devemos compreender o contexto em esses filmes foram produzidos e quais as impressões que o público teve, para assim poder analisar como as camadas populares refletiam sobre os acontecimentos do período. A pornochanchada não contestava intensamente a estrutura de governo, mas evidentemente questionava alguns valores morais da sociedade conservadora<sup>4</sup>. Usar a comédia para falar sobre sexo, gênero, corpo é um outro modo de falar sobre as relações de poder na sociedade, sendo também uma forma de expressão política, portanto, a sexualidade não deve ser analisada como problema menor. Dentre 1969 e 1974, cerca de 40 pornochanchadas foram completamente censuradas. E neste contexto, vale questionar quais filmes eram censurados e quais não.

O filme **Ariella** (1980), uma adaptação do romance **A Paranoica**, de Cassandra Rios, conta a história de uma menina tímida e confusa que se sente rejeitada em sua própria casa. Após descobrir que na verdade é uma filha adotada e que sua família postiça roubou todo seu dinheiro, a personagem decide se vingar a partir da sua recém-descoberta sexualidade. Ariella, interpretada por Nicole Puzzi, transa com vários homens durante o filme: seus irmãos de criação, seu pai de criação, o amigo de seu pai e uma mulher. A sexualidade apresentada nesse filme não foi barrada pelos mecanismos de censura.

Em comparação, no filme **Os Homens Que Eu Tive** (1973), da diretora Teresa Trautman, a personagem principal tem a mesma liberdade sexual de Ariella, e tem relações sexuais com mais ou menos a mesma quantidade de pessoas do outro filme. Porém, a construção familiar da história é outra, já que Pity, a personagem

---

<sup>3</sup> O filme *Histórias Que o Nosso Cinema (Não) Contava*, de Fernanda Pessoa, (2018), aborda brilhantemente como as pornochanchadas refletiam sobre o período ditatorial. A partir das imagens dos filmes da época, temos uma ideia de como os diretores, usando a comédia, abordavam temas como a censura, luta armada, milagre econômico, migração para a cidade, racismo, sexualidade e representação do gênero feminino. Este filme, além de desmistificar a ideia de que todas as pornochanchadas eram alienantes, também mostra a riqueza do gênero como instrumento de análise histórica.

<sup>4</sup> Cabe lembrar que a Lei do Divorcio é de 1977. E antes disso, as pornochanchadas já abordavam a sexualidade desapegada do casamento.

principal, tem um relacionamento poligâmico. Primeiro vive junto com dois homens em um triângulo amoroso, depois passa a viver em uma casa cheia de jovens hippies, e logo após, como se não bastasse, a protagonista descobre que está grávida e decide que terá um filho para ela mesma, não importa saber quem é o pai. Além de ser altamente contestador para a época, o filme mostra o sexo como uma consequência natural da vida, talvez seja por isso que não possa se encaixar diretamente no gênero pornochanchada<sup>5</sup>. Os seios da atriz Darlene Glória aparecem nas cenas de modo natural, quando a atriz troca de roupa, por exemplo. O mesmo acontece quando aparecem personagens masculinos de cueca vermelha, um símbolo sexual da época ou nas cenas em que os atores começam a tirar a roupa, e a câmera se mantém em um plano médio, sem objetificar um corpo específico.

Este filme, após cinco dias em cartaz, foi retirado pela censura. Fica aqui evidente que, se por um lado, o poder cede e permite que filmes abordem o tema da sexualidade passem no cinema, por outro, quando os valores morais são questionados no âmbito da construção familiar, ele é proibido. Alguns adultérios, incestos, estupros, até tudo bem, mas uma mulher com tanta liberdade que mal sabe quem é o pai de seu filho? Aí já é demais.

Vale ressaltar que **Os Homens Que Eu Tive** e **Ariella** fazem partes de contextos diferentes da ditadura: Enquanto o primeiro foi lançado no auge da repressão do governo de Médice, o segundo faz parte dos filmes da abertura política. As pornochanchadas ou os outros filmes que abordavam o tema da sexualidade eram reprimidos pelos mecanismos de censura, mesmo quando a sexualidade e perversões expostas perpetuavam a visão masculina e conservadora de desejo.

O gênero usava a figura da mulher para satisfazer os desejos masculinos, e os estereótipos femininos se afluaram na construção de personagens ninfetas, ingênuas, inseguras e constantemente dispostas ao prazer. Para Seligman, essas comédias eróticas também estimulava o prazer narcisista, na medida em que o público

---

<sup>5</sup> No filme, Trautman de maneira divertida questiona a popularidade das pornochanchadas e a dificuldade de se fazer algo fora deste padrão. Em uma cena, Pity decide ir com Peter, um dos seus companheiros, à Amazônia para filmar um documentário sobre índios. Quando eles vão falar com o produtor, amigo de Peter, ele afirma que não vai investir nesse filme porque o que as pessoas queriam ver eram os filmes “na linha da sacanagem”. Cabe lembrar também do filme *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio, (1984), um drama lésbico que precisou ser enquadrado no gênero pornochanchada para que pudesse ser exibido, já que nenhum cinema queria exibi-lo devido ao seu conteúdo imoral.

masculino se identificava e idealizava os personagens masculinos dos filmes, que eram malandros, figura subversiva na ditadura militar, e conquistadores, possuidores de um *sex-appeal* que atraía todas as mulheres. (SELIGMAN, 2003, p.40).

Essa normatização do comportamento sexual da época era reflexo da sociedade brasileira machista. As produções, comandadas basicamente por homens, olhavam, através da câmera, para o corpo feminino como objeto de prazer. Segundo Mulvey, o cinema oferece uma série de prazeres possíveis, e a figura feminina em muitos filmes vira um objeto de prazer, sujeitando-a a um olhar controlador. A câmera é o olhar do diretor, que controla e conduz o desejo do espectador, usando os melhores enquadramentos para apreciar o objeto de desejo, o corpo feminino. (MULVEY, 1996, p. 131).

Em **A Dama do Lotação** (1978), de Neville de Almeida, a personagem Solange, interpretada pela musa da pornochanchada Sonia Braga, é uma esposa frígida no casamento, mas que sente prazer com qualquer homem que não seja o seu marido. Percorre a cidade traçando os homens com que deseja se deitar. É notável que todos os homens que ela escolhe, apesar de sua beleza exuberante, são feios, uma característica comum das pornochanchadas, observada por Nicole Puzzi, atriz da época: “É impressionante esse detalhe em filmes nacionais: mulher linda, homem escroto.” (PUZZI, 2015, p. 25).

O filme, inspirado na obra de Nelson Rodrigues, faz uma crítica ao conservadorismo da sociedade, ao mesmo tempo em que explora o fetiche masculino. Solange no matrimônio é a mulher tão pura que chega a ser frígida, mas fora de casa, seu tesão é tão insaciável que transa com qualquer moço que lhe provoca desejo nos ônibus da cidade, chamados de lotação na época. Seligman afirma: “Extremamente sensual e materialista, esta personagem, a extensão cômica da *femme fatale*, buscava em quase todos os filmes uma ascensão social ou obter vantagens de alguma forma. O excesso de sensualidade acabava por encantar às personagens masculinas e levá-los ao desejo e à conquista.” (SELIGMAN, 2003, p.39).

Em **A Dama da Lotação**, a personagem de Sônia Braga com sua sedução e malícia conquista até o melhor amigo do seu marido e o seu sogro, tudo pelas costas de seu fiel esposo. Puzzi afirma que “a sexualidade, cheia de pudores e pecado refletia o ranço religioso onde a mulher é a eterna Eva com a maçã diante do ingênuo Adão



em seu papel de vítima “inocente” da bestialidade sexual das mulheres.” (PUZZI, 2015, p. 16). A Eva-Solange conseguia com seu corpo demoníaco seduzir até os mais fiéis esposos, e nas conversas com seu psiquiatra afirma sem vergonha nenhuma que não se sente culpada por isso.

É interessante notar que as cenas onde a personagem trai o marido são intercaladas por planos do casal dormindo. Isso sugere que a personagem, na verdade, nunca traiu o marido, ela apenas sonhava em não ser frígida. Se na vida real ela era incapaz de seduzir um homem, em seus sonhos, enquanto percorria as ruas da cidade, ela podia dominar os homens como desejasse.

Esta divisão entre a Solange dona de casa, frígida, e a Solange, Dama da Lotação, está relacionada à dicotomia que os simbolismos do feminino carregam. Segundo Lana, estas ideias possuem suas “origens na tradição judaico-cristã e sua forma dicotômica de representar a mulher, a partir de dois poderosos símbolos, que permanecem atuantes no nosso imaginário: Eva e Maria.” (LIMA, 2017, p. 8). Por um lado temos Eva, a mulher pecadora, sexual e indecente, como seriam as prostitutas ou Solange na rua, que faz com que os homens cedam aos prazeres da carne. Por outro, temos Maria, uma mulher que engravidou sem sexo, sem desejo, uma mãe, pura, que é o centro da família, como Solange é em casa, uma boa esposa que ama seu marido. Inclusive, em uma cena, o sogro da protagonista afirma para o filho: “casamento não tem nada a ver com sexo. Esposa tem que ser fria e santa”, reafirmando o papel da mulher no casamento como alguém sem pecado e sem desejo.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As pornochanchadas, que explodiram na década de setenta, eram filmes de baixo orçamento que dialogavam bem com o público por apresentarem uma realidade semelhante a dos moradores dos centros urbanos, principalmente das classes mais populares.

Esses filmes produzidos em quantidades industriais, mas de forma quase artesanal, apresentavam uma contestação aos valores tradicionais familiares implantados pelo regime militar. Cabe refletir quantos filmes comerciais abordam hoje o tema da sexualidade de maneira tão explícita quanto as pornochanchadas. Sendo a

sexualidade um assunto polêmico até hoje, fica evidente que, ao invés de considerar as pornochanchadas simplesmente como alienadoras, devemos analisá-las a partir de sua relação com a moral conservadora. Ao mesmo tempo em que essas produções questionavam certos valores morais, reproduziam uma visão conservadora sobre a construção do gênero e a representação da sexualidade feminina.

Além disso, esses filmes, altamente populares, são um excelente instrumento de análise para entendermos como a sociedade entendia e discursava sobre sexualidade na época. A representação do sexo exposta nas telas, fruto da revolução sexual, só reforçava os estereótipos conservadores do prazer masculino. O gênero ganhou o reconhecimento das massas e do mercado de consumo que passou a utilizar a sexualidade e, principalmente o corpo feminino, como fonte de lucro. As pornochanchadas precisavam usar a nudez para viabilizar seus projetos na Boca do Lixo, assim como precisavam de títulos e cartazes picantes, muitas vezes mais indecentes do que os próprios filmes.

Evidentemente, que as mulheres da pornochanchada eram múltiplas. Entretanto, sendo a indústria cultural dominada por homens, a construção das narrativas normalmente se baseavam nos fetiches masculinos e na exploração do corpo feminino como forma de ganhar o público. Por mais que a construção das personagens se alterasse, todas elas eram unidas pela sensualidade e pelos estereótipos do gênero feminino: as ninfetas virgens-marias que acabaram descobrindo o sexo, tornavam-se Evas, ou já nasciam como *femme fatale* insaciáveis. No filme **Ariella**, o irmão e amante da personagem principal a acusa em uma briga: “eu não sei se você é histérica, ordinária ou louca”. Parece que todas as personagens femininas eram representadas dessa forma: incontroláveis, incompreensíveis e eroticamente desejáveis.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

FRANÇA, Alfeu. **Paixão Nacional**. In: Mostra Cinematográfica 20 X Pornochanchada, 2011, Rio de Janeiro. **Catálogo da [...]**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011. p. 9 – 11.

FREITAS, Marcel de Almeida. Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional. **Comunicação & Política**, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p.101-115, 2003.

LIMA, Lana. Cultura do estupro, representações de gênero e Direito. **Language and Law / Linguagem e Direito**, Porto, v. 4, n. 2, p. 7-18, 2017.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Intelectuais envergonhados: censura de romances populares pornográficos e luta de classes durante o regime ditatorial brasileiro (1964-1985). **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 21, p. 134-149, jan./jun. 2013.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

SELIGMAN, Flávia. E o sexo pode? *In*: Mostra Cinematográfica 20 X Pornochanchada, 2011, Rio de Janeiro. **Catálogo da [...]**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011. p.13-16.

SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 9, p.38-40, maio 2003.

PUZZI, Nicole. **A Boca de São Paulo**. São Paulo: Laços, 2015.



DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p59-68>

## ASPECTOS DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO CONTRA A MULHER E O CINEMA INTERNACIONAL

### ASPECTS PERTAINING TO GENDER VIOLENCE AGAINST WOMEN AND THE INTERNATIONAL FILM INDUSTRY

Ivy Correia Braga\*  
Gustavo Monteiro Manhães\*\*

**Resumo:** Esta é uma análise do cinema internacional visando as expressões de violência contra a mulher enquanto gênero, abrangendo desde a presença e exercício de um poder simbólico, até a violência menos velada que encontra-se presente desde filmes *pulp* até as megaproduções hollywoodianas. Com enfoque na violência simbólica como forma de dominação derivada do poder simbólico, faz-se presente a necessidade de elucidar sutilezas da atuação desta violência na mídia. O cinema foi escolhido como produção de arte e, portanto, espelho de uma cultura e sociedade. As obras selecionadas abrangem desde o final dos anos 80 até o ano de 2017, além de contar com variedade considerável de gênero de cinema. Mais precisamente, os filmes “Tiranossauro” (2011), “O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Esposa e O Amante” (1989), e “Trama Fantasma” (2017) foram analisados profunda e isoladamente. A franquia “John Wick” (2014 e 2017) e o filme “Atômica” (2017) foram analisados comparativamente. Os filmes da saga “007” (1995) também serão mencionados em rápida análise ao longo desta pesquisa.

**Palavras-chave:** Violência. Gênero. Indústria do Cinema.

**Abstract:** This is an analysis of the international film industry addressing expressions of violence against women as a gender, accosting from the presence and exercising of a symbolic power, to the less-veiled violence found in *pulp flics* and mega productions from Hollywood alike. Focusing on symbolic violence as ways of domination derived from symbolic power, there comes the need of clarifying this violence works' subtleties in media. The film industry was chosen as production of art and, therefore, reflection of a culture and society. The selected works comprehend a timeframe ranging from the late 80's to the year of 2017, besides counting with a considerable variety of movie genres. More precisely, the movies “Tyranosaur” (2011), “The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover” (1989), and “Phantom Thread” (2017) were analysed deeply and in isolation. The franchise “John Wick” (2014 and 2017) and the movie “Atomic Blonde” (2017) were comparatively analysed. The

\* Graduanda de Psicologia pela Universidade Augusto Motta (UNISUAM).

\*\* Graduando de Psicologia pela Universidade Augusto Motta (UNISUAM).

movies from the “007” saga (1995) will also be mentioned in brief analysis along this research.

**Keywords:** Violence. Gender. Film industry.

## 1 INTRODUÇÃO

O conceito de gênero como conhecemos hoje foi adotado em protesto a um reducionismo biológico quanto às funções dos sexos em sociedade. Heilborn (1994, p. 1) explica que: “gênero é um conceito das ciências sociais que, grosso modo, se refere à construção social do sexo.” Há, entretanto, autoras como Scott ([1991?], p. 6) que criticam o uso da palavra gênero para se referir às mulheres. Para ela, o termo é uma tentativa de neutralização para incluir o interesse dos homens em temas debatidos no feminismo.

A presente pesquisa, quando refere-se a gênero, entende a amplitude da discussão como fenômeno sociocultural. A imprudência de considerar apenas fatores biológicos do sexo - como a maternidade, por exemplo - rejeita toda a riqueza biopsicossocial do tema. Seria, porém, igualmente imprudente não enfatizarmos que o público em vulnerabilidade que majoritariamente sofre violência de gênero são as mulheres e isso deve ser questionado.

Para além da evidente violência física, Bourdieu propõe a reflexão de uma Violência que é Simbólica. Essas estruturas de dominação reforçam-se através de redes de poder, mas um poder invisível e de formas simbólicas, históricas e sociais. “O poder simbólico é o poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo - e, em particular, do mundo social.” (BOURDIEU, 1989, p. 9).

Através do reconhecimento desse poder a serviço das formas históricas de dominação e exploração é possível entendermos os processos de - em algum nível - inclusão e exclusão de determinados grupos à sociedade. A violência Simbólica ocorre então pelo caráter de imposição de papéis que, de acordo com Bourdieu (1989, p. 15): “assegura a dominação de uma classe sobre outra (...) contribuindo assim, segundo a expressão de Weber para a «domesticação dos dominados»”

O funcionamento do Poder Simbólico inclui ferramentas importantes para sua continuidade. Bourdieu (1989, p. 8) entende a arte, a religião, a ciência, a língua como: “instrumentos de conhecimento e de construção do mundos e os objetos, como *formas*

*simbólicas*". Como ferramenta estruturante de significação para uma sociedade, a arte é mecanismo tanto de contestação como reflexo do funcionamento da vida social.

O cinema é uma expressão artística que envolve experiência sensorial da reprodução de histórias por cenas e movimentos. Para Dubois (2014, p. 40): "o cinema é tanto uma maquinação (uma máquina de pensamento) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo". Isto posto, a análise dos conteúdos cinematográficos é válida enquanto método de estudo humano, porém, não se esgotam nisso. Se faz, assim, necessária a elucidação da configuração do cinema enquanto experiência, ou seja, a complexidade das composições não devem ser reduzidas às análises iniciais. A análise dessas obras é pertinente pois, como dito por André Gaudreault e François Jost no livro "A Narrativa Cinematográfica" (2005), toda narrativa é um discurso que se contrapõe de forma comparativa ao mundo real. Entender como esses discursos ocorrem é o primeiro passo para entender o porquê eles ocorrem.

## **2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS FILMES**

Em "Trama Fantasma", dirigido pelo consagrado Paul Thomas Anderson, acompanhamos a história de Reynolds Woodcock (Daniel Day-Lewis), um renomado estilista inglês que faz vestidos para a nobreza britânica. O drama encontra seu ponto central no romance de Reynolds com Alma Elson (Vicky Krieps), até então uma garçonete de uma pensão em uma cidade rural da Inglaterra, mas que tem sua vida transformada pelo estilista.

Na obra em questão, existem duas histórias sendo contadas simultaneamente, de forma bastante sutil: a primeira, exposta através de Reynolds, é a de um conquistador que vê a mulher apenas como plataforma para seus desejos, não confinados apenas ao sexual explícito, mas abrangendo um sentido de dominação completa das mulheres em sua vida. A segunda, por sua vez, é a de Alma que, quase num estado de torpor causado pela influência de Reynolds, chega a comportamentos abusivos para conseguir dele a atenção que deseja.

Reynolds é, claramente, machista, e não há como duvidar deste fato, que até mesmo serve de ponto integral para a narrativa. Esse machismo, no entanto, é retratado quase que como uma capacidade sobrenatural de moldar o mundo e, principalmente, de moldar as mulheres que cruzam seu caminho. Do primeiro momento ao último com Alma, Reynolds a trata como uma propriedade, pois, para ele, ela é exatamente isso: um catalisador das suas fantasias.

“Trama Fantasma”, no entanto, causou um impacto maior durante a pesquisa por conta da reação do público ao filme. Houve uma massa de espectadores que idealizavam o relacionamento de Alma e Reynolds, e os poucos que apontavam a problemática do casal e dos indivíduos que o constituíam eram rechaçados. Claro exemplo de como o cinema, na sua produção de discursos, tem o potencial de propagar comportamentos indesejáveis.

Esse fenômeno é evidenciado na obra “A dominação masculina”, em que Bourdieu (1992, p. 18) diz: ““A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção”.

A naturalização do masculino como dominante instaurou-se como uma ordem normal das coisas. Essa ordem fabricada produz os papéis femininos como o de cuidado, fragilidade, delicadeza, definindo mulheres como frágeis e submissas. O autor evidencia uma divisão de forças e orienta o perigo de uma interpretação arbitrária dessas forças com o detrimento de uma pela outra. Há uma impregnação cognitiva do masculino como objetivo e feminino como subjetivo. Racional e emocional, quente e frio, dia e noite, bom e ruim. Isso exprime-se na história através da tardia participação das mulheres na política. Assim, áreas da sociedade consideradas de poder, força, intelecto são, portanto, masculinas - o esporte, por exemplo. O esporte, tanto como lazer ou com a finalidade bélicas, unificou um conjunto de adjetivos que representam o mundo masculino: força, determinação, resistência e busca de limites. (RUBIO; SIMÕES, 1999, p. 50).

Em trama fantasma, embora Reynolds ocupe uma profissão que é dita como feminina no senso comum – a moda como delicadeza e elegância, portanto, feminina -, ele a ocupa de maneira dominante. Sua postura reforça constantemente uma posição de superioridade e genialidade, mesmo que outras mulheres se mostrem tão



competentes quanto ele no trabalho da costura e criação de peças. Toda a rede de mulheres está conivente com isso, apenas Alma questiona sua atuação, e mesmo assim, não se impõe ativamente contra ele, sua resistência é a manipulação passiva da situação. De fato, como já disse Foucault (1988, p.104): “onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”. Um fator a ser pontuado é que, para as mulheres, e principalmente para a personagem, a resistência também tem que ser parcialmente velada em vista da integridade física das mesmas.

Essa mesma passividade é expressa no drama “Tiranossauro” (2011). Trata-se da história de Joseph (Peter Mullan), um homem alcoólatra e problemático com acessos de raiva, vivendo uma vida solitária e violenta após a morte de sua esposa, e de Hannah (Olivia Colman), uma cristã devota que sofre violência doméstica pelo marido, reprimindo suas questões com um comportamento de bom-samaritano. É a partir do encontro desses dois personagens que a trama se desenlaça.

“Tiranossauro” é um filme repleto de violência física, considerando que a obra se trata de um drama, e retrata com fidelidade a imagem da violência doméstica sofrida pela mulher na atualidade. Hannah vê-se presa a um homem tóxico: em dado momento, afirma que se o deixasse, não teria apoio de ninguém, nem ao menos de sua família, pois seu marido era considerado “perfeito”. Em determinado ponto da narrativa, uma série de eventos leva James (Eddie Marsan), seu marido, a um acesso de ciúmes (causado por uma mentalidade de propriedade sobre Hannah), e esta, afligida por um sentimento de culpa cultivado ao longo de sua vida por uma visão de submissão, passa a noite bebendo. Em casa, alcoolizada, enfrenta seu parceiro, que a agride e, no ápice de seu cenário de abuso, a estupra. Isso a leva a assassinar James e fugir de casa, atitudes pelas quais também se culpa moralmente.

Essa obra serve como retrato importante de uma realidade de culpabilização da mulher pela violência que ela mesma sofre, e como isso está gravado numa espécie de acordo silencioso entre os indivíduos que formam nossa sociedade. Configura-se um trágico ciclo de desamparo e impotência impostos nas vidas dessas vítimas.

Essa violência, segundo Zuma e outros (2009, p. 163), “encontra ‘justificativa’ em normas sociais baseadas nas relações de gênero, ou seja, em regras que reforçam uma valorização diferenciada para os papéis masculino e feminino”. Justificada pela subordinação das características consideradas de ordem femininas, a violência se expande como ferramenta de poder através de atos físicos, psicológicos e sexuais. O caráter dessas práticas é cultural e estrutural pois corrobora com a manutenção das desigualdades sociais, culturais, de gênero, etárias e étnicas que produzem a miséria, a fome e as várias formas de submissão e exploração de umas pessoas pelas outras. (MINAYO, 2009, p. 32).

Já em “O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Esposa e O Amante” (Greenaway, 1989), a Violência Simbólica – e também física - mistura-se com o poder do capital, de modo que o poder do patriarca é também o do patrão capitalista. Sobre isso Bourdieu (1989, p. 10) afirma que uma visão marxista do Poder Simbólico “privilegia as **funções políticas** dos sistemas simbólico, (...) este funcionalismo explica as produções simbólicas relacionando-as com os interesses da classe dominante”.

O filme conta a história da esposa de um empresário e agiota corrupto, dono de um restaurante *gourmet*, onde se passa a maior parte do filme. Por ter muito dinheiro todos precisam servir suas vaidades - por mais absurdas que sejam - e por ser homem, sua esposa precisa servi-lo. O ponto de conflito da obra é o romance entre Georgina (Helen Mirren) e Michael (Alan Howard), um cliente assíduo do restaurante de Albert Spica (Michael Gambon), marido da protagonista e também vilão da trama. O ponto principal a ser analisado na obra é a função análoga desta ao antigo conto da donzela indefesa, presa na masmorra de um dragão, à espera de seu cavaleiro em armadura brilhante. Georgina, mesmo sendo a protagonista de sua história, ainda tem seu desenvolvimento como personagem conduzido como apenas meio para o progresso da história: eternamente passiva às agressões de um relacionamento abusivo com um homem volátil e, a partir de certo ponto da narrativa, passiva também aos desejos sexuais e afetuosos de um novo homem. Georgina em momento algum fora mulher de si mesma, nem mesmo no clímax do filme onde executa sua vingança - sua personagem foi durante a duração da obra o fruto das volições de outros homens.

O caso de “O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Esposa e O Amante” é de certa forma curioso, demonstrando que mesmo as obras consideradas mais intelectuais não se veem livres de estereótipos de gênero como o exposto na análise, muito pelo contrário: na tentativa de contar a história de uma heroína, não resistem em colocá-la em papel de passividade feminina.

Cabe sinalizar também os filmes da saga “John Wick” e o filme “Atômica”. Ambas as obras possuem a mesma base estrutural: giram em torno de um protagonista com habilidades de combate muito acima do comum, membros de organizações secretas, traídos no decorrer dos filmes. A diferença maior entre essas obras é que em “Atômica”, Lorraine Broughton (Charlize Theron), a protagonista, é exarcebadamente sexualizada através da trama, chegando até a uma cena de sexo cujo propósito era apenas o de apelar ao consumidor alvo: homens reforçadores dos padrões de gênero. Em “John Wick”, onde nem ao menos se encontra personagens femininos, essa sexualização do protagonista (ou de qualquer outro personagem) se faz ausente.

Algo semelhante se percebe nos filmes da imemorial saga “007”. Nomeadas pelo próprio público, as “Bondettes”, *i.e.* as mulheres que servem de interesse amoroso para James Bond, tem um único papel nas filmagens: servirem de troféu para um conquistador, cujo objetivo simbólico é representar o ápice da masculinidade como conceito heteronormativo. O único desenvolvimento de personagem que recebem é o de serem bonitas e sexualizadas, e por muito tempo esse fenômeno não foi questionado. Ainda hoje, em filmes mais atuais da saga, é possível identificar esse arquétipo narrativo.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A presente pesquisa revelou visões de uma patriarcalidade dominante na produção cinematográfica, como reflexo das realidades em que se baseiam os discursos do cinema. Entendemos que à célebre frase creditada ao filósofo grego Aristóteles, citado por Ramalho ([2017]), “a Arte imita a vida”, podem ser atribuídas significâncias mais trágicas, quando se olha para certos aspectos dessa vida imitada,

como feito com o fenômeno da violência de gênero contra a mulher. Quando se há um discurso, necessariamente há de se haver alguém que o professe (GAUDREULT; JOST, 2005, p. 34), e esse enunciador é indubitavelmente trespassado pela realidade palpável à sua volta. O que se traduz em cinema, então, é não menos que fantasia, mas uma imagem espelhada de uma experiência humana.

Bourdieu (1989, p. 7) afirma que o Poder Simbólico “só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. A constatação desses conceitos é crucial para uma tomada de consciência de suas manifestações sutis. Entender a violência contra a mulher como um fenômeno amplo, multifacetado, e como se dão suas representações num meio de expressão cultural tão popular quanto é o cinema é o primeiro passo para reeducação em busca de uma libertação da opressão à qual estes indivíduos estão sujeitos. A destruição desse poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a tomada de consciência do arbitrário, quer dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da crença. (BOURDIEU, 1989, p. 15).

## REFERÊNCIAS

ATÔMICA. Produção de David Leitch. Estados Unidos da América: 87Eleven, 2017. 1 DVD (115 min).

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.

HEILBORN, Maria Luiza. De que gênero estamos falando? **Sexualidade, Gênero e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1994. Disponível em: <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/de%20que%20genero%20estamos%20falando.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2018.

JOHN Wick. Produção de Derek Kolstad. Estados Unidos da América: Thunder Road Pictures, 2014, 1 DVD.

JOHN Wick: chapter 2. Produção de Chad Stahelski. Estados Unidos da América: Thunder Road Pictures, 2017, 1 DVD.

MINAYO, M.C.S. Conceitos, teorias e tipologias de violência: a violência faz mal à saúde individual e coletiva. *In*: NJAINE, K. et al (Org.). **Impactos da violência na saúde**. 2 ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009. p. 21-42.

O COZINHEIRO, O Ladrão, Sua Mulher e O Amante. Produção de Peter Greenway. Reino Unido: Allarts, 1989, 1 DVD.

RAMALHO, Fabiana. A Arte imita a vida ou a vida imita a Arte? **Jusbrasil**, [S.l.], [2017]. Disponível em: <https://fabiramalho.jusbrasil.com.br/artigos/485883433/a-arte-imita-a-vida-ou-a-vida-imita-a-arte>. Acesso em: 08 out. 2018.

RUBIO, K. SIMÕES, A. C. De espectadoras a protagonistas: a conquista do espaço esportivo pelas mulheres. **Movimento**, Rio Grande do Sul, v. 11, 1999. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2484>. Acesso em: 24 mai. 2018.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução: Christine Rufino Dabat, Maria Betânia Ávila. [1991?]. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf). Acesso em: 12 set. 2018.

TIRANOSSAURO. Produção de Paddy Considine. Irlanda: Warp X, 2011, 1 DVD.

TRAMA Fantasma. Produção de Paul Thomas Anderson. Estados Unidos da América: Focus Features, 2017, 1 DVD.

ZUMA, C. E. et al. Violência de gênero na vida adulta. *In*: NJAINE K., ASSIS S.G., CONSTANTINO P. (Org.). **Impactos da violência na saúde**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2009.

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p69-98>

**A PREPARAÇÃO DE ELENCO QUE REVOLUCIONOU A INTERPRETAÇÃO DE  
ATORES NO BRASIL: FÁTIMA TOLEDO E O MÉTODO FT - BASEADO EM  
ATUAÇÕES REAIS.**

***THE PREPARATION OF THE CAST WHICH REVOLUCED THE  
INTERPRETATION OF ACTORS IN BRAZIL: FÁTIMA TOLEDO AND THE FT  
METHOD - BASED IN REAL ACTING.***

Ismael Queiroz\*

**Resumo:** Através de uma perspectiva entre a interpretação de atores e as linguagens inseridas no contexto da arte dramática, este artigo expõe a capacidade de opções em instrumentos técnicos e teóricos que o Método Fátima Toledo (também chamado de "Método FT") colabora de maneira positiva e única, pela forma na maioria dos projetos em que a preparação é encontrada, tornando-as peculiares. Com isso, toda a escrita aqui percebida pode desmitificar negatividades em torno do mesmo Método e aparecer como legítima grande aliada de profissionais das artes e de não artistas. No caso dos atores, contribuindo para melhorar suas formas de interpretação. É congruente também para a expansão do Método FT e sua maior valorização sob as artes da cena como um todo, superando a eficácia já demonstrada nos filmes de sucesso no cinema nacional e agora a partir de experiências práticas assumidas pelo escritor. Era essencial apresentar uma relação do Método FT em novos trabalhos, por outro preparador, colocando-os como referência e material de pesquisa. Salienta-se que o uso da ferramenta na interpretação de artistas é cada vez mais importante para o sucesso de um filme. Um dos propósitos é provocar uma reflexão maior sobre a ruptura com pensamentos estereotipados na postura e relação do "ator x personagem".

**Palavras-chave:** Preparação de elenco. Fátima Toledo. Método FT. Cinema. Interpretação.

**Abstracts:** Through a perspective between the interpretation of actors and the languages inserted in the context of dramatic art, this article exposes the capacity of options in technical and theoretical instruments that the Fátima Toledo Method (also

---

\*Possui graduação em Teatro pela Faculdade CAL de Artes Cênicas / PUC-Rio (2018). É formado pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro com qualificação profissional em audiovisual (2018). Tem experiência nas artes da cena, cinema, teatro, pelos âmbitos da interpretação, direção, produção, preparação de elenco. Dispõe de habilitação legal como: ator; jornalista; modelo; contrarregra. Atua ainda em demais áreas vertentes e projetos múltiplos.

called "FT Method") collaborates positively and unique, by form in most of the projects in which the preparation is found, making them peculiar. With this, all the writing here perceived can demystify negativities around the same Method and appearing as legitimate great ally of professionals of the arts and not artists. In the case of the actors, contributing to improve their ways of acting. Is congruent also for the expansion of the FT Method and its greater appreciation under the arts of the scene as a whole, surpassing the effectiveness already shown in successful films in the national cinema, and now from experiences practices assumed by the writer. It was essential to present a relation of the FT Method in new works, by another preparer, placing them as reference and research material. It is pointed out that the use of the tool in the interpretation of artists is increasingly important for the success of a film. One of the purposes is to cause a greater reflection on the rupture with stereotyped thoughts in the posture and relation of the "actor x character".

**Keywords:** Casting Training. Fátima Toledo. FT Method. Movie. Performance.

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 Dissecando o Método FT

Fátima Toledo é a mais conhecida preparadora de elenco do país, trabalhando principalmente com o audiovisual. Ela tem um Método de interpretação para atores que divide a opinião de muitos profissionais do meio. Ao longo dos últimos trinta anos desenvolveu e aprimorou este *método*, do qual tem alguns referenciais a partir de exercícios de Augusto Boal<sup>1</sup>, Grotowski<sup>2</sup> e Stanislavski<sup>3</sup>, grandes diretores e teóricos do teatro mundial. Sua proposta é um genuíno processo para atores criado por uma brasileira, algo pouco visto em um país do qual os métodos interpretativos são em sua maioria importados.

A preparadora e sua preparação adquiriram por grande parte da mídia a fama de “casca grossa”. Na realidade, o que ela faz é interiorizar ao máximo o ser, para entender e chegar a níveis emocionais altos, advindos de experiências pessoais do próprio participante, as quais o mesmo pode até desconhecer.

Seu Método esteve presente em alguns dos mais conceituados filmes do Brasil e em todos se obteve o diagnóstico da grande qualidade de interpretação dos elencos, basta assistirmos: *Pixote – a lei do mais fraco*<sup>4</sup>; *Brincando nos Campos do Senhor*<sup>5</sup>; *Desmundo*<sup>6</sup>; *Central do Brasil*<sup>7</sup>; *Cidade de Deus*<sup>8</sup>; *Cidade Baixa*<sup>9</sup>, *Tropa de Elite 1 e 2*<sup>10</sup>, entre outros, cujo reconhecimento pela maioria dos brasileiros é espontâneo e positivo, valendo ressaltar dadas cenas marcantes.

É cabível dizer que Fátima Toledo e seu método não são específicos apenas para profissionais de atuação, mas válidos para os que nunca atuaram e/ou não são

---

<sup>1</sup>Foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional. (1931-2009)

<sup>2</sup>Foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental e de vanguarda. (1933-1999)

<sup>3</sup>Foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. (1863-1938)

<sup>4</sup> Filme dirigido por Héctor Babenco, em 1981.

<sup>5</sup> Filme dirigido por Héctor Babenco, em 1991.

<sup>6</sup> Filme dirigido por Alain Fresnot, em 2013.

<sup>7</sup> Filme dirigido por Walter Salles, em 1998.

<sup>8</sup> Filme dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, em 2002.

<sup>9</sup> Filme dirigido por Sérgio Machado, em 2005.

<sup>10</sup> Filmes dirigidos por José Padilha, em 2007 e 2010.



formados como atores. Através de sua preparação e exercícios, ela consegue extrair de uma pessoa o necessário para passar a verdade de uma cena. Ao contrário do que Stanislavski propõe em “A Preparação do Ator”<sup>11</sup> no capítulo “Fé Cênica”, Fátima não sugere ao participante do método que ele tenha apenas fé cênica nas situações que um texto possa sugerir, mas que a verdade deixe de ser mera acreditação e sim uma plena vivência. Dentre os filmes aqui citados existem muitos não atores, incluindo protagonistas, como aconteceu em “Cidade de Deus”, cuja maioria do elenco não tinha experiência, mas em contrapartida já estavam inseridos pessoalmente em um ambiente semelhante ao contexto retratado nas cenas, com convivências em situações similares e/ou conhecimento proveniente de pessoas próximas sobre uma ocasião que lembra algo que o filme pretendia mostrar. Isto já deixa qualquer obra com uma realidade mais aceitável e identificável, seja para qual público for, em relação à realidade que o roteiro coloca e o cotidiano humano verídico.

No Brasil existem poucos profissionais na função de preparador de elenco para cinema. Idem quanto a locais para formação de atores exclusivamente para esta linguagem, a “sétima arte”. O primeiro lugar e instituição com este intuito é justamente um centro de formação profissional idealizado por Fátima Toledo, com ênfase em seu Método, localizado em São Paulo.

É clara a repetição do uso de atores consagrados pela televisão na realização de diversos filmes. Sem dúvidas a questão do talento é levada em consideração, porém também há, além de uma estratégia mercadológica, um óbvio sinal da falta de atores com enfoque na linguagem cinematográfica em si, como expôs Vincent Cassel:

A televisão aqui (Brasil) é tipo uma máfia. Quando tem alguém com talento, a televisão vem, pega, paga bem. As pessoas são (ficam) assim (presas). Viver só de cinema aqui é um pesadelo, eu acho. Tem poucos atores que conseguem fazer isso. Mas são muito poucos, os outros tem que fazer novela ou minissérie e eu acho que estraga a atuação, não de todos. (...) Não se tem tempo (na Tv), tem que rodar muito rápido, tem que sempre colocar uma *super* emoção. Nas novelas as pessoas sempre brigam, choram, o que na verdade depois não se tem mais uma sensibilidade precisa, das pequenas coisas. Não se tem em todos os lugares mil pessoas com talento, então quando tem, vamos dizer – por exemplo, vinte, trinta aqui no Rio, que vão sempre trabalhar na televisão. Então é muito triste para o cinema, para o cinema nacional. (CASSEL, 2016, não paginado)

---

<sup>11</sup> Livro escrito por Stanislavski, publicado em 1936, considerado por muitos a “bíblia” da atuação moderna.

Referindo-se ao Método FT, a cineasta Daniela Thomas fala que: “Estariamos fazendo um cinema bem diferente não fosse por seu incrível Método.” (CARDOSO, 2014, p. 241).

Sua preparação não tem como intuito e foco somente um ou dois atores integrados em uma dada obra, é necessário que o coletivo seja trabalhado, pois em um filme podem se tornar nítidas as diferenças de atuação daqueles que tiveram contato com o Método e os que não tiveram. O espectador pode não perceber o que é, mas reconhece certo estranhamento, pois os atores estão em nuances diferentes de interpretação. Fátima Toledo prioriza a criação de uma unidade ao filme. Independente que um ator tenha passado pelo processo de forma mais longa e outro de forma mais curta, estar no método, de alguma forma, é um grande passo para fazer a tal unidade se concretizar, portanto facilitando uma especial imersão para quem assistir uma obra.

O Método FT é de considerável consistência e seriedade. Sua proposta profunda de experiência permite que o ator (ou não ator) encontre uma maneira própria e autêntica para viver um personagem. Baseia-se na premissa de não dar o personagem ao ator, mas deixar o ator chegar ao personagem. Assim, o ator é ele próprio vivendo situações dos personagens. Nesse sentido se faz o título intrigante do livro redigido e co-escrito por Maurício Cardoso: “Fátima Toledo: Interpretar a Vida, Viver o Cinema”<sup>12</sup>, que apresenta e descreve o referido Método.

Toledo afirma: “O que o Método propõe é uma atenção honesta e direta com os dados da realidade, o que significa manter uma relação franca com a própria vida.” (CARDOSO, 2014, p.143)

Fátima abomina ter a emoção como instrumento de seu trabalho e técnica. Embora os sentimentos e as emoções pareçam ser dois lados de uma mesma moeda, eles são assuntos muito distintos e a compreensão de suas diferenças é essencial ao método desenvolvido por ela e seu posterior sucesso.

As emoções nada mais são que reações rápidas para ameaças e/ou recompensas. Em decorrência, deixam o corpo alterado e ajudam o humano em sua

---

<sup>12</sup> Livro em que Fátima Toledo narra o percurso de seleção e preparação do elenco de grandes sucessos do cinema brasileiro. Transcrito por Maurício Cardoso.

sobrevivência. Reações emocionais são universalmente semelhantes em todos os seres humanos e até mesmo em outras espécies. Por exemplo, uma pessoa sorri para o seu cachorro e ele, reagindo, move o rabo. Emoções tornam-se sentimentos, são físicas e instintivas. Por serem físicas, entende-se que podem ser objetivamente medidas através do fluxo sanguíneo, da atividade cerebral ou daquilo que é de suma importância para o ator no audiovisual: as microexpressões faciais e a linguagem corporal.

Os sentimentos são, para tanto, associações mentais e reações às ditas emoções. O que os torna influenciados pelas subjetivas experiências pessoais, crenças e memórias. O preparador não precisa necessariamente saber quais são estas influências, mas vê-las como parte da formação da pessoa e contribuindo para a história de um personagem, sem que o ator force para alcançar, mas que deixe fluir como parte de uma reação natural por algo que remeteu para outro experimento original anterior, ainda que não se trate identicamente do mesmo. No trabalho de Fátima, tais reações estarão envolvidas com a história e personagem, sempre. Um sentimento é a representação mental do que está acontecendo no corpo do ator quando ele tem uma emoção e é o subproduto do que seu cérebro percebe e determina como significado para a emoção.

A Dra Sarah Mckay, neurocientista e autora de um blog sobre neurociência, complementam: “As emoções atuam no teatro do corpo. Os sentimentos atuam no teatro da mente.” (HAMPTON, 2015, não paginado).

Os sentimentos são acionados por emoções e “coloridos” por pensamentos, memórias e imagens que se tornaram inconscientemente associadas com referências automáticas de uma dada emoção especial para o ator.

Fátima Toledo ressalta:

Não trabalho com a emoção, a emoção é um risco. A gente não consegue controlar a emoção, nos perdemos na emoção. E no cinema tem a questão da repetição de cenas, e a emoção tem um “rosto”, ela é vinculada na vida da pessoa. Isso é arriscado. Trabalho com o sensorial, este é seguro. Ativo o Sensorial e “corto”. E o ator consegue cortar, pois não está vinculado à fato nenhum da vida dessa pessoa. Para mim, a emoção é do espectador. (CIUDAD DE DIOS - Formación de Perosnajes, 2002, não paginado).

Por outro lado, pode o contrário ocorrer. Como, por exemplo, o ator pensar em algo ameaçador e desencadear uma reação de medo emocional, o que é uma possibilidade concreta e prevalecer as emoções individuais, que são temporárias e em resposta a eventos específicos. Assim, pode-se concluir que os sentimentos evocados propositalmente podem persistir e se desenvolver com o tempo, reforçando a escolha feita por Fátima, que considera um risco para o ator que prioriza o preceder da emoção como suporte de uma possível verdade seguinte.

Como as emoções podem causar sentimentos subconscientes que, por sua vez, desencadeiam outras emoções e assim por diante, a vida do ator pode se tornar um ciclo interminável de emoções dolorosas e/ou confusas, que produzem sentimentos negativos, que causam ainda mais emoções negativas, onde o ator não saberá o real motivo delas, podendo afetar diretamente suas próximas interpretações cênicas, além de sua vida pessoal. Os sentimentos dependem do temperamento de uma pessoa e da aprendizagem de seu passado, variando muito de pessoa para pessoa e de situação para situação.

As emoções e sentimentos desempenham um papel importante na maneira como o ator experimenta e interage com o mundo, porque trata-se da força motriz por trás da maioria de seus comportamentos pessoais, úteis e inúteis e transpõe isso em ações durante o fazer de seu ofício.

Não é exagero dizer que existe um cinema com e sem Fátima Toledo, o que a torna, bem como seu método, algo para um maior aprofundamento e valor, como através de um artigo, para que haja maiores entendimentos, utilizações e reflexos da tendência positiva de seu trabalho, sendo que com experimentações em outros e novos elencos.

Marília Pêra<sup>13</sup> pontua: “Quando vejo um filme brasileiro e percebo grandes interpretações, tocantes emoções e o respeito a pausas que são semelhantes às dos seres humanos, sei que ali há um trabalho de Fátima.” (CARDOSO, 2014, p.47)

Para a qualidade de uma interpretação a partir da preparação, basicamente é necessário apenas gente disponível para ver, ouvir, sentir e transmitir.

---

<sup>13</sup> Foi uma importante atriz do teatro, cinema e televisão. (1943-2015)

## **1.2 Análises etnográficas sobre a preparação de atores para cinema em projetos de curta duração e com elencos principiantes, tendo elementos referenciais do Método Fátima Toledo**

Analisando etnograficamente intérpretes para atuarem em curtas-metragens e afins, é percebido que os atores em sua totalidade ou maioria tinham poucas experiências com o trabalho direto de um preparador de elenco e até mesmo como atores em uma obra artística ao teor cinematográfico e audiovisual. As percepções que são apresentadas neste trabalho provêm de uma junção de fatores, pois ao mesmo tempo que o autor atuava como preparador de elenco, também fazia o estudo dos casos com intuito acadêmico-investigativo, tendo por base as atividades profissionais que ocorriam.

As preparações tiveram como referência principal os métodos e exercícios que Fátima costuma usar, entretanto não necessariamente idênticos, ou seja, não se trata de uma réplica exata das técnicas originais utilizadas por Fátima, mas apenas uma alusão às mesmas. O processo de preparação de elenco para cinema em sua enorme quantidade se dá principalmente para filmes longas-metragens e dificilmente para curtas. As atividades foram feitas no segundo semestre de 2017 até julho de 2018, a partir de filmes realizados como conclusão de curso em uma escola cinematográfica no Rio de Janeiro.

Muitos profissionais das artes cênicas, do cinema e ainda de outras áreas se perguntam erroneamente: “Mas fazer preparação para curtas-metragens? Pra quê?”. Nota-se, assim, que dão um foco e necessidade minimizada ao trabalho da preparação de elenco para projetos de curta duração ou que a princípio requerem menor participação dos atores. Mas tal necessidade de ter esta função como parte de um curta vem justamente por estarmos em um país onde os diretores cinematográficos possuem pouquíssima afinidade e formação com a direção de atores. Na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, exemplificando, há uma estrutura base, essencial para todos os âmbitos que um diretor precisa ter conhecimento e prática, mas a valorização da especificidade da relação diretor x elenco se dá muito brevemente. O que não é um erro das instituições, mas de toda uma visão de valor anterior que fora empregada para a direção de atores no país há anos e que persiste, seja pedagogicamente ou profissionalmente.

Contudo, a preparação de elenco se faz primordial na medida em que os atores também têm, na maior parte das vezes, a inexperiência nestas funções e não se conhecem, porém seus objetivos primários são de tocarem a emoção do público com suas performances, sob uma verdade, ou seja, com o máximo de natureza possível. Principalmente se considerarmos que estamos em um período que a interpretação contemporânea tem um telespectador cada vez mais crítico, tendente a negar aquilo que vai além da realidade próxima cotidiana (ou possivelmente próxima) e que é mais adepto ao que lhes convence com melhor facilidade, rapidez.

O ator deve agir como se não estivesse sendo um personagem, mas ser. Este é o fundamento que rege o Método de Fátima Toledo para ter uma maior credibilidade perante o público e principalmente para dar uma qualidade de trabalho dos atores em forma da unidade já citada.

A maioria das colocações de práticas cênicas para a preparação sob investigação científica serviu por igual para as atividades na completude dos elencos e não apenas em um só trabalho audiovisual, mas de todos os que foram feitos pela dita instituição de cinema e sempre com o mesmo preparador / observador / autor, que fez uma coleta de dados prévia sobre os parâmetros realizados por Fátima Toledo e como os adaptar, para aplicá-los de forma independente, responsável e sadia. As obras são: *Écharpe Noir* – direção: Barbara Fuentes; *Imersão* – direção: Alexandra Alves; *Sobre Ratos e Café* – direção: Márcio Paixão; *Segundo Encontro* – direção: Tainá Ramos; *Submergir* – direção: Márcio Paixão, e o videoclipe musical de rap, *Catarse* – direção: Igor Freinas e Alessandra Merat.

## 2 EFEITOS

### 2.1 *Écharpe Noir*

Em um primeiro momento ocorreu a preparação no curta *Écharpe Noir*<sup>14</sup>, onde os atores não eram profissionais em suas funções, mas dançarinos e não se conheciam diretamente. A partir da iniciação na preparação, foi proposto um contato diferente dos corpos em si, mas trabalhando este quesito de forma isolada, até porque

---

<sup>14</sup> Filme dirigido por Barbara Fuentes, 2018.

os sujeitos já se conectariam facilmente por serem dançarinos. Optou-se por uma forma abrangente, visando criar uma relação menos óbvia, cuja conexão entre ambos fosse além do corpo, promovendo um estado de presença concreto e maximizada no momento da cena com suas significações, antes da troca afetiva entre corpos. Na trama eles fizeram um casal que se distancia por conta de uma viagem.

Ao decorrer da preparação, sem toque os atores foram se exercitando a partir de comandos que pudessem ativar a paixão, a dor, suas ancestralidades e a conectividade permanente, questões fortes no filme.

Entre as outras atividades, estava ainda o Exercício do Espelho (em alguns locais é uma base de iniciação ao fazer cênico), em que um se espelha no outro para fazerem simultâneos e similares movimentos, de acordo com o que cada um fazia e como aquilo era refletido entre eles. Existiam pausas para que a conexão primeira se desse somente pelo olhar por um longo período. Os atores se mostraram com disposição do início ao fim, entretanto, por inúmeras vezes, era perceptível que não entendiam muito do que estavam fazendo e a real motivação sobre para que lugar aquilo os levaria. Generalizando, era uma espécie de descoberta para todos, para o preparador, pois começava em uma função nova, apesar de ser ator, e para os atores do filme, pois realizavam atividades que não eram acostumados a fazer, apesar de serem dançarinos.

Os exercícios foram se intensificando conforme era percebido o aumento da afinidade entre a dupla trabalhada. Foram incrementadas situações por meio de dinâmicas com a respiração de cada um, sendo estas equalizadas com sugestões e mediações das porcentagens - de cinco até cem por cento. Tais respirações recebiam nomes, de acordo com a respiração de um tipo de sensação emotiva específica em um ser humano, com a pretensão de ser despertada em sua essência orgânica.

Por respeito e delicadeza que trata, esse exercício lembra o “Rasa-Boxes”, mas não se trata exatamente desta técnica, apesar de tê-la como maior influência. A prática se identifica bastante com a “Bioenergética”, que Fátima costuma usar. Os atores alcançavam o ápice de cada sensação em toda porcentagem proposta, eles viviam. Foram realizados ainda exercícios da “Técnica *Meisner*”, que envolvem repetições entre a opinião positiva sobre dada coisa e a contrária, sobre a mesma coisa. Sem acrescentar nada ao texto e a “coisa” proposta, apenas no embate entre

a defesa de opiniões de cada, o que alimenta os atores para uma organicidade de reações conforme as repetições são feitas.

A utilização com os textos do roteiro de cada obra, ocorreram por último, quando a unidade de atuação já era vista presente entre todos.

O realizador fílmico Walter Salles afirmou em depoimento:

[...] não acho que exista um só caminho para a preparação de atores de um filme. [...] De todas as escolas de interpretação, a que eu sempre me senti mais próximo foi aquela desenvolvida por Sanford Meisner, um ator e diretor que abandonou o *Actors Studio* para criar um modelo próprio de interpretação. O método de Fátima não fica atrás em originalidade. (CARDOSO, 2014, p. 131)

Em todos os momentos em que a emoção (sobretudo de modo dramático), com choro natural vinha nos atores, eles pediam para parar. Pelo fato de não terem tanta experiência com atuação, estes pedidos foram identificados como algo provindo da pessoa e não do ator em obra já em exercício com o seu personagem. Como qualquer ser humano, os atores possuem mecanismos de emoções e sensações, que dependendo da situação e quantidade querem bloqueá-los de forma assintomática (ou não), por conta de lembranças e experiências de sua vida pessoal. O distanciamento disto, que não é igual ao Brechtiano<sup>15</sup>, é o maior desafio seja ao preparador, como ao elenco. O que se torna uma questão para ser resolvida é a do ator ficar instigado e convencido de que a preparação é para e do ator-personagem apenas, de forma que o público não possa perceber toda a história corporal e mental que aquele sujeito tem, pois ela não foi exposta, mas utilizada através de ferramentas individuais para o ficcional. Ao mesmo tempo em que a vida pessoal do ator não interessa para o preparador, ela tem a possibilidade de se tornar alvo de barreira.

A melhor opção vista foi a de realizar algo já pontuado, ou seja, para que os atores não realizassem o “*SE mágico*” que Stanislavski sugere: “se eu fosse”, “se eu estivesse” e vertentes. Foi promovido o reverso, o que Fátima prega como máxima, eliminar as possibilidades do “se”, ou seja, que os atores não se colocassem no lugar como uma alternativa possível, entretanto para que eles agissem sendo, que estejam

---

<sup>15</sup> Sobre a técnica teatral desenvolvida por Bertolt Brecht (1898-1956) que, entre outras coisas, faz uso de uma exposição dialética, clara e inteligível e que procura obter da plateia uma atitude crítica em relação aos fatos encenados, um distanciamento emocional.



concretamente, se definirem como tal e somente, o “*eu sou*”, obtendo a propriedade sentida no imediatismo ou na mais curta proximidade de tempo, e depois a eliminar de forma energética, já que é irreal aquilo que o ator se apropriou. Assim sendo, ao interpretar deve-se ter a consciência de que o ato é uma circunstância imaginária, mas naquele momento ele vive tal utopia.

Um dos receios da preparação de elenco é desta ser considerada como invasiva e/ou de diminuir a autonomia funcional e criativa, tanto para os diretores das obras, como para os atores. Mas acabou por não ser. Ao final desta e de todas as outras preparações, foi visível a mudança positiva nos corpos e no pensar da maioria dos seres artísticos que se envolveram, sem prejudicar a função individual que lhe foram destinadas. Segundo alguns dos participantes, dificilmente a afinidade e a verdade de suas atuações seriam construídas de modo tão consistente, ainda mais pelo pequeno período que fora realizada, o que consideraram surpreendentes.

A verificação final sobre este primeiro contato realizado de preparação pelo autor do presente material textual, se beneficiando de referências do Método de Fátima Toledo, é de que os atores para fazerem com verdade devem ter, antes de tudo, disposição. E quanto mais verdade estiverem em um trabalho, seja com duração de trinta segundos ou de quinze minutos, a autenticidade será deduzida pelo espectador com algum diferencial e pontualidade boa, mas que possivelmente não poderá dizer do que se trata. A verdade, mais do que nunca, é palavra-chave para a boa competência do cinema nos dias de hoje e quiçá já colocando na pós-contemporaneidade.

## **2.2 Sobre ratos e café**

Em *Sobre Ratos e Café*<sup>16</sup> a preparação foi realizada com três atores do filme. Uma menina/criança, uma mulher adulta e um homem. Todos faziam parte de um mesmo núcleo familiar ficcional, o qual era conturbado. Trabalhar com crianças é sempre algo delicado, mais ainda se tratando da seriedade da interpretação naturalista para o ficcional. No começo do processo foi realizado uma conversa entre

---

<sup>16</sup> Filme dirigido por Márcio Paixão, 2017.

as atrizes que interpretariam “mãe” e “filha”, a menina (“filha”) parecia estar alheia e não se importando tanto com a atividade, a mulher (mãe), por sua vez, demonstrava mais interesse, até porque era alguém mais madura na área.

Logo após, foram dadas certas opções de respiração, moderadas e com ambas abraçadas, novamente o desinteresse da criança se fazia nítido. Porém ao conversar com a mãe verídica ficou muito compreendido que a menina atuava mais por vontade e pressão desta sua mãe e não tanto por vontade própria. Ou seja, talvez por um sonho interno e antigo que a mãe não realizou e passa como expectativa para a menina fazer. Depois, em conversa isolada com a criança, perguntando se ela particularmente realmente gostaria de fazer, ela disse que sim, mas novamente ficou um contraponto, estando explícita sua não vontade fixa para estar enquanto atriz naquele projeto.

O diretor também estava a par e foi conversar com ambas, a Mãe e sua Filha, as reais, não personagens, sobre se elas levariam adiante suas participações, e disseram que sim. Ainda que tenham tido estas opiniões, o diretor não gostaria de manter a menina no projeto, justamente pela explanação e sentimento que teve, de que ela não estava fazendo aquilo por vontade própria. Contudo, com a afirmação de ambas e com o pouco prazo para se filmar, o diretor decidiu aderir à opinião delas e foi contrário com a sua própria visão, que era a mesma do preparador. Pelo *set*, na última cena da ordem de filmagem, um mesmo *take* fora repetido em média de nove vezes, o que para o cinema é algo comum, mas ali foi o ápice para ter a certeza da contrariedade e falta de ânsia da menina. Fátima Toledo em muitos de seus filmes, como “Pixote: A Lei do Mais Fraco<sup>17</sup>”, trabalhou com diversas crianças e sempre teve esse cuidado, em relação a quem realmente queria ou não.

Toda a situação envolvendo as personagens da menina e sua mãe tiveram como resultado uma preparação pouco participativa e isso é o reflexo de como a preparação de elenco depende intrinsecamente da predisposição e entrega dos atores envolvidos, se tratando de crianças essa importância se reforça. No caso, também em relação ao homem (ator que seria o “Pai” no filme), o trabalho não se fez a contento, pois se tratava de um ator experiente que, de certa forma, desdenhou do valor da preparação

---

<sup>17</sup> Filme dirigido por Hector Babenco, 1980.

para aquele curta-metragem, seja pela tal experiência que o mesmo já tinha, pela duração do projeto, ou até possivelmente pela faixa etária do preparador, jovem se comparado com a idade do ator. De novo, dependeu da disposição de quem estava relacionado artisticamente. Estar neste projeto foi a certeza de que a preparação não pode ser imposta e só ocorre, antes de tudo, por livre e espontânea vontade dos atores.

Segundo Fátima Toledo: “A única coisa que impede o ator de trabalhar é sua indisposição de estar verdadeiramente presente, despojando-se de ideias prontas e colocando seu corpo e sensações a serviço do filme.” (CARDOSO, 2014, p.157)

### 2.3 Imersão

Em Imersão<sup>18</sup> a preparação do elenco foi feita com dois atores. Se tratava de um filme que exigia um vigor psicológico muito grande dos atores. Existiam cenas de estupro entre os personagens, que tinham uma relação de casal na ficção. Os atores eram profissionais, não se conheciam, mas pessoalmente já estavam com uma afinidade amigável, que era de valia para seus vínculos cênicos. Durante a preparação, foram feitos exercícios de contrariedade e polos opostos entre os dois e, depois, foram sendo intensificados com falas entre eles. Não se usaram personagens, eram os atores em situações criadas pelo preparador. Em dado momento, o ator que fez o “Marido” criou um limite entre até onde poderia ir, em termos de palavras. Quando já estava em um clima de jogo cênico intenso, ele saía do jogar e mostrava-se apenas como pessoa fora de uma proposta cênica. Aquilo era o Ator com medo de si mesmo, de embarcar no “Eu” único.

O Método de Fátima, condensando e ligando ao que ele espera do ator, nada mais é do que justamente uma entrega no próprio eu, um mergulho em si mesmo. Cada humano acha que se conhece veementemente, mas em nosso sistema cerebral o inconsciente cria impedimentos de modo automático, provindo de situações que aquela pessoa já tenha passado e aquilo então lhe causará alguma sensação que o marcou, como um trauma. Todavia ao estar em outra e nova situação, que dá a

---

<sup>18</sup> Filme dirigido por Alexandra Alves, 2017.

sensação parecida, uma espécie de alerta acontece no ser, devido suas memórias e sensações ocultas. Pelo pouco tempo que se tinha para preparação, não foi possível trabalhar mais para ver se ele (o Ator) ultrapassaria suas próprias barreiras ou não. Assim, foi respeitado o patamar que ele gostaria de ir. Este escolheu o que foi conveniente na preparação e nas suas percepções para aplicar durante as filmagens. Ainda durante a preparação, em outra atividade, o ator entrou em um determinado transe por subações que pareciam ir para além da associação de *casal* dado aos personagens, ele tirou a roupa, mas não fez ação alguma e nem propôs nada a partir disso para com sua parceira de cena.

De todo modo, pelo filme ter uma cena de estupro, aquilo foi obtido em análise posterior pela preparação como algo não pré-determinado pelo ator, mas sim por ele já estar dentro do enredo, linha dramática e de acontecimentos que o seu personagem passaria, além de participar dos exercícios antes. Ou seja, uma ação não concreta da dramaturgia que fariam nas filmagens, mas que remetesse. Embora o ator não estivesse exatamente com disponibilidade total nos exercícios, esta sua atitude incorporou um nível de acreditação na relação entre os envolvidos, nos espaços e a postura de ator, como algo não tão previamente pensado, mas involuntário, porém ressaltando que o mesmo conseguia separar seus limites conscientemente. Atividades de preparação já diretas que envolvem o tema de uma obra podem fazer com que se tenham outra imagem para além. No contexto citado, podendo significar um entrelaçar adentro do que viria e estava no roteiro individual a ser seguido.

A reação da atriz (que interpretou a “Esposa”) foi de compreensão, mas ela não se deixou fazer o mesmo, não quis também tirar a roupa, pois entendeu que sua personagem não teria um ato de concordância em relação ao ocorrido, leia-se: que não seria permitido por sua vontade. Ao expor isto, o Ator se deu conta pessoalmente e ficou envergonhado do que tinha feito, porém a atriz disse que compreendeu, ficou feliz pelo ator ter percebido a situação constrangedora e mais pela sua consciência de até onde deveria prosseguir depois de seu dado ato inicial. Julgou válida no momento apenas para ele. Pois além disso, qualquer atitude sua maior (do ator), poderia passar para ação abusiva ilegal, da qual o preparador a partir da primeira suspeita já interromperia todo o processo, mesmo que a intenção do ator se desse de

modo “profissional”, sendo que não tendo combinação / contrapartida de sua parceira cênica, seria crime de modo injustificado.

Nota-se o ocorrido no filme “O Último Tango em Paris<sup>19</sup>”, onde a linha da liberdade, libertinagem e consenso se ultrapassaram em pré-acordos e indicações supostas entre demandas e acertos do diretor e ator, ocorrendo ações extras, graves, de infortúnio sexual, das qual só a atriz envolvida não estava ciente da cena como um todo. Isso demonstra o quanto também uma supervisão da preparação é importante para designar linhas e separações pertinentes, de modo que se tenha domínio de até que ponto a cena é moral e ética humanamente e a critério dos atores, antes dos personagens.

Voltando para a obra "Imersão", reitera-se que durante todo desenvolvimento do projeto, a atriz mostrou realizar a preparação de modo extremamente interiorizado. Talvez uma escolha pessoal para a construção de seus personagens, porque suas próprias ações nos ensaios e nas filmagens tinham um trajeto próprio de dramaturgia para cada ação e a junção que fez disso com a preparação resultou em uma força especial na cena.

Fátima complementa: “Não é preciso interferir na vida ou história de ninguém para fazer a pessoa entrar na situação exigida pela cena e pelo projeto do filme”. (CARDOSO, 2014, p.157)

## 2.4 Segundo encontro

No curta-metragem Segundo Encontro<sup>20</sup> o preparador foi convidado em um período antecipado pela diretora para fazer parte do projeto, sendo que este filme teria como protagonista uma atriz selecionada, mas por fim a própria diretora decidiu ser a atriz. O roteiro trata-se de um relacionamento casual heterossexual e étnico-racial igualitário entre negros, mas que ainda sim ocorria preconceito.

A preparação de Fátima Toledo não compactua com a atuação por formas marcadas, engessadas. Se a verdade for e tiver empregada para cada momento de

---

<sup>19</sup> Filme dirigido por Bernardo Bertolucci, em 1972.

<sup>20</sup> Filme dirigido por Tainá Ramos, 2018.

troca afetiva, aquela ocasião sempre será única, mesmo que haja repetições para se gravar uma cena. Com o ator desta obra, o “homem do casal”, durante o desenvolvimento da preparação foi realizado variados exercícios e, na maioria deles, ele se entregava enquanto ator isoladamente, mas não enquanto pessoa em um ofício. São coisas diferentes. E era obtido um resultado formatado, “mascarado”, o que faz esconder a pessoa em sua essência. A atriz/diretora, que ao contrário do ator não era atriz profissional, notou e tentava ajudar durante as passagens de jogos cênicos entre eles. Até que chegou o dia das filmagens e ela percebia que a atuação do ator convencia um público geral, mas ainda não se fazia suficiente, pois observava que não havia uma verdade totalmente condizente.

Essa verdade é aquele ponto em que o telespectador percebe que há uma coisa distinta na interpretação, que o prende, quase inexplicável. A atriz, por ser a primeira vez dela na função, inicialmente se entregou, mas quando algum exercício tocava em algo pessoal ou que a remetia alguma lembrança, ela pausava, bloqueava-se para conectar com suas verdades, as mesmas que possivelmente tem agregação em sua interpretação para uma ficção. Nesta situação, o preparador não pode e não deve obrigar e nem insistir demasiadamente, apenas respeitar. No geral, ficou factualmente provado que a eficácia da preparação só acontece se as pessoas estiverem disponíveis antes do ator - antecedendo o personagem. Fátima diz: “preparador apenas orienta, conduz o ator a sua descoberta, mas a atuação é dele. Se ele não traz nada de novo e genuíno é porque não pode oferecer, se traz é porque descobriu e se revelou em cena”. (CARDOSO, 2014, p. 158).

## 2.5 Submergir

O filme *Submergir*<sup>21</sup> foi um projeto realizado em vinte e quatro horas e tinha que ser feito desta maneira, pois era requisito de um festival de cinema específico. Então a preparação também foi realizada apenas e durante este breve período. O curta é sobre um relacionamento homo afetivo entre homens e com distanciamento de moradia entre o casal, até que se reencontram, porém há a notícia de que um dos

---

<sup>21</sup> Filme dirigido por Márcio Paixão, 2017.

rapazes está com *HIV*. A preparação foi realizada na praia, local onde noventa por cento das filmagens ocorreram. Os atores estavam entregues e em plena disposição. Durante a madrugada foram feitos Exercícios de Desestabilização para o elenco, em outras palavras: em via do roteiro que eles já haviam se apropriado, um pouco antes das filmagens era proposto algo que parecia ser apenas um treino (“passagem”) de uma cena. Então o preparador pedia para só um dos atores, em sigilo, mudar alguma parte, ou palavra específica, assim automaticamente desestabilizaria o outro ator e estes então deveriam jogar a partir daquela novidade ao enredo. Sobre este peculiar exercício, Fátima Toledo diz:

Incorporei ao Método este procedimento que me permite desconstruir os artifícios da pessoa, para que ela possa estar inteira no filme e para que esteja aberta para o inesperado. Desde o “*O Céu de Suely*” tenho utilizado muito isso, especialmente em cenas que envolvem reações físicas de amor ou de ódio, por exemplo, transformando um tapa num beijo ou vice-versa. (CARDOSO, 2014, p. 183)

Em via disto, a utilização dessa atividade foi extremamente levada em consideração pelo preparador de “Submergir”, na importância de que se tratava de uma história envolvendo uma forte relação de amor e uma intensa revelação que poderia abalar tal relação sentimental. Os atores foram entendendo sem precisarem de mais explicações daquele que os preparava e, no momento da filmagem, puderam passar exatamente e precisamente a nuance sutil que a cena precisava.

## 2.6 Catarse

Já para o clipe musical de *rap* Catarse<sup>22</sup>, a utilização da preparação aconteceu acrescentada de uma espécie de auxílio na direção dos atores, devido o chamamento feito pelo diretor ao preparador ter sido efetuado praticamente na mesma data da filmagem. A composição da música que o clipe representaria serviu como roteiro também. Tinha forte viés social e político, dizia sobre as desigualdades perante as variedades de perfis do povo, tendo críticas aprazíveis para um determinado governo que não faz uma boa administração e este como o grande culpado das mazelas na

---

<sup>22</sup> Videoclipe dirigido por Igor Freinas e Alessandra Merat, 2018.

sociedade atual. As pessoas utilizadas não eram atores profissionais e o intuito do diretor era de passá-las apenas como um registro de documento, entende-se por pessoas que tem “voz ativa”, agindo normalmente com a base do roteiro. Um dos participantes acabou realizando o contrário. Talvez por ser um projeto em que a finalidade é artística, isto tenha influenciado para ele agir representando e não apenas agindo com naturalidade pessoal, sem mais e menos, de somente falar determinadas palavras para a câmera como si, por um registro documentado.

Ficou algo formado e superficial cada *take* feito com ele. Para tanto, como o preparador estava acompanhando a filmagem, teve a liberdade concedida para intervir e assim foi feito. O preparador passou a contracenar com o participante, dando uma ótica maior para o que se queria de cena e ativando energias presas no íntimo do ator que estava “na caixa”, já que ocorriam formatos de ser algo além do que é. Era necessário “quebra a caixa” posta. Por fim, depois disso, o tal participante do clipe passou a contracenar com a câmera e a tendo como seu diálogo, dando os gritos que estavam ocultos internamente, necessários. Essa atitude ficou, ao ver da direção, coesa, como uma representação de um povo, colocando assim que o poder maior vem do cidadão, antes de qualquer poder instaurado. Foi percebida uma beleza excepcional nos olhos do participante, que passaram a lacrimejar como um sinal de certa raiva pessoal, da qual não estava sendo vista antes, ele estava definitivamente sentindo. E não atuando.

Por vezes o trabalho da preparação de atores seguindo o Método FT se torna válido que o preparador se coloque na situação, mas apenas com o intuito de apoiar, isto deve ser muito evitado e diretamente nas filmagens. Na medida de qualquer exceção, tem de fazer com extrema sabedoria e cautela. Fátima Toledo acrescenta algo que se relaciona: “Como o Método conduz as pessoas para a verdade, ele cria condições para que apareçam os aspectos sombrios que raramente vivenciamos ou encaramos frente a frente.” (CARDOSO, 2014, p. 143).

### **3 FÁTIMA TOLEDO E UM ADENDO SOBRE O SEU MÉTODO NA TELEVISÃO**

As maiorias dos trabalhos audiovisuais em que Fátima Toledo participou foram feitos para o Cinema. Porém, com o passar dos anos as produções televisivas



começaram a perceber um pouco mais da eficácia de seu Método, como feita a incorporação em “Felizes para Sempre”<sup>23</sup>. Além do que, pela prejudicial repetição no uso de atores em produções televisivas ocorrerem equivocadamente de modo frequente.

Boni, um dos homens responsáveis pelo “padrão *Globo* de qualidade” ressalta:

[...] nunca admitimos esse conflito. O controle ia além, evitando tramas e personagens parecidos em cada produção. A liberação total para uso de artistas em diferentes papéis ao mesmo tempo e mesmo para trabalhos seguidos é seguramente a canibalização do elenco. (PEREIRA JR., 2014, não paginado)

Há também outra repetição, a escolha dos atores para um tipo de interpretação naturalista, apenas. Com isso, inevitavelmente a inclusão do trabalho da preparação de elenco foi tornando-se cada vez mais repensada, se precisava, para evitar o cansaço do público, que é exigente e nem um pouco ignorante, diga-se: sabe opinar mais do que ninguém, sobretudo na proveniência de um país como o Brasil, que é o maior produtor de telenovelas e tem os maiores índices de audiência mundial, tendo-as como o produto audiovisual mais visto pela nação. A preparação nas novelas com o Método FT é algo de uma impossibilidade praticamente total de acontecer, porque se tratam de “obras abertas”, onde a linha dramática e as curvas dramáticas dos personagens podem mudar a qualquer momento, de acordo com as preferências e reações do público. Fátima ou discípulos de seu Método acabariam por ter que acompanhar o fluxo da obra de forma completa, do início ao fim, o que torna o trabalho de divisões de “unidades” do ator mais difícil, pois a obra também deixa se tornar unidade, na medida em que não está “fechada” e sua escrita altera-se constantemente. Com isso o ator, na realidade, se descobre ao longo do processo. Vale colocar que acontece outras formas de preparação, mas não pelo Método de Fátima.

A preparação do elenco de uma novela costuma ser e é mais recomendada fazê-la antes das gravações, para servir de base principal ao eixo do personagem e ele ir se moldando a partir do que fora dado nos ensaios antecipados. Contudo, de um

---

<sup>23</sup> Série exibida pela TV Globo, 2015.

tempo para cá, não ignoram esta opção no todo. Passaram a adotar o uso daquilo que não chamam de “preparador”, mas de “coach” (do inglês: treinador; instrutor), que faz um trabalho parecido como se entende o de preparador, porém com um foco mais individualizado em cada ator / personagem, de acordo como reagem os telespectadores ao decorrer e das probabilidade de mudanças pelo autor.

O diálogo televisivo é rápido, um bate-bola cotidiano onde as diversas tramas se interligam, mas é ainda são bastante distantes do intimismo e do relacionamento interpessoal seletivo que só a linguagem cinematográfica é capaz de causar. Geralmente quando a televisão decide por usar preparadores de elenco influentes no cinema, as obras realizadas entram em um viés do qual se vê juntamente um projeto em seu todo diferenciado ao colocado propriamente nas novelas, tendo certas utilizações e decisões nitidamente cinematográficas, em planos, câmeras, lentes e claro a intimidade de cada ator exposta mais delicadamente. Na maior parte das vezes quando isso acontece, se dá em séries e/ou minisséries.

Assim os produtores e diretores têm noção suficiente de que o público vai perceber uma linguagem artística e técnica mais próxima do cinema, para tanto se faz necessário que a interpretação dos atores esteja além de um panorama cotidiano que aproxima o personagem da telenovela. Ou seja, não creditando como um simulacro de um amigo de quem o assiste, entretanto do público como parte intrínseca de quem o acompanha, uma espécie de espião.

O ator no Brasil geralmente preza por uma atuação aonde seu trabalho seja feito de modo que cada obra é uma, então que a diferenciação na atuação possa ser percebida de uma forma igualmente única entre estas, uma experimentação. Entretanto a probabilidade para que isso ocorra na televisão não é alta. Por conta da rapidez e a prontidão constante da qual o ator fica submetido, além do desgaste físico e emocional causado por uma obra como a telenovela, que varia de sete, oito, dez ou mais meses de gravações / no ar, um tipo de gestação que somente no último capítulo o público consegue fazer uma definição sobre quem era o personagem.

O gênero novela possui uma dramaturgia que em grande parte das ocasiões não tem compromisso exato com a realidade. A interpretação dos atores pode ser naturalista, porém, quando o texto tem questões supostamente não convencionais, a dada interpretação tem o desafio de através disso ultrapassar um mero naturalismo

interpretativo. Com mais este ponto, o Método FT caracteriza-se como uma opção que deve ser mais pautada, refletida, significada por aqueles que estão relacionados e na responsabilidade da atuação para a televisão, seja pelos atores, como pelos diretores artísticos e gerais. Reestruturar um Método que prioriza que o ator não represente, mas viva, se aplica em uma avaliação de como isso seria feito por um longo tempo e tendo oscilações da linha de ação e dramaturgicamente do personagem, o que pode ser arriscado e mais desgastante para o ator e sua pessoa.

Dito isto e que não são todos os atores profissionais que gostam ou aderem ao Método, por propósitos e ideologias pessoais, a metodologia aplicada por Fátima Toledo que prega ser usada na coletividade, para chegar na *unidade*, poderia ser um meio ao ter adaptação pelos ditos “*coaches*”, preparadores de qualquer emissora televisiva, como parte da parceria entre atores, sugerindo além do trabalho que já seria realizado previamente. O Método FT agregaria todos as partes e com o provável resultado de uma qualidade interpretativa maior, na conjuntura dessa busca por avanços individuais de seu personagem e credibilidade junto da crítica popular e especializada. Os trabalhos artísticos poderiam ter uma realidade e um diferencial de grandeza à parte, em cada momento das cenas exigidas.

Tendo esses discorrimientos, é válido relacionar com a importante diferenciação feita em um trecho da obra *Le Comédién désincarné*<sup>24</sup>, do francês Louis Jovet<sup>25</sup>: “O ‘acteur’ só pode desempenhar certos papéis; distorce os outros de acordo com sua personalidade. O ‘comédien’ pode desempenhar todos os papéis.” (JUVET, 1938 *apud* MARCADÉ, 2018, p. 49, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Em questão, compreende-se que não é um “ator” que adapta o personagem ao seu perfil, mas ele que tem que se adaptar e quando isso acontece será “*comédien*”. Ou seja, ele imaginará e criará a partir de uma realidade extra, onde possui consciência de que vai se desvincular totalmente no momento que não estiver mais em cena. É de se observar que na França, local originário da nomeação “*comédien*”, esta palavra não equivale somente para algo relacionado ao cômico, ator

---

<sup>24</sup> Livro publicado em 1943, aonde Louis Jovet realiza reflexões desnudas, seus modelos, suas influências literárias e filosóficas, seus métodos de trabalho artísticos.

<sup>25</sup> Foi um ator francês, diretor e diretor de teatro. (1887-1951)

<sup>26</sup> Trabalho de conclusão de curso escrito e publicado por Émilie Marcadé em 2018, sobre: “Diferenças na prática de atuação, em criações de ficção, dependendo da cena e da tela”.

de comédia e humor, porém se trata de uma definição mais complexa, indo a mais do que pode soar aos brasileiros, de acordo com a etimologia da palavra e sonoridade causada. O “*comédien*” é um ator mais completo, segundo compreende-se da explicação dada por Louis Jouvet. O “*comédien*” não vive em certo comodismo de sua interpretação naturalista a partir do perfilamento do “eu”.

Pelas novelas, onde geralmente as obras são inéditas, isto faz com que a ideia do público de uma “atuação repetida” aconteça mais facilmente. Na televisão brasileira, que tem altos números de obras abertas, a segunda opção seria mais viável, de estar / ser “*comédien*”; o processo de descoberta e criativo pode transpassar as limitações de quais escolhas e pensamentos tidos sobre como se encontraria o personagem, não o pré-determinando de acordo com possibilidades. Em outras palavras, equalizar o “eu sou” proposto por Fátima junto de todas as novidades que venham a aparecer nas evoluções por capítulos futuros.

Isto é, se dados instintos vierem ao natural, preferenciar o incremento disso é útil demais. Pois seria algo diretamente sincero da formação pessoal do ator que estaria sendo agregado para seu personagem.

Seria incabível deixar de notar outra relevância no que se atrela entre televisão e atores: a questão de que a beleza estética, subjetivas – mas com padrões instaurados pela indústria capitalista, influencia para as seleções dos elencos. Afinal, se tratam majoritariamente de obras que dependem de suas relações comerciais. O nome “comercial”, que é o intervalo como pausa do que está sendo exibido não é à toa, ali são oferecimentos daqueles que patrocinam os programas que são parte da grade do canal e estão sob exibição. Internamente, nas emissoras, costuma-se chamar as obras e tipagens de entretenimento de “produtos”. Com isso, o talento do ator tem muita chance de ser levado em segundo plano e é capaz de ocorrer uma comodidade por parte deste, na sua interpretação, o que é perigoso, afinal ele estará ganhando (além dos ganhos externos publicitários, promocionais) e isso pode dar um ideário de suficiência. Além disso, por rostos bonitos chamarem atenção, junto do glamour que a fama causa ao público, há de se atentar ao fato dos avanços das redes sociais que colaboram para a credibilidade do ator e que podem levantar suas probabilidades de presença em elenco, de acordo com a quantidade que tenha de fãs, seguidores. O que leva para mais um motivo da referida repetição de atores, fazendo

com o passar do tempo que seja mais do que uma normalizada repetição por escalação do elenco, mas transformando-se em um acúmulo e falta de tempo suficiente para o ator descansar sua imagem, assim como se reciclar enquanto artista, tornando a estática de seu modo de atuação igualmente repetitiva.

A atriz Bete Mendes argumenta:

[...] a beleza é um parâmetro muito perigoso. [...] tive dificuldades graves com colegas que não sabiam sequer qual era o assunto da cena. Eu prefiro contracenar com uma parede do que com uma pessoa se o olho dela está vazio. É uma displicência com a profissão, que é honrada e bonita. Tem gente que diz: 'Ah, é que ontem tive uma festa'. Digo: 'Teve? Eu também gostaria de ter tido'. (MENDES, 2012, não paginado)

O comprometimento do ator com sua profissão pode ser visto como duvidoso, pois todas as ilusões que a grande exposição para milhões de pessoas pode causar afetam diretamente o comportamento dele. Uma preparação de elenco assertiva pode ser uma ajuda crucial em cada projeto envolvido, entre os níveis ator x personagem.

Uma armadilha é feita ao ator que se encontra na televisão, porque geralmente transcorre uma ilusão de que é um veículo midiático fácil de lidar, e não é. Pela tal alta exposição de imagem, o talento individual pode ser coberto de: apenas ser um rosto conhecido que venha a acarretar um protótipo de vendas, como um Modelo; isto pode vir a acontecer de modo imperceptível pelo artista, porém há de se ter uma preocupação o quanto antes, já que terá de se pôr e afirmar que não está ali como ator apenas por ter um rosto bonito e consecutivamente vender a partir de sua imagem. O artista ou celebridade, tem que procurar se esforçar e aperfeiçoar mais, para que o trabalho e talento convençam antes de qualquer outro fator externo.

O ator passa a ter duas vidas, a dele enquanto ator em seu ofício e a do ator como figura pública, isso faz com que a confusão entre as duas coisas seja mais frequente e a preparação geral para viver qualquer papel não comece somente ao saber o personagem, mas bem anteriormente, na própria formação dos atores. A verdade deve ser trabalhada para a desconstrução e revelação de si. No Brasil algumas instituições educacionais formadoras de atores, recentemente passaram a adotar ao final de seus cursos uma banca, tendo como convidados avaliadores profissionais conceituados nos cargos de produtores de elenco, pesquisadores de *casting* de emissoras ou independentes, eles são os coordenadores pela organização

e seleção de atores e atrizes, como para uma obra na televisão. Essa banca recebe o nome de “*Showcase*”. Um dos locais em que a prática ocorre é na Faculdade CAL de Artes Cênicas e na CAL – Casa de Artes de Laranjeiras (Rio de Janeiro), em que o *showcase* não se define apenas pela apresentação das contracenações entre alunos (atores), fazer isto é só o final do processo.

O *showcase* faz parte de uma disciplina opcional da matriz curricular dos cursos profissionais oferecidos, para o ator ficar mais adentro da linguagem estética de interpretação para a televisão. Quanto mais se aproxima do período exato com a banca a ser realizada, outra fase se desenvolve, prévia, a do trabalho de preparação de atores, que auxilia as duplas ou os trios de atores para que sejam convincentes no momento ao entrar na sala com a banca reunida, desde sua apresentação pessoal e a relação com a cena mostrada. É trabalhado para que os atores, depois de terem a cena que farão, não decorem o texto, mas tenham o entendimento da cena no todo, e a forma que ele vai fazer tem de caber por um jeito que não demonstre estar em um formato. O texto é o que menos importa. Verificar que o ator estar no universo vale mais. Isto feito, um mesmo objetivo de cena pode acontecer das mais variadas formas e não somente daquela óbvia que o texto possa sugerir. Muito dos personagens que os atores fazem possuem a tendência de se encontrarem daquilo mais perto do que aparentam para uma massa, o que relembra o “*physique du rôle*” próprio do cinema.

Involuntariamente, as alusões dos exercícios utilizados nesse projeto de e as questões textuais são muito similares as que Fátima Toledo usa. E ainda que no *showcase* possam vir por outras influências (incluindo vindas do estrangeiro), pelo fato de não ter registros anteriores, ao menos no Brasil, Fátima fica qualificada como a primeira em utilizar a metodologia principal aplicada, em relação a textos e afins, para colocá-los por último. Assim, por Toledo ainda possuir pessoas que indagam seu Método, a execução de exercícios onde ela é, queira ou não, a pioneira no país, sendo usados por outros treinadores de atores, como para o intuito de alunos serem avaliados e contratados, em *priori*, pela maior emissora de televisão do país, quer dizer por critério corroborado que suas escolhas nunca estiveram erradas.

Como fora *indicado*, o *showcase* equivale em uma avaliação feita por produtores de elenco. Para muitos dos atores é inclusive um primeiro contato direto com profissionais que podem chamá-los para atuarem em alguma obra audiovisual

efetiva. Assim, é válido comparar como um teste, audição, sendo que na maioria dos participantes o nervosismo toma conta e a pessoa (ator) na hora de apresentar sua cena acaba se deixando tomar por outras questões externas que, de alguma forma, interferem na capacidade de sua interpretação, levando-a para uma não vivência em cena, uma isolada leviana atuação, com talvez improvisações arriscadas. Em justaposição, amiudadamente, se constata que a preparação para o *showcase* deve ser considerada como um julgamento de competência, minimizando e eliminando um possível pensamento do ator sobre personagens e trabalhos futuros, inexistentes. Mas sim como uma oportunidade para que isso venha a ocorrer. Portanto dar maiores créditos para as preparações realizadas antes é dar creditação para se viver nesta “audição”, transpondo um momento de magia na interpretação. A atriz *hollywoodiana* Elle Fanning fez uma pertinente fala sobre audições:

Audição, para mim, é algo muito estranho. Eu faço pressão sobre mim mesmo e sou uma espécie de perfeccionista e quero fazer o certo, imediatamente. As audições para mim são tão bizarras, porque leva um tempo para você encontrar esse personagem e para ele ser perfeito. E a pressão é que você precisa ter esse personagem imediatamente. E eu nem conheço nenhum desses estranhos que se encontram ali: O Diretor, o produtor, o câmera; que estão esperando que eu faça esse tipo de truque de magia para eles. Normalmente o que você precisa fazer pode ser bastante intenso, emocionalmente; você tem que tocar em todo esse sentimento para as pessoas que você acabou de conhecer. Você diz. 'Olá!' E então você começa a chorar. Tipo, é um pouco estranho. (FANNING, 2017, não paginado, tradução nossa).

Reafirma-se um entendimento para não se fingir que é, mas estar e ser presente, porque a subjetividade de avaliação, já no caso de um filme, depende tanto quanto de perfil específico sob o que o responsável pela escalação de um elenco visualiza com sutileza para dar vida naquele roteiro já pré-estabelecido. Como Fanning focou, se leva um tempo para se achar em um personagem, para vivê-lo no período em que será trabalhado. Tratando-se do *showcase*, é uma avaliação / audição que pode abrir portas na televisão, para os mais variados tipos de trabalho e personagens, então o primordial é seguir tendo o foco pela busca ao estado fiel de presença e a certeza na segurança do *ator x personagem* na cena em que ele irá mostrar, seja qual for o contexto da mesma. Pois se os produtores de elenco especialistas não acreditarem no que está sendo apresentado, dificilmente centenas

de milhões de telespectadores acreditarão nas telas. Depois desta primeira etapa sendo feita, com a procura de tais viabilidades, tão somente poderá pensar e se envolver para com o restante das preparações e construções que o ator terá que fazer para um personagem. Uma declaração valorosa, analítica e de cruel verdade expressada por Marlon Brando, colabora:

As pessoas que vão ao teatro percebem as coisas de forma diferente. Você tem que oferecer algo ao público para receber algo em troca. Posso te dar o exemplo perfeito. Num filme que fiz, chamado Sindicato de ladrões, havia uma cena num táxi, na qual eu me virava para o meu irmão, que se tornara um gângster e me lamentava dizendo que ele nunca havia cuidado de mim, que nunca havia me dado uma chance, que eu poderia ter sido um competidor, poderia ter sido alguém em vez de um vagabundo... 'You should have looked after me, Charley.' Era muito emocionante. E as pessoas se referiam a ela como uma cena maravilhosa. E não era nem um pouco. A situação é que era maravilhosa. Todos sentem como se pudessem ter sido competidores, como se pudessem ter sido alguém; todos sentem como se fossem em parte vagabundos. Talvez não vagabundos, mas não se sentem realizados e têm a sensação de que poderiam ter sido alguém melhor. E foi isso que tocou as pessoas. Não a cena em si. Existem outras cenas nas quais atores tiveram performances especiais, mas como o espectador não se identificou, passaram despercebidas. Cenas maravilhosas nunca são mencionadas, só as que afetam as pessoas. (COMPARATO, 2015, p. 22).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica tracejada a forma transcendental do tocante poder ao trabalho de um ator que o Método de Fátima Toledo atinge enormemente. Alguns dos atores nos filmes de sucesso que ela preparou estiveram marcados por mais de 30 anos, muitas vezes sendo reconhecidos principalmente pelo personagem que fizeram e não como cidadãos, artistas em sua identidade original. A típica confusão feita pela audiência, entre criador x criatura. A situação pode ainda se fazer no caso de um ator que só tenha feito uma obra artística durante sua vida e apesar disso ser reconhecido, supondo que o resultado de uma preparação potente é influenciado ao panorama ator x personagem x interpretação. Isso é um fator da força do trabalho colocado por Fátima, do qual precisa ser muito bem e cuidadosamente feito, pois se trata de eternizar uma imagem e causar emoções sempre que assistido, inigualavelmente.

A interpretação de atores não pode ser uma ordem fechada e deve estar livre para as escolhas deles. Fátima, em toda a sua trajetória, sempre trabalhou nessa estrutura profissional. O trabalho do ator sem ser uma obrigação, nem mesmo quando



das indicações do diretor, na medida em que este último tem de ser responsável pela melhor organização e construção geral e não um soberano do projeto com vigor de alteração significativa para a autonomia criativa do intérprete. Todavia, quanto à estética para o ofício do ator, é preciso que seja direcionada. As preparações só aumentam a estética que o ator já tem existente como bagagem, para que se tenham bonitas, satisfatórias e reinventadas interpretações, atingindo assim a literalidade do que se pode chamar por reais atuações e deixando o fluxo do diretor com os atores acontecer de forma mais qualitativa possível. No filme “A Paixão de Joana d’Arc<sup>27</sup>”, a interpretação da protagonista, desta que é uma obra-prima do cinema, foi feita pela excelente atriz (até então teatral) Renée Falconetti – que interpretou Joana d’Arc. Um filme mudo, aonde numerosos indivíduos no mundo consideram o trabalho de atuação da artista como a mais bela, potente e melhor interpretação da história do cinema. O mais curioso é que este foi o primeiro e único filme feito por Renée. Em uma conversa com Vinícius de Moraes ela disse:

Foram cinco meses de tortura. Às vezes brigávamos. Perguntava-lhe: “Mas m. Dreyer, se o senhor me deixasse um pouco de liberdade para a ação, eu poderia dar alguma coisa de mim mesma”. Ele recusava-se formalmente. Obrigava-me à maior passividade. Filmava coberto por anteparos, para que ninguém me visse e nada me distraísse a atenção do que fazia. Acabada a cena, recolhia-me a uma casa de campo a que só ele tinha ingresso. Falava-me constantemente, incutindo-me a idéia da obra que queria realizar. Era-lhe uma idéia fixa. Não foi à toa que enlouqueceu. Está internado. No dia em que acedi a que me raspassem a cabeça, coisa que ele me pedia sempre, foi de uma extraordinária doçura comigo. Mas nunca o vi tão áspero como quando, desobedecendo a uma ordem expressa sua, dei uma fugida a ver a Joana d’Arc de m. Shaw. Ele soube e correu atrás de mim. Censurou-me amargamente de querer destruir-lhe o trabalho. “Agora...”, disse-me, “vai sair a Joana d’Arc de Shaw, e não a minha!” (...) Nunca mais quis fazer outro filme. Tive propostas para Hollywood, mas não as aceitei. Acabei o trabalho num estado de nervos inimaginável. Ao ver o filme pela primeira vez, detestei-o. Não havia nada meu. Era tudo de m. Dreyer. Cinema é isso, é o diretor. (MORAES, 1942, não paginado).

Esses interessantes e intensos posicionamentos feitos pela atriz são de grandiosa valia do ator para a elaboração de um papel e das camadas anexadas ao entendimento de propriedade. É possível visualizar que um artista sob o mando de um diretor que oferecia pouquíssimas brechas para a construção do trabalho de

---

<sup>27</sup> Filme dirigido por Carl Theodor Dreyer, em 1928.

interpretação e pode estar nos momentos das filmagens em um estado pleno de presença. Porém com a ressalva de que o ator estará em uma vivência da qual ele não tem tanto controle como gostaria e esta é enormemente importante.

Viver uma situação onde a capacidade autoral de um ator é mínima pode resultar em uma possível boa atuação, mas a partir do momento em que a esfera psíquica do ator se torna oprimida demais e o artista sente que não está com a liberdade que pleiteava, isso talvez acarrete que estado mental de um vulgo ator venha a interferir na vivência do personagem, ou inclusive ficar despropositadamente sem se separar dele (personagem) nos momentos de cortes, pois a pressão psicológica ainda estará causando efeitos, porventura ou automaticamente.

Nos dias presentes e futuros, seja em qual for a expressão artística e linguagem da cena, contudo sobressaindo o cinema e audiovisual, é inegável ponderar que ter o apoio condicional de uma preparação de elenco por Fátima Toledo e/ou pelos moldes de seu Método, leva todos a essencialidade de rever a relevância da cuja especialidade.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Luísa de Almeida Rocha. **Sanford Meisner**: O Exercício da Repetição e seus desdobramentos na formação técnica do ator. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Faculdade CAL de Artes Cênicas, Instituto CAL de Arte e Cultura. Rio de Janeiro, 2016.

CARDOSO, Maurício. **Fátima Toledo**: interpretar a vida, viver o cinema. São Paulo: LiberArs, 2014.

CASSEL, Vicent. **Vincent Cassel**: “a tv aqui é tipo uma máfia”. [Entrevista cedida a] Diógenes Muniz. Segunda parte da entrevista. **Revista Trip**, Rio de Janeiro, 17 fev. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/o-astro-frances-vincent-cassel-critica-a-tv-brasileira>. Acesso em: 30/03/2018.

CIUDAD DE DIOS: formación de personajes. [Rio de Janeiro]: o2 filmes, 2002. 1 vídeo (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5uPI-iWAnNA>. Acesso em: 30/03/2018.

COMPARATO, Bianca. **Brando**: O ator no cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009. Disponível em: <http://www.brunabenvegnu.com/BRANDO-catalogoMENOR.pdf>. Acesso em: 20/06/2018.

FANNING, Elle. **Elle Fanning Talks About Auditions and Doubt**. [Entrevista concedida a] Scott Cardy. Mental Makeover, Hollywood, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=F2pyjhU9\\_j8](https://www.youtube.com/watch?v=F2pyjhU9_j8). Acesso em: 12/06/2018.

HAMPTON, Debbie. What's the difference between feelings and emotions?. **The best brain possible**. [S.l.], 12 jan. 2015. Disponível em: <https://www.thebestbrainpossible.com/whats-the-difference-between-feelings-and-emotions/>. Acesso em: 12/06/2018.

MARCADÉ, Émilie. **Les différences de pratique du jeu d'acteur, dans les créations de jeu de fiction, en fonction de la scène et de l'écran**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Université du Québec à Montréal. Montréal, Canada, 2018. Acesso em: 20/06/2018.

MENDES, Bete. Bete Mendes: 'A melhor coisa que existe é viver, experimentar'. [Entrevista concedida a] Gustavo Leão. **Revista Quem**. [Rio de Janeiro], 14 maio 2012. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2012/05/edicao-553-11042011-melhor-coisa-que-existe-e-viver-experimentar.html>. Acesso em: 20/06/2018.

MORAES, Vinicius de. Entrevista com mme. Falconetti, a grande intérprete de Joana d'arc do cineasta Carl Dreyer, bem como o seu pronunciamento no debate sobre cinema silencioso e cinema falado. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1942. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/en/cine/entrevista-com-mme-falconetti-grande-interprete-de-joana-darc-do-cineasta-carl-dreyer-bem-como>. Acesso em: 20/06/2018.

PEREIRA JR., Alberto. Globo vive descontrolado de aproveitamento de seu elenco, afirma Boni. Entrevistado: Jose Bonifácio de Oliveira sobrinho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jan. 2014. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/01/1397751-globo-vive-descontrolado-de-aproveitamento-de-seu-elenco-afirma-boni.shtml>. Acesso em: 30/03/2018.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994.



DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p99-114>

## **NITERÓI CIDADE DO AUDIOVISUAL: ANÁLISE DA IMPLEMENTAÇÃO DO PROGRAMA E SEUS DESAFIOS**

### **NITERÓI CIDADE DO AUDIOVISUAL: ANALYSIS OF THE PROGRAM'S IMPLEMENTATION AND ITS CHALLENGES**

Julia Correa Pacheco\*  
Danielle Barreto Nigromonte\*\*  
Lia Cabral Baron\*\*\*

**Resumo:** Este artigo se apresenta como um relato da implementação e dos resultados preliminares do programa **Niterói Cidade do Audiovisual**, gerido pela Prefeitura Municipal de Niterói - RJ. Ele é elaborado pela equipe responsável pela concepção e acompanhamento das ações desenvolvidas por esta iniciativa e busca, a partir destas informações, fortalecer canais de diálogo com setor do audiovisual e propor uma análise crítica que nos auxilie a visualizar os limites, lacunas, desafios e possíveis apontamentos para o programa e para o campo das políticas públicas de cultura.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Cinema. Políticas Públicas. Cultura. Políticas Culturais.

**Abstract:** This article presents itself like a report of the implementation and previous results of the program **Niterói Audiovisual Capital of Brazil**, managed by the Municipality of Niterói. It is presented by the team responsible for the conception and monitoring of the actions developed by this initiative and its teachers, through these informations, strengthen channels for dialogue with the audiovisual sector and propose a critical analysis that helps us to envision the limits, gaps, challenges and possible directions to the program and to the field of public policies of culture

**Keywords:** Audiovisual. Cinema. Public Policies. Culture. Cultural Policies.

---

\* Graduada em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense.

\*\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV/CPDOC. Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Relações Internacionais pela Universidad Complutense de Madrid – Espanha.

\*\*\* Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Puc-Rio. Mestre em Línguas e Culturas pelo consórcio Erasmus Mundus - Crossways in European Humanities. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela UFF.

## 1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a Prefeitura Municipal de Niterói (PMN), através da Secretaria Municipal das Culturas (SMC) e da Fundação de Artes (FAN), realizou um conjunto de iniciativas no âmbito das políticas culturais caracterizadas por uma constância do investimento no setor. Tais iniciativas atuam na estruturação das políticas culturais do município, nos mecanismos de fomento e na gestão dos equipamentos culturais objetivando a promoção, produção, difusão e divulgação de atividades e produtos artísticos e culturais, proporcionando a fruição e o acesso amplo da população aos mesmos. Como exemplos dessas iniciativas, podemos destacar os investimentos em restauração de patrimônios culturais; a concepção de plataformas de criação e difusão artística (selos Niterói Discos, Niterói Filmes e Niterói Livros); a criação de um ciclo de Encontros Internacionais (festivais de intercâmbio cultural entre países parceiros); a realização de Conferências Municipais de Cultura; o investimento no Aprendiz – Música na Escola (programa de iniciação musical para alunos da rede municipal de ensino), e a manutenção da Companhia de Ballet da Cidade de Niterói, dentre outras<sup>1</sup>.

No campo do fortalecimento e concretização dos mecanismos de fomento, podemos destacar nos últimos dois anos, a regulamentação do Sistema Municipal de Cultura<sup>2</sup>, que foi elaborado com a participação efetiva do Conselho Municipal de Cultura, e que contempla a Lei de Incentivo à Cultura e o Fundo Municipal de Cultura; a formação da Rede Cultura Viva Niterói (que atualmente conta com cinco Pontos de Cultura e um Pontão de Cultura); a elaboração do Edital de Ações Locais (ações culturais de impacto comunitário) e a implementação do programa **Niterói Cidade do Audiovisual**, objeto principal deste artigo.

O programa **Niterói Cidade do Audiovisual** é fruto de uma ação interfederativa entre o município de Niterói, o Ministério da Cultura (MinC) e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Lançado em setembro de 2017, a iniciativa possui

---

<sup>1</sup> Para mais informações sobre o desenvolvimento da política cultural em Niterói – RJ, ver (NIGROMONTE; CARNEIRO; BARON, 2018).

<sup>2</sup> O Sistema Municipal de Cultura de Niterói foi criado pela Lei 3182, de 2015. Em 2017 foi lançado o primeiro edital do mecanismo de renúncia fiscal, possibilitando a destinação de até R\$ 2,5 milhões às iniciativas culturais. (NIGROMONTE; CARNEIRO; BARON, 2018).

como principais ações estratégicas o investimento de R\$ 24 milhões em editais de fomento para o segmento (2018 e 2019); R\$ 25 milhões para a implantação do Museu do Cinema Brasileiro (2018 a 2020); R\$ 380 mil para seis festivais de cinema; a redução da alíquota de ISS do setor audiovisual por meio da Lei 3360/2018; a implementação da *Niterói Film Commission*, entre outras ações.

Este texto é assinado pela equipe gestora da implementação e acompanhamento do programa e se apresenta como um relato das ações já realizadas neste primeiro ano de execução. Portanto, trata-se de uma visão de quem participa do processo com muita proximidade. Estamos cientes das facilidades que tal posição nos oferece (acesso a dados, documentos) mas também às limitações e desafios inerentes ao lugar privilegiado de “nativas” que ocupamos em relação ao tema. O desejo é que esta reflexão amplie o alcance de divulgação do programa, mas, especialmente, que seja uma oportunidade para visualizar as lacunas e desafios pertinentes ao campo das políticas públicas de cultura, em especial as do setor audiovisual.

## 2 CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO PROGRAMA

O lançamento do programa **Niterói Cidade do Audiovisual** marcou o início de um ciclo de investimentos no setor audiovisual no município. Através do entendimento ampliado por parte da gestão municipal do papel estratégico da cultura no desenvolvimento das cidades, é que surge o **Niterói Cidade do Audiovisual**. Importante destacar que o programa foi concebido em um contexto de crise econômica no estado do Rio de Janeiro, o que estimulou o município a procurar alternativas para obter novas fontes de recursos, investir no mercado da região e capacitar agentes residentes na cidade para ampliação de oportunidades locais.

Acrescenta-se o fato de o setor do audiovisual ter um histórico de bastante relevância na cidade de Niterói, uma vez que abriga o primeiro curso de bacharelado em cinema do país, criado há 50 anos por profissionais como Nelson Pereira dos Santos, na Universidade Federal Fluminense (UFF). O curso foi um dos responsáveis por criar e fomentar uma vocação para a atividade audiovisual na cidade e hoje conta também com a licenciatura em cinema. Ambas integram o Instituto de Artes e

Comunicação Social da referida universidade, que abriga ainda o Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual em níveis de mestrado e doutorado, além de outros cursos de graduação que se relacionam com segmento do audiovisual, tais como: bacharelados em Comunicação Social, Produção Cultural, Estudos de Mídia e Artes.

Apesar do grande número de profissionais do cinema formados na cidade, ao longo do tempo tal potencial foi pouco aproveitado para que Niterói se tornasse um polo de audiovisual, o que incrementaria o desenvolvimento cultural e econômico do município. Apesar da criação da Niterói Filmes, em 2007, e do Núcleo de Produção Digital de Niterói (NPD), em 2009, ambos atuantes, a ANCINE registrava em 2017 o cadastro de apenas 32 empresas sediadas em Niterói ligadas aos serviços inerentes ao setor. O município não contava com uma política cultural específica para o segmento audiovisual, não desenvolvendo nenhum tipo de ação, sejam elas reembolsáveis, não-reembolsáveis ou automáticas. De modo similar, inexistia uma ação programática de formação e capacitação de mão-de-obra específica para o referido setor.

### **3 O PROGRAMA NITERÓI CIDADE DO AUDIOVISUAL**

Para estimular o setor audiovisual o programa contou, desde o seu lançamento, com medidas articuladas e interfederativas, de modo que fosse desenvolvido um conjunto de ações estruturantes que considerassem todos os elos da cadeia produtiva do setor. Deste modo, foram contempladas na criação do programa ações relacionadas à produção, difusão, distribuição, preservação e formação (ver Tabela 1). O programa conta ao todo com oito ações estratégicas de pequeno, médio e longo prazo que tiveram como objetivo principal estimular a produção artística e cultural da cidade e região de modo que pudesse diversificar a matriz econômica do município, dinamizar o mercado local e atrair investimentos para cidade, além de gerar emprego e renda, aumentar a arrecadação de tributos, atrair novos recursos, aumentar o fluxo turístico e promover a imagem da cidade em escala global.

Constituem-se como ações estratégicas do programa: **I) o Edital de Fomento ao Audiovisual; II) o programa de formação e preservação III) o incentivo tributário ao setor; IV) a concepção, implementação e gestão do Museu do Cinema Brasileiro; V) o incentivo a mostras e festivais de audiovisual; VI) a criação da *Niterói Film Commission*; VII) o Festival Internacional de Cinema dos BRICS (4ª edição); VIII) o *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* em Niterói e demais ações de cooperação com o cinema cubano.**

**Tabela 1 - Ações do Programa Niterói Cidade do Audiovisual por elos da cadeia produtiva do setor**

	Produção	Distribuição	Difusão	Formação	Preservação	Pesquisa
<b>I. Edital de Fomento ao Audiovisual</b>						
a) produção de obras cinematográficas de longa-metragem;						
b) produção de obras cinematográficas de curta ou média-metragem;						
c) produção de obras audiovisuais para TV (obras seriadas e telefilmes);						
d) distribuição de obras de longa-metragem para comercialização;						
e) produção e difusão de conteúdos audiovisuais em novas mídias;						
f) manutenção de cineclubes;						
g) projeções em espaços urbanos;						
h) mostras e festivais de cinema;						
i) pesquisas sobre o setor audiovisual						
<b>II. Programa de Formação em Cinema (Parceria com a UFF)</b>						
<b>III. Incentivo tributário ao setor (Lei Municipal 3.360)</b>						
<b>IV. Museu do Cinema Brasileiro</b>						
<b>V. Incentivo a Mostras e Festivais de Audiovisual (Convênio Minc)</b>						
<b>VI. Niterói Film Commission</b>						
<b>VII. Festival Internacional de Cinema dos BRICS (4ª edição)</b>						

Fonte: Elaborado pelas autoras.

○ **Edital de Fomento ao Audiovisual (I)** se constitui como um mecanismo de incentivo ao setor, lançado pela primeira vez em 2018 com orçamento de R\$ 6



milhões<sup>3</sup>. Entre os objetivos do Edital podemos destacar: a) o fortalecimento e o desenvolvimento do setor; b) a ampliação, a difusão e o acesso às produções audiovisuais; c) a democratização e descentralização do acesso à obras desenvolvidas nesta área; d) o incentivo à pesquisa e à inovação no campo audiovisual, a reflexão e a produção de memória acerca de questões que permeiam o setor audiovisual. O valor foi distribuído para 39 projetos, divididos entre linhas de produção de longa-metragem (ficção ou animação, documentário e novos realizadores), produção de curtas ou médias-metragens, produção para televisão (telefilmes e obras seriadas), distribuição, mostras e festivais, cineclubes, projeções em espaços urbanos, pesquisa e novas mídias. Para o exercício de 2019 há a previsão de um novo edital de Fomento ao Audiovisual em parceria com a PMN e ANCINE.

Niterói foi a primeira cidade do país, não capital, a acessar esta linha de Arranjos Regionais do Fundo Setorial do Audiovisual - FSA (atualmente a linha chama-se Coinvestimento Regional). Após tal experiência de sucesso, oficializada em fins de 2017, a ANCINE abriu, em agosto de 2018, edital específico para os demais municípios do país com interesse em ações semelhantes ao Edital de Niterói. Cabe ressaltar que, mesmo sendo uma iniciativa no âmbito municipal, parte do princípio de que a cadeia do audiovisual supera as fronteiras da cidade e, assim, seu fomento se propõe a apoiar iniciativas de todo o estado do Rio de Janeiro, fortalecendo seu caráter regional. Agentes de audiovisual de todo o Estado puderam se inscrever, inclusive na qualidade de MEI (Microempreendedor Individual).

O **Programa de formação e preservação (II)** foi um convênio desenvolvido em parceria com o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, cujas atividades previstas estão estruturadas em três eixos: a) formação continuada de docentes da rede de ensino básico municipal para o trabalho com cinema em escolas; b) formação de autores e produtores audiovisuais e c) formação de preservadores de filmes

---

<sup>3</sup> No âmbito do Programa, foi assinado com a ANCINE, em 29/12/2017, na linha de Arranjos Regionais do Fundo Setorial do Audiovisual o Termo de Complementação 3-E/2017, no valor de R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais), objetivando o lançamento do primeiro Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói, no valor de R\$ 5.700.000,00 (cinco milhões e setecentos mil reais) e assinatura de convênio com a Universidade Federal Fluminense - UFF para realização de ações de formação, este no valor de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais).

domésticos. A ação representa o primeiro convênio entre a SMC/FAN e o referido departamento, o que reforça a característica interfederativa do programa.

O **incentivo tributário ao setor** (III), proporcionado pela Lei Municipal 3360/2018, sancionada em julho de 2018, reduziu a alíquota do ISS de 5% para 2%, para serviços relacionados à produção e exibição de conteúdos audiovisuais. A ação é inovadora por contemplar os exibidores de cinema, tendo como objetivo, além disso, atrair empresas, serviços e produções de audiovisual para a cidade.

**A concepção, implementação e gestão do Museu do Cinema Brasileiro** (IV) consiste no desenvolvimento das etapas necessárias para a inauguração, em 2020, deste equipamento cultural. O museu em questão será dedicado à história e à atualidade do cinema e audiovisual brasileiro e tem como objetivo a ampliação da rede de museus do município, de maneira que se torne um local de referência para a comunidade niteroiense, aprofundando o sentimento de pertencimento do cidadão com a cidade, com sua memória e sua identidade. Tal equipamento deverá abranger um espaço de convivência, lazer, criação, pesquisa e entretenimento, com perfil democrático, acessível e promotor de inclusão, atraindo para Niterói maior fluxo de visitantes e turistas.

O **incentivo a mostras e festivais de audiovisual** (V) foi desenvolvido por meio de um convênio da SMC/FAN com a Secretaria de Audiovisual/SAV do MinC. Seu principal objetivo é o fortalecimento à difusão de obras audiovisuais por meio da realização de eventos estratégicos do setor. Para o ano de 2019, foram escolhidos seis festivais via seleção pública que versam sobre temáticas como meio ambiente; esporte; diversidade e cultura LGBT; produção independente; cinema e educação; e produção de micrometragens.

O programa **Niterói Cidade do Audiovisual** criou a *Niterói Film Commission* (VI), que tem como principais objetivos: a) atrair para o município produções e coproduções nacionais e internacionais; b) criar e manter banco de dados do rol de serviços inerentes à cadeia produtiva do audiovisual, de forma que o mesmo fique disponível às produtoras interessadas em filmar em Niterói; c) criar e manter sistema de informações gerenciais com os dados socioeconômicos da matriz econômica do audiovisual. A iniciativa foi lançada em Los Angeles em julho de 2018, articulada com

o MinC, a ANCINE, o Ministério das Relações Exteriores e a rede das maiores produtoras e distribuidoras de audiovisual dos EUA.

**O Festival Internacional de Cinema dos BRICS** (4ª edição) (VII) é uma parceria realizada entre a PMN, o MinC e o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF<sup>4</sup>, tendo em vista que o Brasil será, em 2019, sede do BRICS (política de cooperação bilateral entre Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul) e que cada país sede realiza um Festival Internacional de Cinema. O objetivo é valorizar o passado, o presente e futuro do cinema dos países membros com ações voltadas para a história, formação e novos talentos do audiovisual de cada nação, prezando pela acessibilidade e itinerância internacional. Entre as ações previstas nesta parceria podemos destacar: Mostra Filmes de Escola; Mostra Competitiva Novos Realizadores; Residência Audiovisual - formação e produções colaborativas envolvendo estudantes estrangeiros e brasileiros, entre Fórum de Negócios do Audiovisual; Exposição Museu do Cinema; Mostra Itinerante BRICS Film Festival pelo país, entre outras ações.

#### **4 METODOLOGIA DE IMPLEMENTAÇÃO E EXECUÇÃO DO PROGRAMA NITERÓI CIDADE DO AUDIOVISUAL**

É premissa da municipalidade a integração com a sociedade civil, em especial com os movimentos organizados, o setor produtivo, diferentes instituições do governo federal e estadual, universidades e todas instâncias representativas na formulação e execução de políticas públicas. Neste sentido, as ações estruturantes do programa foram desenvolvidas a partir da experiência democrática de formulação compartilhada. Foi realizada uma sequência de diálogos efetivos com instituições nacionais reconhecidas do setor, com produtores locais (em sua maioria participantes do Fórum do Audiovisual de Niterói), com o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF e demais agentes formais como sindicatos e exibidores.

---

<sup>4</sup> A parceria foi formalizada em outubro de 2018 e a transferência de R\$ 2 milhões foi realizada para que, no segundo semestre de 2019, o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF realize o evento em parceria com os demais entes.

O atualíssimo tema das políticas públicas, de imediato, aparece como imanente ao debate acerca dos atores das políticas culturais. Não só de atores, mas também dos procedimentos envolvidos na confecção de tais políticas públicas interessam. Na perspectiva das políticas públicas, a governança da sociedade hoje, transcende o estatal, impondo a negociação como procedimento usual entre os diferentes atores sociais. Somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura. (RUBIM, 2011, p. 69).

Dando início à metodologia de implementação do Programa, todas instituições envolvidas diretamente desenharam em conjunto um **plano de voo**, definindo os objetivos e ações de pequeno, médio e longo prazo, assim como seus responsáveis. Em paralelo, realizamos um **mapeamento local** e uma **pesquisa comparativa** dos programas de fomento similares existentes em todo o território nacional, a fim de que este material pudesse subsidiar a definição das linhas e valores investidos pelo edital a ser lançado.

A medida que o programa foi se estruturando, a equipe idealizou ações de **desburocratização dos processos administrativos** com vistas a aproximar o cidadão da administração pública, assim como potencializar o acesso ao fomento e financiamento. Além do sistema de inscrições e avaliações de projetos, cedido gratuitamente pelo Oi Futuro, podemos elencar os encontros presenciais de divulgação realizados pela equipe da PMN em diferentes regiões do estado do Rio de Janeiro<sup>5</sup>, com o objetivo de auxiliar os proponentes do edital na inscrição de seus projetos.

Certas da necessidade de um processo contínuo, integrado e transparente no desenvolvimento de políticas públicas, estabelecemos **ações de transparência** tais como consultas públicas para editais, sistema online e auditável para inscrição e análise dos projetos. Como exemplo desta prática podemos citar a consulta pública na plataforma do governo federal “participa.br” que possibilitou a realização de contribuições e sugestões ao primeiro Edital de Fomento ao Audiovisual. Ao final do período de consulta pública, a plataforma recebeu cerca de 3.000 acessos, sendo

---

<sup>5</sup> Foram realizados encontros presenciais de divulgação nas cidades de Armação dos Búzios, Niterói, Nova Friburgo, Nova Iguaçu e Rio de Janeiro.

algumas das sugestões da sociedade civil incorporadas por parte da administração pública.

Simultaneamente demos início, em parceria com demais órgãos do governo, ao **monitoramento dos indicadores econômicos**. Através das Secretarias de Planejamento, de Fazenda e de Administração, podemos colher dados, especialmente aqueles relacionados à abertura de empresas na cidade e uso pelo setor dos incentivos tributários.

Para viabilizar a implementação do **Niterói Cidade do Audiovisual** foi fundamental o **investimento em uma equipe** multidisciplinar, engajada, qualificada e estável. Tal ação possibilitou que o programa migrasse da fase de planejamento para a execução e que a equipe envolvida tivesse uma visão integrada de todas as ações que o compõem.

Por fim, toda a metodologia utilizada na implementação deste programa foi permeada por um amadurecimento institucional de coalizão necessário, que teve como objetivo fortalecer ações que visem a continuidade e institucionalização do **Niterói Cidade do Audiovisual**, para que o mesmo não seja alvo das discontinuidades administrativas características da administração pública.

## 5 BALANÇO PRELIMINAR

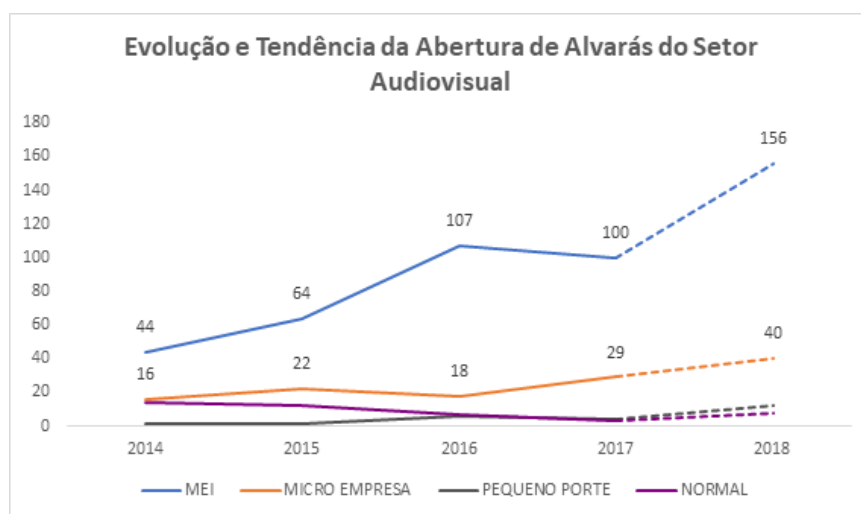
Ao longo do seu primeiro ano de existência, o **Niterói Cidade do Audiovisual** se institucionalizou como programa da Prefeitura de Niterói e atualmente suas entregas estão previstas no Pacto Fiscal Orçamentário do município, na Carteira de Projetos Estratégicos vinculada ao Plano Estratégico Niterói Que Queremos (2013-2033), no Plano Plurianual Municipal e no Plano e Metas anual da Prefeitura. Além disso, a iniciativa ganhou o Prêmio Lidera Rio - Sebrae, no eixo diversificação da matriz econômica, e o Prêmio Case - Centro de Líderes Públicos (CLP) 2018.

Através de parceria com outras Secretarias Municipais, o programa, desde a sua concepção, iniciou o monitoramento de dados, especialmente aqueles relativos à evolução e tendência da abertura de alvarás e faturamento do setor audiovisual na cidade. Os indicadores que estão sendo elaborados preveem informações quantitativas e qualitativas sobre o programa, abrangendo diversas faces do impacto

na cidade, permitindo diagnosticar novas demandas do setor e propor ações com maior assertividade para o segmento e para a população. A preocupação na elaboração destes indicadores acompanha o pensamento da pesquisadora Lia Calabre, que ressalta a importância da produção de informações no campo da cultura de forma que “permitam a elaboração, o acompanhamento e a avaliação das políticas públicas da área da cultura” (CALABRE, 2011, p.72).

De acordo com os dados cedidos pela Secretaria de Planejamento, Modernização da Gestão e Controle de Niterói (SEPLAG) é possível perceber, desde o ano de 2014, uma crescente na abertura de alvarás, sobretudo pelas Microempresas Individuais (MEIs), que desenvolvem atividades principais e/ou secundárias relacionadas ao segmento do audiovisual (Gráfico 1). Segundo os indicadores produzidos pelo município, este setor vem ganhando maior destaque nos últimos anos, como aponta o gráfico:

**Gráfico 1 - Evolução e Tendência da Abertura de Alvarás do Setor Audiovisual (2014-2018)**

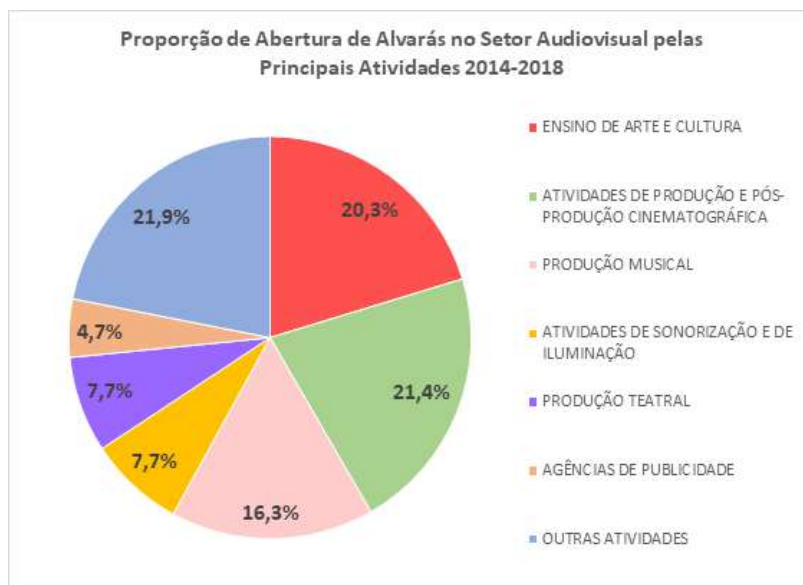


**Fontes:** SEPLAG Niterói; junho/2018; Casa do Empreendedor/SMF; jun/2018.

Outro dado de relevância para o segmento do audiovisual pode ser observado no gráfico abaixo (Gráfico 2), onde as atividades de produção e pós-produção cinematográfica representam 21,4% da abertura de alvarás relativos às atividades culturais no município, ficando atrás somente das atividades de produção teatral. Na

Tabela 2, por sua vez, observamos um crescimento médio anual de 13% no faturamento do setor audiovisual.

### Gráfico 2 - Proporção de abertura de alvarás no setor audiovisual pelas principais atividades



Fontes: SEPLAG Niterói; junho/2018; Casa do Empreendedor/SMF; jun/2018.

### Tabela 2 - Faturamento declarado em serviços prestados no setor do audiovisual

Período	Faturamento declarado em serviços prestados
2014	R\$ 26.258.148,15
2015	R\$ 28.846.253,73
2016	R\$ 33.938.286,30
2017	R\$ 37.603.854,39
jun/18	R\$ 18.607.756,80

Fonte: SEPLAG Niterói; junho/2018; Secretaria Municipal de Fazenda; jun/2018.

Entre os resultados alcançados na primeira edição do **Edital de Fomento ao Audiovisual** podemos destacar o total de 305 inscritos e um alcance muito acima das médias nacionais em termos da igualdade de gênero e raça. Como exemplo, ressaltamos que foram contempladas 32,8% diretoras mulheres (a média divulgada pela ANCINE é de 19,7%). Deste total, conforme demonstrado pela Tabela 3, 42,9% das mulheres se declararam negras (nenhum filme de longa-metragem em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra, segundo dado disponibilizado pela ANCINE) e 46,7% dos diretores homens se declararam negros (enquanto a média disponibilizada pela ANCINE é de 2,1%). (ANCINE, 2018).

**Tabela 3 - Distribuição por raça/gênero das (os) diretoras (es) das propostas contempladas pelas linhas de produção do Edital de Fomento ao Audiovisual (2018)<sup>6</sup>:**

Direção	Branças(os)	Negras(os)	Não declarou
Mulheres Cis	3 (42,9%)	3 (42,9%)	1 (14,2%)
Homens Cis	8 (53,3%)	7 (46,7%)	-

**Fonte:** Elaborada pelas autoras.

Além dos dados apontados acima, ao final do processo seletivo foi possível identificar que a maior parte dos projetos selecionados apresentaram algum vínculo com a cidade de Niterói, conforme indicado na Tabela 4. No intuito de valorizar e potencializar as produções locais, o Edital em questão permitia inscrições de proponentes sediados em todo o estado do Rio de Janeiro, mas conferia pontuação diferenciada em algumas categorias para os projetos que tivessem relação com a cidade de Niterói.

<sup>6</sup> Apesar dos dados não se referirem a um universo de 100 elementos ou mais, utilizamos o critério percentual apenas para facilitar a visualização destes dados.



**Tabela 4 - Critérios de pontuação diferenciado do Edital de Fomento ao Audiovisual (2018)**

Critério	Quant	% <sup>7</sup>
Declaração de obra filmada em Niterói	17/21	80,95%
Declaração de abordagem ou tema	17/21	80,95%
O diretor e/ou roteirista residente em Niterói	9/21	42,85%
A empresa/instituição sediada em Niterói	1/21	4,75%

Fonte: Elaborada pelas autoras.

## 6 DESAFIOS

Durante o processo de planejamento do programa, a equipe encontrou os desafios tradicionalmente verificados na administração pública: lentidão administrativa, orçamento, falta de legislação específica, dentre outras.

Entendemos que, mesmo com os desafios enfrentados, a performance do programa superou as expectativas. Certamente tal fato ocorreu por ser um programa que não se restringe a uma secretaria, mas é fruto do trabalho estratégico de todo o governo municipal, o que garante musculatura à iniciativa e que contribui de maneira significativa para o crescimento do segmento na cidade.

Na fase do desenho inicial do programa, levantamos as possíveis dificuldades que poderiam ser encontradas no caminho. Tal reflexão foi essencial tanto para minimizar os possíveis impactos negativos ao longo do processo, quanto para estar atento às dificuldades e mitigar possíveis impasses.

Implementar políticas públicas exige atenção constante à desafios que comumente atravessam o cotidiano dos gestores. Durante toda a execução do **Niterói Cidade do Audiovisual** será fundamental estar vigilante às adversidades, tais como: descontinuidades administrativas inerentes à administração pública; necessidade de permanente acompanhamento e interação com as ações estratégicas, projetos e

<sup>7</sup> Ver nota de rodapé 6.

proponentes; a reflexão sobre o alto investimento em projetos/eventos, o que pode não acarretar na estruturação do setor; e a pouca presença de municípios que estejam desenvolvendo ações semelhantes, o que ocasiona uma escassez de interlocutores para o estabelecimento de trocas e aprendizado- mútuo.

Se é possível indicar alternativas que garantam a continuidade do **Niterói Cidade do Audiovisual**, ressaltamos o quanto foi importante a intenção da municipalidade em consolidar ações duradouras e com impacto de longo prazo, não privilegiando o eventual e o efêmero, mas sim a dimensão programática e os desdobramentos futuros das iniciativas empreendidas. Somado a isso, sublinhamos a importância da legitimidade e o reconhecimento do programa por parte da sociedade civil e demais entes federativos.

O setor do audiovisual é promissor, uma potência. As políticas públicas orientadas ao setor, a exemplo da que está sendo implementada em Niterói, não podem ser descontinuadas pois, além dos benefícios diretos colhidos pela cidade e região, certamente serão determinantes para o crescimento da produção nacional recente. Seguiremos com o esforço coordenado para que o programa Niterói Cidade do Audiovisual tenha desdobramentos cada vez mais consolidados.

## REFERÊNCIAS

ANCINE. **ANCINE publica Informe sobre Diversidade de Gênero e Raça no cinema em 2016**. [Rio de Janeiro], 01 jun. 2018. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-publica-informe-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-cinema-em-2016>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CALABRE, Lia. Cultura, territorialidade e direitos: a gestão municipal de cultura. *In*: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. (Org.) **Gestão cultural**. Niterói: Niterói Livros, 2018. p. 38-55. Disponível em: [http://www.http://culturaniteroi.com.br/arq/GestaoCultural\\_WEB.pdf](http://www.http://culturaniteroi.com.br/arq/GestaoCultural_WEB.pdf). Acesso em: 12 nov. 2018.

CALABRE, Lia. Políticas culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão pública. *In*: BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; MIGUEZ, Paulo; ROCHA, Renata (Org.). **Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 71-84.

NIGROMONTE, Danielle; CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. Política cultural em Niterói: um panorama histórico. In: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. (Org.) **Gestão cultural**. Niterói: Niterói Livros, 2018, p. 10-37.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e políticas culturais**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p115-145>

**OS MITOS DO CINEMA:  
UMA ANÁLISE CONTRASTIVA DA LINGUAGUEM IMAGÉTICA  
CINEMATOGRAFICA, À LUZ DA PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG, QUANTO  
AO ESTUDO DOS ARQUÉTIPOS**

***THE MYTHS OF THE CINEMA: A CONTRASTIVE ANALYSIS OF  
CINEMATOGRAPHIC IMAGING LANGUAGE, IN THE LIGHT OF ANALYTIC  
PSYCHOLOGY OF JUNG, AS TO THE STUDY OF THE ARCHETYPES***

Albertina Maria Anastácio\*

**RESUMO:** O presente texto é fruto do estudo da linguagem cinética nos tempos hodiernos, à luz da teoria dos arquétipos, um dos pilares de sustentação da psicologia analítica de Carl Gustav Jung. O trabalho é desenvolvido em 3 (três) divisões. A primeira tem o escopo de analisar, de forma qualitativa, a linguagem do cinema. Em segunda linha, são demonstrados os elementos essenciais da psicologia analítica, desenvolvida por Jung, em contrapartida à psicanálise de Freud, onde se busca clarear a teoria dos arquétipos, como símbolos da psique, realizando um liame com os mitos do cinema. No intuito de conceder aplicabilidade à temática, o trabalho busca balizar em um último segmento, o estudo de alguns arquétipos do cinema nacional, em especial, o negro, que hoje tem estado presente ao lado da cultura afro, de forma marcante na cinematografia brasileira; além de serem expostos alguns casos exemplificativos de arquétipos cinematográficos dos filmes nacionais, de longa-metragem, primando pelas respostas quanto a relevância desses mitos do cinema nacional, como forma de linguagem cinética universal.

**Palavras-chave:** Linguagem Cinematográfica. Psicologia Analítica. Jung. Teoria dos Arquétipos. Cinema Brasileiro.

**ABSTRACT:** The present text is the fruit of the study of kinetic language in modern times, in the light of the archetypal theory, one of the pillars of support of the analytical psychology of Carl Gustav Jung. The work is developed in 3 (three) divisions. The first one has the scope of analyzing, in a qualitative way, the language of cinema. In the second line, the essential elements of analytical psychology developed by Jung, in counterpart to Freud's psychoanalysis, are demonstrated, in which the theory of archetypes is clarified as symbols of the psyche, making a connection with the myths

---

\* Doutoranda em Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva do Programa de Pós-Graduação em Associação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Mestre em Justiça Administrativa (Direito e Economia) - Mestrado Profissional, pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Mestre em Economia Empresarial, pela Universidade Cândido Mendes (UCAM). Pós-graduada (lato sensu) em Direito Tributário, Didática de Ensino Superior, Direito Processual Civil, pela Universidade Estácio de Sá (UNESA) bem como Pós-graduada (lato sensu) em Economia Empresarial pela Universidade Cândido Mendes (UCAM).

of cinema. With the aim of granting applicability to the theme, the paper seeks to highlight in a last segment the study of some archetypes of national cinema, in particular, the black one that today has been present alongside afro culture, in a remarkable way in Brazilian cinematography; in addition to being exposed some exemplary cases of cinemematical archetypes of national films, feature films, emphasizing the answers as to the relevance of these myths of national cinema, as a form of universal kinetic language.

**Keywords:** Cinematographic Language. Analytical Psychology. Jung. Theory of Archetypes. Brazilian Cinema.

## 1 INTRODUÇÃO

Por que ir ao cinema ao invés de ler um livro ou ouvir uma música?

Na realidade, as obras de arte alcançam os nossos sentimentos, além das nossas mentes. É como se acordasse o verdadeiro “eu” que existe em cada um de nós.

A preferência, muitas vezes, recai sobre o cinema por estar muito atrelado aos nossos sentimentos e por que não, ao nosso estado de espírito? Sim, em muitas ocasiões queremos assistir a um filme de ação; noutras, apenas a um romance ou mesmo a uma comédia para nos deixar mais alegres. Dessa feita, atrelamos as obras de arte à mente humana.

A escultura ou a pintura de um museu, a sintonia de uma música, o filme, tudo isso participa da mente evolutiva humana, no seu processo de criação.

Franz e Hillman (2016) apontam o sentimento como o elo entre o sujeito e o objeto, entre o sujeito e os conteúdos da psique.

[...] Portanto, para resumir, o sentimento estabelece relações entre o sujeito e o objeto, entre o sujeito e os conteúdos da sua psique- na forma de valores – e entre o sujeito e a sua própria subjetividade – na forma de uma carga emocional e de seu estado de espírito gerais. Como processo, o sentimento requer tempo, mais do que é necessário à recepção. Tal como o pensamento, ele deve organizar racionalmente as percepções a fim de julgá-las; ele difere do pensamento porque julga por meio de valores. Quanto mais diferenciado e rico esse conjunto de valores, tanto mais lento pode ser o processo do sentimento. (O mesmo ocorre com o pensamento: quanto mais diferenciado o mundo ideacional, tanto mais vagarosa pode ser a apresentação final de um novo pensamento). Ao fazer julgamentos, a função sentimento pesa valores, compara nuances e qualidades, avalia a importância dos elementos e toma decisões em torno dos valores que descobre. Essa função, num nível mais primitivo, é essencialmente uma reação do tipo “sim-não”, gostar-desgostar, aceitar-rejeitar. À medida que ela se desenvolve, forma-se em nós uma apreciação sutil de valores e até de sistemas de valores, e nossos julgamentos via sentimento se apoiam cada vez mais numa hierarquia racional, seja no domínio do gosto estético ou da ética, das formas sociais ou das relações humanas. Embora não sejam lógicos, esses sistemas de valores e os julgamentos dele derivados são racionais. A função sentimento desenvolvida é a razão do coração, que a razão da mente não compreende muito bem. (FRANZ; HILLMAN, 2016, p. 144-145).

Quando pensamos na cinematografia, é preciso reconhecer a sua importância, por exemplo, em contar a história, por meio dos seus documentários, mormente os de guerras. Por outro lado, deve ser ressaltado, que muitas vezes o cinema nos leva a viajar nos sonhos e através de personagens e de seus mitos. Assim, existe uma identificação psicológica com determinados personagens, os aclamados mitos do cinema.

Este trabalho pretende demonstrar em 03 (três) partes a relevância dos arquétipos, na forma de linguagem imagética do cinema. A primeira parte trata da linguagem cinematográfica; a segunda, analisa à luz da psicologia analítica de Jung o estudo da teoria dos arquétipos e a terceira busca levar o estudioso a vislumbrar alguns arquétipos do cinema nacional.

O objetivo do presente trabalho não é esgotar a temática, mas apenas servir de supedâneo para uma reflexão dos mitos cinematográficos, à luz da psicologia junguiana, no âmbito do cinema brasileiro.

## **2 METODOLOGIA**

A metodologia adotada para a presente pesquisa é exploratória e qualitativa, com o condão de testar em que medida os mitos do cinema influenciam a psique. Como áreas de enfoque de estudo, é possível citar, essencialmente, as áreas de letras, filmografia, psicologia e arte, o que enseja uma bibliografia diversificada e abrangente. Quanto às escolas de pensamento, importa explicitar que a investigação será fundada no método da teoria de psicologia analítica, de Carl Gustav Jung.

Foram utilizadas como fontes de investigação as primárias e as secundárias. As fontes primárias se constituem na análise da filmografia brasileira, com a verificação de filmes inéditos e a observação de seus arquétipos, como instrumentos de influência na psicologia. Por seu turno, as fontes secundárias, consistem na bibliografia internacional sobre o tema.

Foi desenvolvido um estudo exploratório em filmografia nacional, buscando por filmes de longa-metragem nacionais, que apresentassem arquétipos significativos

para a psicologia do indivíduo, tendo sido pesquisados em diversos seguimentos cinematográficos: suspense, drama, comédia, romance, dentre outros.

Na pesquisa na *internet*, foram utilizadas palavras-chaves de pesquisa, tais como: “negro e cinema”; “musa e cinema”; “arquétipos nacionais” e o que mais se ofereça. Foram assistidos mais de 25 (vinte e cinco) filmes nacionais, apontados nas pesquisas, que abordavam a problemática, tendo sido selecionados para o trabalho alguns desses.

### **3 RESULTADOS**

A presente pesquisa tem por escopo discutir o uso de arquétipos (fantasias ou mitos) como forma de comunicação cinética na contemporaneidade. Após análise da temática por meio de documentos (método qualitativo) e filmografia, foram verificados os seguintes resultados:

#### **3.1 O Novo Conceito de Linguagem Cinematográfica**

A presente pesquisa demonstra que na linha do tempo, houve uma mudança na concepção de linguagem cinematográfica, que além de ser verbal, transforma-se também, em uma linguagem cinética, considerando o aspecto fílmico. Existem 03 (três) aspectos relevantes observados: a universalidade da linguagem cinematográfica; a concretude da cinematografia e a onipresença da filmografia, considerando que o filme apresenta cenas que muitas vezes ocorrem em vários lugares ao mesmo tempo.

#### **3.2 Os Mitos do Cinema como Arquétipos do Inconsciente Coletivo**

Segundo Jung, conhecemos o nosso inconsciente e nos comunicamos com ele, através dos símbolos. Assim, são analisados diversos arquétipos, como mitos de fantasias veiculados, como linguagem visual no cinema brasileiro. Deve ser ressaltado que o cinema tanto consiste em veiculação de comunicação de massas, quanto viabiliza as comunicações culturais de uma sociedade.



### 3.3 A Linguagem Cinética do Arquétipo Herói na Cinematografia Nacional

Joseph Campbell (1997), em seu livro “O Herói de Mil Faces”, desenha a personalidade do herói moderno, marcado pela coragem em enfrentar o sofrimento.

O herói moderno, o indivíduo moderno que tem a coragem de atender ao chamado e empreender a busca da morada dessa presença, com a qual todo o nosso destino deve ser sintonizado, não pode – e, na verdade, não deve esperar que sua comunidade rejeite a degradação gerada pelo orgulho, pelo medo, pela avareza racionalizada e pela incompreensão santificada. “Vive”, diz Nietzsche, “como se o dia tivesse chegado.” Não é a sociedade que deve orientar e salvar o herói criativo; deve ocorrer precisamente o contrário. Dessa maneira, todos compartilhamos da suprema provação – todos carregamos a cruz do redentor -, não nos momentos brilhantes das grandes vitórias da tribo, mas nos silêncios do nosso próprio desespero. (CAMPBELL, 1997, p. 195).

Pela análise da filmografia nacional, verifica-se que os heróis brasileiros não são seres intergalácticos, e sim pessoas de nossa própria História, que se deparam diariamente com desafios e que para vencê-los, deverão ter um esforço sobre-humano.

## 4 DISCUSSÃO SOBRE OS MITOS DO CINEMA: UMA ANÁLISE CONTRASTIVA DA LINGUAGEM IMAGÉTICA CINEMATOGRAFICA, À LUZ DA PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG, QUANTO AO ESTUDO DOS ARQUÉTIPOS

O presente estudo será desenvolvido em 03 (três) partes: a primeira enfoca a linguagem imagética do cinema; a segunda, traz aspectos relevantes sobre a psicologia analítica, segundo Jung e a teoria dos arquétipos, bem como a terceira, de forma aplicada, analisa diversos arquétipos na cinematografia nacional.

### 4.1 Parte 1: A Linguagem Imagética do Cinema

Inicialmente, cumpre ressaltar que malgrado o cinema seja um meio de expressão artística, a linguagem cinematográfica, não se utiliza da linguagem verbal

como forma de expressão dessa modalidade artística, por ser um novo meio de expressão; uma linguagem diferente do teatro e da literatura.

Pela linguagem, é possível explicar pensamentos, transmitir ideias, dentre outros, através de símbolos. Não importa se a linguagem cinematográfica traduz símbolos abstratos e intocáveis.

Antigamente, a linguagem visual era expressa, apenas na escultura e pela pintura, Agora, existe o cinema, que consagra a linguagem das imagens, como forma metafórica de expressão artística.

Lischi (2007), no livro de Gelson Santana, “Cinema: Comunicação e Audiovisual”, ao refletir sobre o estágio atual da pintura, contrapõe, por parte do espectador em assistir a um filme, em relação à observação de uma pintura num museu.

Um dado entre os mais significativos é que diante destas videopinturas o espectador se detém ao longo de toda a duração do desenvolvimento temporal da obra, contrapondo-se assim à episodicidade e ao caráter de trânsito, da duração escolhida individualmente, da visão de um quadro em um museu. Aqui, a representação do quadro por parte de atores, mais uma vez, se dilata e impõe uma fruição atenta também aos microgestos, à mímica dos rostos à passagem de vibrações luminosas. (LISCHI, 2007, p. 74).

Exemplificando essa visão metafórica da linguagem cinética, convém lembrar João Lanari Bo, que ao comentar sobre Ozu Yasujiro, diretor e grande intérprete da classe média japonesa, esclarece a técnica de linguagem cinematográfica utilizada por Ozu, pelas seguintes palavras:

[...] Para Ozu, as histórias de vida e morte, rancores e decepções, as transições e emoções que interferem na vida de todos nós, não são banais. São decisivas e marcantes, mas estão condenadas a habitar o círculo íntimo e indecifrável das existências individuais. Trazer à tona essas minúsculas expressões e vivências é uma tarefa que somente poucos artistas iluminados logram realizar. Ozu é um deles e o uso que fez dos recursos das linguagens cinematográfica é exemplar do seu rigor. (BO, 2016, p. 90).

Nesse diapasão, o sentido da imagem tem que ser “lida” pelo seu destinatário, consoantes palavras de Aumont (2012):

Se a imagem contém sentido, este tem que ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se forem produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação). (AUMONT, 2012, p. 261-262).

Souza e Pereira (2011), ao refletirem sobre o que seria uma imagem, esclarecem que “Uma imagem no cinema começa a ser construída, na sua visibilidade, através da inserção de um personagem num lugar, num local que acaba por definir o seu cenário.” (2011, p. 49). Os mesmos autores ressaltam, ainda, o caráter da imagem, como um convite à visibilidade de uma história, não pela visibilidade, mas atingindo o invisível.

Pois a imagem pode ter esse caráter, ser um convite à visibilidade de uma história, de um personagem, fornecendo na sua ampla inserção sensível. Mas, a gente vai ver, é mais que isso, uma imagem mostra não apenas o invisível, mas também o intangível, o sopro do invisível, a sombra da presença do ausente. (SOUZA; PEREIRA, 2011, p. 50)

A nova concepção de linguagem cinematográfica aponta como característica principal, a universalidade. João Carlos Rodrigues, no livro “Cine Danúbio: Páginas de Reflexão sobre o Cinema Brasileiro”, relata que no cinema indiano, de Mumbai, por exemplo, a identificação do vilão é expressa nas cores de sua roupa ou em sua trilha sonora, diante da situação de que em algumas regiões não se fala o idioma hindi e a plateia é analfabeta.

Lembro de algo que li sobre o cinema indiano de Mumbai, que é também distribuído em partes do país onde não se fala o idioma hindi, e cuja plateia é em grande parte analfabeta funcional, impossibilitando o uso de legendas. A identificação do antagonista, ou seja, do vilão, já é expressa nas cores de sua roupa, na trilha sonora que o acompanha, e até no desenho das sobancelhas dos intérpretes. Se muda de comportamento, mudam as sobancelhas. É uma persona já contruída, com regras pré-estabelecidas, atrás da qual o ator se encaixa numa máscara. Assim, a comunicação se faz imediata poupando cenas dispensáveis. (RODRIGUES, 2014, p. 77)

Por seu turno, não se pode excluir a literatura do cinema, nem tampouco acreditar que a linguagem cinematográfica por ser fílmica, não é linguagem por não ser apenas na modalidade verbal, como antes alguns pensavam.

#### 4.1.1 A Forma Fílmica e a Concretude

Como primeira questão a ser ponderada tem-se a concretude. Segundo David Bordwell e Kristine Thompson, no livro “Arte do Cinema: Uma Introdução”, a concretude expressa a forma da arte e nos faz enxergar os aspectos particulares da obra.

Se uma questão orientou nosso tratamento da forma estética, pode-se dizer que foi a *concretude*. A forma é um sistema específico de relacionamentos padronizados que percebemos numa obra de arte. Esse conceito nos ajuda a entender como até mesmo os elementos do que é normalmente considerado conteúdo, isto é, o tema ou ideias abstratas, desempenham funções específicas em qualquer obra. A maneira como vivenciamos um trabalho artístico também é concreta: enxergando as pistas nas obras, estruturamos expectativas específicas que são criadas, guiadas, postergadas, frustradas, satisfeitas ou desestabilizadas, ficamos curiosos, em suspense; ou somos pegos de surpresa; comparamos os aspectos particulares da obra com coisas que sabemos da vida e com convenções que encontramos na arte. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 139)

Carl Gustav Jung, em seu livro “A Natureza da Psique”, apregoa que a ciência, por si, é ineficaz para nos proporcionar uma imagem global do mundo.

[...] a ciência é um assunto que interessa somente ao intelecto, e que esta é apenas uma dentre várias funções psíquicas fundamentais e, por isso, não é suficiente para nos proporcionar uma imagem global do mundo. Para isso é necessário pelo menos uma outra função, o sentimento. Este chega muitas vezes a convicções diferentes daquelas do intelecto, e nem sempre podemos provar que as convicções do sentimento são inferiores às do intelecto. Além disso, temos as percepções subliminares do inconsciente, de que o intelecto consciente não dispõe, e por isto são excluídas de uma visão geral do mundo. Deste modo temos toda a razão em atribuir apenas uma validade limitada ao nosso intelecto. Mas, quando trabalhamos com ele, devemos proceder cientificamente e permanecer fiéis a um princípio empírico, até que surjam provas irrefutáveis contra sua validade. (JUNG, 2013, p. 273)

Quanto à imaginação, Hugo Münsterberg, na obra “A Experiência do Cinema” (p. 25-49) ressalta para o aspecto subjetivo, além do objetivo.

Quando nos sentamos no teatro e vemos o palco em toda a sua profundidade, e observamos a movimentação dos atores, e deixamos a atenção vagar lá e cá, sentimos que as impressões detrás das luzes da ribalta são objetivas, ao passo que a atenção atua subjetivamente. As pessoas e as coisas vêm do exterior para o interior e o movimento da atenção faz o caminho inverso. [...] (MÜNSTERBERG, 2018, p. 33)

O mesmo autor traz à baila o significado psicológico, pela percepção da profundidade e do movimento, misturando-se à própria consciência.

Mas, usado em reserva artística ou com um certo pingço de exagero, de qualquer maneira, o significado psicológico é obvio. Demonstra de forma diversa o mesmo princípio estabelecido para a percepção da profundidade e do movimento, para os atos de atenção, memória e imaginação. O mundo objetivo molda-se aos interesses da mente. Eventos muito distanciados e impossíveis de serem fisicamente presenciados a um só tempo misturam-se diante dos olhos, tal como se misturam na própria consciência. Ainda acontece entre os psicólogos o debate sobre a capacidade da mente de ocupar-se de modo simultâneo de diversos grupos de ideias; alguns dizem que tudo o que se chama de divisão da atenção não passa na realidade de uma rápida alteração. Subjetivamente, todavia, a divisão é vivida como real. A mente é partida: ela pode estar lá e cá, aparentemente num mesmo até mental. Só o cinema é capaz de dar corpo a essa divisão inteira, a esta consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito. (MÜNSTERBERG, 2018, p. 39)

O cinema mostra cenas que estão acontecendo em diversos lugares, de forma simultânea. Só o cinema é capaz de facultar essa onipresença.

#### 4.1.2 A Intertextualidade dos Mitos

No passado, desde a Antiguidade, os mitos eram utilizados como figuras para explicar fenômenos e fatos sociais, a exemplo da mitologia. O próprio Jesus Cristo explicava ao povo, por meio de parábolas, utilizando-se de uma intertextualidade de mitos.

Jung (2016) apresenta o seguinte conceito para símbolo:

“[...] símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...]

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Essa palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideais que estão fora do alcance da nossa razão.” (JUNG, 2016, p. 18).

Cumpramos observar que através dos mitos, são divulgadas as ideias associadas às imagens, o que faz surgir um novo conceito de intertextualidade. Jung (2003) esclarece que os mitos cosmogônicos buscam descrever o surgimento de processos e desenvolvimentos psíquicos em seu estado de inconsciência, influenciando, compulsivamente, a própria consciência.

[...] Os mitos cosmogônicos não descrevem o início absoluto do mundo, mas o surgimento da consciência como a segunda criação.

Os mitos descrevem processos e desenvolvimentos psíquicos. Como eles, enquanto ainda estão em estado inconsciente, se mostram inacessíveis a qualquer mudança arbitrária, têm uma influência compulsiva sobre a consciência como condições preexistentes. Esta influência não é abolida nem corrigida por qualquer condição ambiental. [...] (JUNG, 2003, p. 196)

Jung (2016) trabalha com uma analogia entre a nossa consciência e um automóvel que desaparece na esquina.

Quando alguma coisa escapa de nossa consciência, essa coisa não deixou de existir, do mesmo modo que um automóvel que desaparece na esquina não se desfez no ar. Apenas o perdemos de vista. Assim, como podemos, mais tarde, ver novamente o carro, também reencontramos pensamentos temporariamente perdidos.

Parte do inconsciente consiste, portanto, de uma profusão de pensamentos, imagens e impressões provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos, continuam a influenciar nossas mentes conscientes. (JUNG, 2016, p. 35)

Considerando a relevância da teoria da psicologia analítica, de Jung, urge refletir sobre a teoria dos arquétipos, à luz dessa teoria.

## 4.2 Parte II: A Psicologia Analítica, segundo Jung e a Teoria dos Arquétipos

Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço, desenvolveu a teoria da psicologia analítica, o grande marco divisor de águas da psicanálise de Freud. A psicologia analítica ou psicologia junguiana ou ainda, psicologia complexa é o resultado dos estudos de Jung, da psicanálise de Freud. Jung, malgrado ter sido um grande discípulo de Freud, inovou com a criação dessa psicologia analítica e rompeu a sua amizade com Freud, em 1914.

Mas, o que seria então a psicologia analítica Junguiana?

Trata-se de um ramo da psicologia, que apresenta conceitos específicos que modificaram o mundo ocidental, tais como, os conceitos de arquétipos, inconsciente coletivo e processo de individualização, pois, para Jung, a psicologia analítica é singular. Jung não concordava com o pensamento Freudiano de que todos os desejos do inconsciente tinham fundo sexual, pensamento esse que sustentava a psicanálise.

Jung (2013) ensina que a psicologia analítica, embora não seja a cosmovisão, essa poderá fornecer elementos importantes para a formação de uma.

Sob esta luz, a psicologia analítica é uma reação contra uma racionalização exagerada da consciência que, na preocupação de produzir processos orientados, isola-se na natureza e, assim, priva o homem de uma história natural e o transpõe para um presente limitado racionalmente que consiste em um curto espaço de tempo situado entre o nascimento e a morte. [...] Vivemos protegidos por nossas muralhas racionalistas contra a eternidade da natureza. A psicologia analítica procura justamente romper estas muralhas ao desencavar de novo as imagens fantasiosas do inconsciente que a nossa mente racionalista havia rejeitado. Estas imagens se situam para além das muralhas; fazem parte da *natureza que há em nós* e que aparentemente jaz sepultada em nosso passado e contra a qual nos entrincheiramos por trás dos muros da *ratio* (razão). [...] A primeira constatação é a de eu aquilo que se situa do lado de lá das muralhas é inconciliável com o que existe do lado de cá. Aqui se manifesta plenamente o problema da tradução em linguagem atual, ou talvez mesmo da criação de uma nova linguagem em geral. E isto já coloca o problema de uma cosmovisão – de uma cosmovisão que nos ajude a entrar em harmonia com o homem histórico que há em nós, de tal sorte que seus acordes profundos não sejam abafados pelos sons estridentes da consciência racional, ou a luz preciosa da consciência individual não se apague sob o peso das trevas espessas e infinitas da psique natural. [...]

Creio ter exposto com suficiente clareza minha afirmação de que a psicologia analítica não é uma cosmovisão, mas pode oferecer uma contribuição importante para a formação de uma. (JUNG, 2013, p. 338-339)

Uma das teorias que sustentam a psicologia analítica é a teoria dos arquétipos.

De acordo com Jung, a psique tem os lados consciente e inconsciente, sendo que esse último é subdividido em 3 (três) partes: o ego, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O ego é a parte mais importante da consciência (o centro) e não da personalidade, conforme entendimento de Freud. O ego é a mente consciente e assim, apresenta aspectos objetivos, ou seja, conscientes, como por exemplo, as lembranças que um indivíduo pode ter e não os seus traumas ou angústias, que estariam no inconsciente pessoal. O *self* é o centro da mente e refere-se tanto à consciência quanto à inconsciência, mas ele é inconsciente, em sua maior parte. O inconsciente pessoal não é eliminado pelo inconsciente coletivo. Por sua vez, o inconsciente coletivo contém a herança psicológica e é o local da mente onde residem os arquétipos. Para Jung, o inconsciente é o repositório de todas as experiências humanas, como expressões dos sistemas vivos de reação e aptidões, perfazendo assim, na fonte dos instintos, expressos pelos arquétipos.

Isso também é fácil de compreender, tão logo se perceba que o inconsciente, enquanto totalidade de todos os arquétipos, é o repositório de todas as experiências humanas desde os seus mais remotos inícios: não um repositório morto – por assim dizer um campo de destroços abandonados – mas sistemas vivos de reação e aptidões, que determinam a vida individual por caminhos invisíveis e, por isso mesmo, são tanto mais eficazes. Mas o inconsciente não é, por assim dizer, apenas um preconceito histórico gigantesco; é também a fonte dos instintos, visto que os arquétipos não são mais do que formas através das quais os instintos se expressam. Mas é também da fonte viva dos instintos que brota tudo o que é criativo; por isto, o inconsciente não é só determinado historicamente, mas gera também o impulso criador – à semelhança da natureza que é tremendamente conservadora e anula seus próprios condicionantes históricos com seus atos criadores. Por isto, não admira que tenha sido sempre uma questão candente para os homens de todas as épocas e todas as regiões saber qual a melhor maneira de se posicionar diante destas determinantes indivisíveis. Se a consciência nunca se tivesse dissociado do inconsciente – acontecimento que se repete eternamente e que é simbolizado como queda dos anjos e



desobediência de nossos primeiros pais – este problema nunca teria surgido, nem tampouco a questão de adaptação às condições ambientais. (JUNG, 2013, p. 102).

Segundo Jung, esses modelos são universais, porque são os mesmos para todos os indivíduos e hereditários, porque são transmitidos entre gerações. Mas, cada indivíduo irá viver o arquétipo, segundo a sua mente, de acordo com a sua individualidade.

Jung utilizou o conceito de arquétipo em sua teoria, por acreditar que tais arquétipos míticos relativos a personagens universais representam motivos fundamentais em nossa experiência humana, desencadeando emoções profundas: “O inconsciente coletivo é constituído pela soma dos instintos e dos seus correlatos, os arquétipos. Assim, cada indivíduo possui instintos, possui também um conjunto de imagens primordiais.” (JUNG, 2013, p. 82). Dessa feita, o inconsciente coletivo é inerente aos arquétipos e não às experiências pessoais.

Deve ser ressaltado que Jung (2014) denomina as “imagens” de “imagens primordiais.

“Imagens” expressam não só a forma da atividade a ser exercida, mas também, simultaneamente, a situação típica na qual se desencadeia a atividade<sup>i</sup>. Tais imagens são “imagens primordiais”, uma vez que são peculiares à espécie, e se alguma vez foram “criadas”, a sua criação coincide no mínimo com o início da espécie.” (JUNG, 2014, p. 85-86)

Em consonância com a psicologia analítica de Jung (2014), a fantasia criativa instrumentaliza essas imagens primordiais e é exatamente nessa área que se aplica o conceito de arquétipo, de forma específica.

Uma vez que tudo o que é psíquico, é pré-formado, cada uma de suas funções também o é, especialmente as que derivam diretamente das disposições inconscientes. A estas pertence a *fantasia criativa*. Nos produtos da fantasia tornam-se visíveis as “imagens primordiais” e é aqui que o conceito de arquétipo encontra uma aplicação específica. (JUNG, 2014, p. 86)

---

<sup>i</sup> Cf. [JUNG] Instinkt und Unbewusstes (Instinto e Inconsciente)

Nesse diapasão, os arquétipos são imagens que canalizam o material psicológico do indivíduo, direcionando aos mitos, formando as fantasias pessoais. Jung (2014) compara o arquétipo a um cristal, que pode ser grande ou pequeno ou mesmo variar de forma, permanecendo apenas o seu sistema axial invariável na sua estrutura geométrica. Os arquétipos também são variáveis, podendo ser de diversas espécies, com nomes variados, que até qualifica a sua aparência, mas não de forma estática. (JUNG, 2014, p. 87)

Jung distingue, ainda, os processos volitivos dos instintivos.

Outros conteúdos da consciência que podemos distinguir são os processos volitivos e os processos instintivos. Os primeiros são definidos como impulsos dirigidos, resultantes de processos aperceptivos cuja natureza fica à disposição do chamado livre-arbítrio. Os segundos são impulsos que se originam no inconsciente ou diretamente no corpo e se caracterizam pela *ausência de liberdade* ou pela *convulsividade*. (JUNG, 2013, p. 86).

O mesmo autor, no que tange aos processos aperceptivos, esclarece que esses processos podem ser dirigidos (racionais) e não dirigidos (irracionais), incluindo-se os sonhos nos processos irracionais, que se distinguem das fantasias, quanto à obscuridade de seus objetivos, embora tenha conteúdo da consciência.

Os processos aperceptivos podem ser *dirigidos* ou *não dirigidos*. No primeiro caso falamos de atenção, e, no segundo, de fantasias ou sonhos. Os processos dirigidos são racionais, os não dirigidos irracionais. Entre estes últimos se inclui o sonho como a sétima categoria dos conteúdos da consciência. Sob certos aspectos, os sonhos se assemelham às fantasias conscientes pelo fato de terem caráter irracional, não dirigido. Mas os sonhos se distinguem das fantasias na medida em que suas causas, seu curso e seu objetivo são obscuros, à primeira vista, para a nossa compreensão. Mas eu lhes atribuo a dignidade de categoria de conteúdo da consciência, porque são a resultante mais importante e mais evidente de processos psíquicos inconscientes que ainda estão penetrando no campo da consciência. [...] (JUNG, 2013, p. 86)

Jung (2014) acredita que mesmo que inexistissem provas da existência dos arquétipos, seria necessário inventá-los, como forma de impedimento da submersão em nosso inconsciente, dos nossos maiores valores. (JUNG, 2014, p. 99).

Existem os arquétipos negativos e os positivos. Como exemplo de arquétipos negativos, é possível citar o arquétipo, calcado no complexo de Édipo, em que o filho disputa a atenção do pai ou da mãe e como arquétipos positivos, esses podem ser exemplificados pelos símbolos do sábio, rei, guerreiro, dentre outros. Os arquétipos positivos estão dentro do inconsciente coletivo de todos os indivíduos.

Nesse condão, diante dos arquétipos negativos, Malloy, no livro de William Irwin e Mark D. White (Coords.), “Os Vingadores e a Filosofia: os Pensamentos mais Poderosos”, ao comentar sobre os super heróis que começaram a sua vida do lado errado da lei, em especial, na estória dos Vingadores, ressalta valores morais ínsitos na filosofia moral, quais sejam, o perdão e a redenção.

Gavião Arqueiro não é o único ex-vilão entre as fileiras dos Vingadores. Vários outros membros da equipe notória no decorrer dos anos – a Feiticeira Escarlate, Mercúrio, Visão, Homem-Maravilha e a Viúva Negra, para citar alguns – começaram sua vida do lado errado da lei. É claro que outras equipes de super-heróis recrutaram das fileiras de seus inimigos, mas não com tanta frequência e proeminência quanto os Vingadores. Esse fato digno de nota nos dá oportunidade de explorar dois dos mais fascinantes, e ao mesmo tempo perturbadores, tópicos da filosofia moral – perdão e redenção -, questões com as quais se deve lidar juntas. Sem o perdão não pode haver redenção e a clemência que não produz redenção é vazia. (MALLOY, 2015, p. 83-84).

Malloy (2015) qualifica o perdão como “o ato de abandonar o ressentimento contra o malfeitor sem negar sua responsabilidade pelo mal feito (como o seria desculpá-lo), ou a incorreção da falta (como no caso da aceitação do mal feito).” (MALLOY, 2015, p. 87)

O perdão é redentor. Quando perdoamos alguém, damos a oportunidade daquela pessoa perdoada em ser feliz outra vez e, quando nos perdoamos, somos capazes de recomeçar, sem olhar para trás. O arquétipo do herói também tem a oportunidade em recomeçar e mudar de lado, assumindo uma personalidade melhor do que a anterior.

Um fato curioso deve ser mencionado é que os arquétipos de super heróis sempre são capazes de voltar ao passado e reescrever a estória, o que não acontece conosco, considerando que a porta do passado não se abre e embora sermos capazes

de mudar a nossa história, quanto ao presente, não podemos voltar ao passado para modificá-lo, conforme lembra Malloy.

Uma vez que um acontecimento tenha ocorrido, ou a ação desencadeada, não existe volta. Essa proposição nos afeta mais pessoalmente quando o que gostaríamos de reverter é alguma ação que seja nossa ou uma vez que nos tenha afetado. Quem não gostaria de voltar atrás e retratar aquelas palavras ofensivas ou recuperar aquela resposta mordaz em que você só pensou depois de deixar a festa? Quem não gostaria de evitar ser agredido ou traído? Entretanto, não podemos fazê-lo. O melhor que podemos fazer é administrar como nos sentimos sobre aquele fato. (MALLOY, 2015, p. 84-85).

Assim, diante de uma ofensa recebida, principalmente injusta, poderá gerar o ressentimento, que leva à vingança, deixando marcas indelévels no inconsciente. Somente o perdão será o antídoto desse veneno que corrói o interior de alguém.

Jung (2013) distingue, ainda, o *inconsciente coletivo* como herança espiritual da humanidade e fonte de todos os instintos da psique, da *consciência*, que é um fenômeno efêmero, comparável ao espaço, sendo que os arquétipos são variantes das ideias adaptadas à realidade, considerando que a consciência traduz o mundo externo para a realidade visível.

O inconsciente coletivo é a formidável herança espiritual do desenvolvimento da humanidade que nasce de novo na estrutura cerebral de todo ser humano. A consciência, ao invés, é um fenômeno efêmero, responsável por todas as adaptações e orientações de cada momento, e por isso seu desempenho pode ser comparado muitíssimo bem com a orientação no espaço. O inconsciente, pelo contrário, é a fonte de todas as forças instintivas da psique e encerra as formas ou categorias que as regulam, quais sejam precisamente os arquétipos. Todas as ideias e representações mais poderosas da humanidade remontam aos arquétipos. Isto acontece especialmente com as ideias religiosas. Mas os conceitos centrais da Ciência, da Filosofia e da Moral também não fogem a esta regra. Na sua forma atual eles são variantes das ideias primordiais, geradas pela aplicação e adaptação conscientes dessas ideias à realidade, pois a função da consciência é não só a de reconhecer e assumir o mundo exterior através da porta dos sentidos, mas traduzir criativamente o mundo exterior para a realidade visível. (JUNG, 2013, p. 103)

Jung (2013) apresenta, ainda, a mitologia, como expressão do inconsciente coletivo, traçando um paralelo entre o inconsciente coletivo e o céu estrelado, com a

projeção de imagens, pelas influências dos astros. Por seu turno, como as constelações enfeitam o céu, Jung pondera que os mitos projetados nas lendas, nos contos de fadas ou em personagens históricos habitam esse inconsciente coletivo, que deve ser estudado, pela mitologia ou análise do indivíduo.

O inconsciente coletivo – até onde nos é possível julgar parece ser constituído de algo semelhante a temas ou imagens de natureza mitológica, e, por esta razão, os mitos dos povos são os verdadeiros expoentes do inconsciente coletivo. Toda a mitologia seria uma espécie de projeção do inconsciente coletivo. É no céu estrelado cujas formas caóticas foram organizadas mediante a projeção de imagens, que vemos isto o mais claramente possível. Isso explica as influências dos astros, afirmadas pela astrologia: essas influências não seriam mais do que percepções introspectivas inconscientes da atividade do inconsciente coletivo. Do mesmo modo como as constelações foram projetadas no céu, assim também outras figuras semelhantes foram projetadas nas lendas e nos contos de fadas ou em personagens históricas. Por isso, podemos estudar o inconsciente coletivo de duas maneiras: na mitologia ou na análise do indivíduo. (JUNG, 2013, p. 97)

Segundo Jung, quando buscamos compreender os símbolos, surge um confronto com o próprio símbolo, mas inerente ao indivíduo que o produziu (JUNG, 2016, p. 115). Dessa feita, os indivíduos possuem arquétipos que constroem a sua personalidade, o que viabiliza a análise dos comportamentos e motivações humanos.

Por oportuno, cumpre apresentar, a seguir, de forma aplicada, a teoria, em comento, à luz da filmografia brasileira.

#### **4.3 Parte III: A Teoria dos Arquétipos na Filmografia Brasileira**

Jung (2013) esclarece que os arquétipos, formados por personagens ricos em afetos e imagens, são verdadeiras personagens mágicas com formas psíquicas.

A sedimentação de todas as poderosas experiências ancestrais de toda a humanidade – ricas de afetos e de imagens – com o pai, a mãe, os filhos, o marido e a mulher, com a personalidade mágica, com os perigos do corpo e da alma, erigiu este grupo de arquétipos em princípios formuladores e reguladores supremos da vida religiosa e até mesmo da vida política, num reconhecimento inconsciente de suas tremendas formas psíquicas. (JUNG, 2013, p. 101).

Nesse giro, urge identificar algumas espécies de arquétipos da filmografia brasileira, para melhor elucidar o fenômeno dos mitos cinematográficos, em relação à psicologia, no tocante à inconsciência coletiva.

#### 4.3.1 O Arquétipo do Negro no Cinema Nacional

O primeiro arquétipo a ser analisado, é o do negro na filmografia do Brasil.

João Carlos RODRIGUES (2014), na obra, já citada, “Cine Danúbio: Páginas de Reflexão sobre o Cinema Brasileiro”, lembra que muitas vezes, o negro aparece como um arquétipo na filmografia nacional como um escravo, o que perfaz num reducionismo ideológico.

Deste modo, os filmes “históricos” brasileiros, por um lado rotulam erroneamente o negro como “apenas escravo”, mas por outro, usam-no também como um todo, seja ela negra, branca ou mestiça. Todos nós seríamos escravos (do imperialismo estrangeiro), buscando a liberdade. Acredito que esse reducionismo ideológico foi um fator determinante na época verossimilhança histórica desta produção cinematográfica, independentemente da boa qualidade artística dessa ou daquela película. (RODRIGUES, 2014, p. 70)

Por oportuno, convém apontar alguns tipos do arquétipo negro no cinema nacional.

#### 4.3.2 A Negra Musa

O arquétipo da musa pode ser representado pela personagem Eurídice, do filme “Orfeu”, que é uma verdadeira musa. Vale ressaltar que a musa é sempre uma mulher respeitável e admirada; a musa nunca é vulgar. O enredo desse filme é uma adaptação da história grega de Orfeu e Eurídice, ambientada numa comunidade (favela), na época do Carnaval, no Rio de Janeiro, narrando a estória romântica do amor impossível entre Orfeu, compositor de escola de samba e a musa Eurídice, impedido pelo chefe do tráfico da comunidade, obcecado por Eurídice.

#### 4.3.3 A Negra Sexy

Como arquétipo de negra sexy, deve ser citada, a protagonista do filme “Antônia” (2006), que narra a história de 04 (quatro) amigas que se unem para viver do *rap*, enfrentando um ambiente de violência e miséria. Elas cantavam em um conjunto de *rap*, formado por homens e resolvem iniciar um outro conjunto musical, denominado de “Antônia”, passando a se apresentar em bares e eventos sociais. Quando elas começam a fazer sucesso, o cotidiano da comunidade, marcado pela violência e miséria afetam a carreira do grupo.

Importa registrar que o arquétipo da negra sexy apresenta a sensualidade como uma marca forte, uma forma de expressão bem acentuada. A pessoa sexy, que usa essa qualidade como forma de comportamento social, em regra, tem muito receio na solidão ou de não ser suficientemente amada, assim, objetiva, constantemente, agradar aos outros na totalidade, no caso, pela sensualidade.

#### 4.3.4 Negro de Alma Branca

O arquétipo negro de alma branca recebeu boa educação e foi integrado à sociedade. O filme “XICA DA SILVA” (1976) apresenta esse arquétipo (versão feminina), na pessoa de sua protagonista, a ex-escrava Francisca da Silva, amante de um nobre da Coroa portuguesa, contratador de diamantes, João Fernandes de Oliveira, em Minas Gerais. O filme “Xica da Silva” foi dirigido por Cacá Diegues e foi premiado no Festival de Brasília, como melhor filme, melhor diretor e melhor atriz (Zezé Motta).

Xica da Silva foi a primeira dama negra do Brasil. Em virtude de sua ascensão social, tendo sido integrada na sociedade branca da época, diz-se tratar-se de um caso de negra de alma branca. Vale ressaltar, que Xica da Silva se beneficia da escravidão e mesmo em sua posição superior na pirâmide social, não junta a sua voz aqueles que defendiam a liberdade dos escravos; o que revela uma característica ambígua desse arquétipo.

#### 4.3.5 Negro Doido

O arquétipo do negro doido ou crioulo doido apresenta um negro inofensivo, sendo retratado na filmografia nacional ao lado de um personagem branco como se pode observar na dupla “Grande Otelo e Oscarito”, em diversos filmes brasileiros.

O negro doido é um poderoso arquétipo imortal. Ele não tem compromisso; é um homem livre. Trata-se de um andarilho e de certa forma, perturba a ordem social. Ele nos lembra o “bobo da Corte”, que na realidade, era o espião do rei, considerando que, de forma distraída, vigia as pessoas da Corte para relatar para o soberano. E como em regra, todo rei gosta de ficar ciente do que se passa em seu Reino e assim, aceita o “bobo” e lhe concede privilégios.

O arquétipo do negro doido tem um aspecto maroto. A sua curiosidade crescente e impulsiva nos lembram de nossos sonhos guardados numa caixa, dentro do armário de nossa inconsciência, sonhos esses, considerados perdidos, por nós, ao longo do tempo. Nesse giro, o doido nos leva ao resgate espiritual, à salvação em prol de nossa felicidade.

#### 4.3.6 Pretos Velhos

Os pretos velhos lembram a missão da manutenção da tradição das tribos africanas e com o tempo, os escravos passaram a ter essa incumbência. Como exemplo de filmes brasileiros com o arquétipo dos pretos velhos, é possível citar, “Cafundó”, que narra a história do preto velho João de Camargo Barros, que nasceu como escravo e, após a lei Áurea, foi liberto e mudou-se para Sorocaba onde viveu até a sua morte. O filme “Cafundó” é um filme brasileiro de 2005, dirigido por Clóvis Bueno e Paulo Betti e estrelado, em seu papel principal, por Lázaro Ramos. Foi vencedor no Festival de Gramado de 2005, nas categorias de melhor ator (Lázaro Ramos), melhor fotografia e melhor direção. Esse filme foi vencedor de diversos prêmios no Festival de Gramado, tendo ganho ainda, o prêmio especial do Júri, na



categoria de melhor longa metragem em 35mm brasileiro. O filme recebeu, inclusive, a menção honrosa do Festival de Los Angeles Pan *African Film* 2006.

Importa ressaltar que os pretos velhos não aparecem muito na filmografia nacional, surgindo, muitas vezes, por meio de uma atuação coadjuvante. Os pretos velhos, como são conformistas, vêm na contramão dos negros militantes, tão aclamados pelo cinema brasileiro.

#### 4.3.7 *Negro Nobre Selvagem*

O filme “Chico Rei” (1985), de Wálter Lima Júnior, traz o negro nobre selvagem, na pessoa de seu protagonista e narra a história de Galanga, um rei do Congo, que vendido como escravo para o Brasil, no século XVIII, foi viver em Vila Rica (MG). Ele conseguiu se tornar um proprietário de mina, tendo assim, comprado a sua alforria e a de outros escravos (ex-súditos de sua antiga tribo africana), passando a ser considerado como um “rei”, por esses escravos libertos. O filme traz então, um arquétipo de um negro nobre da África, considerado como selvagem, tendo sido reduzido a escravo, que consegue a sua alforria como a de diversos ex-súditos, como prova de solidariedade e lealdade, tornando esse arquétipo em um mito cinematográfico, na forma de um negro nobre selvagem. Devem ser observadas, ainda, algumas qualidades, tais como, respeito, dignidade, integridade e hombridade. Vislumbra-se, uma força em Galanga, tornando-o numa grande coluna, como alicerce para gerações, fazendo com que esse mito seja soberano não só em relação ao seu povo, mas também, a todos os povos.

#### 4.3.8 *Negro Revoltado*

O arquétipo negro revoltado, embora geralmente seja um líder de reivindicações comunitárias, às vezes pode também ser um marginal e de má índole. Ele tem um espírito livre e assim não se adéqua aos padrões sociais, conseguindo, assim, diversos seguidores.

Um exemplo para esse arquétipo é o negro Zumbi, protagonista do filme *Quilombo* (1984). O filme “Quilombo” narra a história que ocorreu em Pernambuco,

por volta de 1650, quando um grupo de escravos se revolta e vai para Quilombo dos Palmares, sendo que o negro Zumbi é escolhido como líder dessa comunidade, tendo sido, assim, o seu último dirigente. Zumbi tornou-se, por conseguinte, num herói nacional. Verifica-se um desejo de revolução, nesse arquétipo, onde o maior medo seria a ineficácia, pois Zumbi busca a liberdade radical e para isso, quebra regras de conduta, chocando uma sociedade, através de sua ousadia e o próprio espírito de coragem, embora para uns seja um homem desajustado; um fora da lei.

#### *4.3.9 Negro de Comunidade*

O negro mais comum de se ver nos filmes nacionais é aquele que era conhecido como um “favelado” e que hoje chama-se “negro de comunidade”. O filme nacional mais importante que retratou esse arquétipo, tendo, inclusive, recebido 26 (vinte e seis) prêmios internacionais, é “Cidade de Deus” (2002). A película, em comento, relata o crescimento do crime organizado numa comunidade do Rio de Janeiro, denominada “Cidade de Deus”. Na realidade, o arquétipo do negro da comunidade aparece como expressão da revolta, só que do lado negativo, pelo crime organizado, diferenciando esse, por exemplo, do preto velho, que é conformista e do negro doido, que é inofensivo. Trata-se do filme mais relevante do denominado Cinema da Retomada. O mencionado filme apresenta diversos arquétipos de negros: o de alma branca, na pessoa do personagem “Buscapé”; mulata sexy, personagem de “Berenice” e o que mais se ofereça, mas indubitavelmente, o arquétipo marcante nesse filme é o de negro da comunidade.

#### *4.3.10 Negro Afro-Baiano*

O arquétipo do negro afro-baiano tem um condão de ressaltar os seus traços culturais, como afrodescendentes. Como exemplo deste arquétipo, cumpre mencionar o filme “Ó Pai Ó”. O filme, embora seja uma comédia, retrata um quadro de miséria e violência, onde moradores de um cortiço do Centro Histórico do Pelourinho, em Salvador, vivem no último dia do Carnaval com muita dança e música e uma evangélica, Dona Joana, antipática síndica do prédio, fecha a água do condomínio; o

que une todos os condôminos, num espírito de solidariedade, como se fossem uma só família. O arquétipo do negro afro-baiano demonstra que o negro tem a sua origem na África e espelha a sua cultura afro, inclusive nas roupas e penteados, no intuito de eternizar a mesma, ainda que, estando no Brasil; o que o denomina de “afro-baiano”, no caso, por ser natural da Bahia.

## **5 OUTROS ARQUÉTIPOS DA CINEMATOGRAFIA NACIONAL**

Os arquétipos não são limitados. Convém analisar algumas outras espécies de arquétipos da cinematografia nacional.

### **5.1 O Herói**

O filme *Tropa de Elite* traz, à baila, a temática do tráfico de drogas e a corrupção policial no Rio de Janeiro, apresentando o Capitão Nascimento, vivido por Wagner Moura, como um policial modelo incorruptível, malgrado esteja no comando de uma equipe que pratica atos aéuticos, como tática investigativa. Esse filme foi premiado, em 2008, como melhor filme tanto no Festival de Berlim (Urso de Ouro de melhor filme), quanto no Festival *Hola Lisboa*, além de diversas categorias, no Grande Prêmio Vivo do Cinema Brasileiro, no mesmo ano, tais como, melhor direção (José Padilha), melhor ator (Wagner Moura), melhor fotografia (Lula Carvalho), dentre outras.

O arquétipo do herói busca provar o valor para alguém, por meio de atos de coragem, buscando ser forte e competente para realizar feitos que provem o seu valor heroico, em prol da mudança do mundo, para um outro melhor. Nesse condão, é mister ressaltar que todo herói é altruísta. E assim, transformam-se em verdadeiros super-heróis do mundo moderno, à medida que lutam pelo ideal comum, abrindo mão da vida pessoal, sacrificando os seus desejos pessoais, em favor da coletividade. Nesse diapasão, o “super-herói” hodierno ultrapassa dificuldades quase que intransponíveis, em nome da Justiça Social, movido pela força e coragem.

## 5.2 A Mãe

Na filmografia nacional é possível verificar essa modalidade de arquétipo, na pessoa de Dona Nenê, no filme “A Grande Família”, que mostra o lado positivo de uma mãe; aquela faceta doce e acolhedora, que agrada o público da filmografia nacional, o que contribuiu para o sucesso, não só da série na televisão, mas inclusive, da versão fílmica.

O arquétipo da mãe, em regra, nos remete à lembrança de carinho, conforto e nutrição. Se por um lado, existem qualidades nesse arquétipo, tais como a bondade, sabedoria, o lado maternal expresso como uma fantasia do feminino, pela elevação do espírito; por outro, a mãe pode gerar um arquétipo negativo, como por exemplo, uma bruxa, que transforma os sonhos infantis numa futura neurose.

## 5.3 A Criança

O arquétipo da criança apresenta uma grande versão, no filme nacional “Meu Pé de Laranja Lima”, que narra a história de um menino muito pobre que conversa com o seu pé de laranja lima.

O arquétipo criança enaltece a pureza e as saudades da Infância. Ressalta valores puros, resgatando também um pouco da criança que fomos. Na realidade, o arquétipo criança afeta tanto as crianças quanto aos adultos, influenciando os seus hábitos, pensamentos, atitudes, dentre outros, estimulando a busca pela alegria de viver. O adulto, através do olhar de criança, começa a ver o mundo com mais prazer e alegria.

O arquétipo da criança apresenta várias vertentes do olhar da criança: a criança abandonada, ferida, inocente e o que mais se ofereça. O arquétipo da criança ferida estimula a piedade alheia, além de promover um sentimento de perdão na criança, para que ela siga em frente sem olhar para trás. A cura de lembranças tristes também abrange a imagem da criança órfã ou abandonada. É preciso procurar esquecer o desacolhimento que a vida provocou. O arquétipo da criança inocente é o

mais comum, fazendo tremer os alicerces do mundo adulto, promovendo o ressurgimento do arquétipo de eterna criança dentro do adulto.

Existem, ainda, diversos outros arquétipos de crianças, que carregam em si, a luta do adulto contra o marasmo do cotidiano que muitas vezes o deixa na solidão ou o leva à depressão, precisando ver o mundo, sob o olhar de um inocente.

#### **5.4 O Idoso**

O arquétipo idoso nos traz a lembrança de sabedoria e orientação. Um exemplo desse arquétipo, na filmografia nacional, seria o filme “A Guerra dos Rocha”. O enredo apresenta Dina Rocha, vivida por Ary Fontoura, na qualidade de uma idosa, rejeitada por seus 03 (três) filhos e que hoje transformou-se num encosto para esses filhos. A Família Rocha vive dias de susto ao pensar que a D. Dina havia sido atropelada por um caminhão. Ocorre que a mesma foi sequestrada, juntamente de sua amiga, a D. Nonô e ambas viviam dias diferentes, ao lado de seus 02 (dois) sequestradores, de boa índole.

Muitas vezes, o arquétipo idoso apresenta-se na forma de um idoso sábio, personagem que lembra a figura paterna ou materna, pela sua bondade e sabedoria, acrescentando ao personagem, o conhecimento pessoal, além da experiência da vida. O idoso é movido pela compaixão, iluminando a vida dos demais, em cena.

#### **5.5 A Donzela**

No intuito de ilustrar o arquétipo da donzela na cinematografia, convém citar o filme “Lisbela e o Prisioneiro”. Esse filme narra a história romântica entre Lisbela e Leléu, que mesmo com as pressões da família e da sociedade, adotam o lema de Lisbela: “Graça não é saber o que acontece.” A donzela é consagrada nesse arquétipo como um mito de pureza e romantismo.

Cumprido esclarecer, por oportuno, que a donzela é um arquétipo que transmite sentimentos puros e inocentes, remetendo o nosso espírito a quase um estado de nossa infância, período infanto-juvenil. E no caso, a donzela traz uma carga de esperança a todos que a vê. Ela é dócil, meiga e simples. É uma moça boa, quase

uma fada, que é capaz de transformar as decepções dos espectadores do filme em esperanças, pois percebem que o arquétipo da donzela personifica uma moça que é um sonho e ao mesmo tempo nos leva a pensar que ela é real. A donzela traz como lema o otimismo e a fé, embora aos olhos de alguns, seja considerada como uma pessoa sem grandes atrativos, pelo excesso de romantismo e ingenuidade.

## 5.6 Jesus Cristo

O arquétipo Jesus Cristo quando está presente na filmografia, traz a lembrança da bondade, do sacrifício e de Jesus como Salvador da humanidade. Um grande exemplo na cinematografia brasileira, que apresenta esse arquétipo é o filme “O Auto da Compadecida”. Esse filme foi premiado no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, de 2001, nas seguintes categorias: melhor diretor (Guel Arraes), melhor ator (Matheus Nachtergaele), melhor roteiro (Adriana Falcão, João Falcão e Guel Arraes) e melhor lançamento.

No enredo, Jesus é o Juiz do Tribunal Celeste e tem o múnus de julgar o protagonista do romance, João Grilo, que tem como advogada, a própria Compadecida. O arquétipo Jesus Cristo passa a ideia que existe um Deus que nos dá segurança e paz e que Ele é capaz de nos livrar, nos problemas e adversidades da vida. Nesse giro, o filme que traz esse arquétipo tende a ter milhões de admiradores, transformando a filmagem num verdadeiro sucesso de bilheterias.

## 6 CONCLUSÃO

A sociolinguística não deve ser considerada apenas como um ramo da linguística, e sim, deve ter um valor conotativo, devendo ser apreciada também como uma das armas de luta de uma sociedade e mesmo de um povo. Ela apresenta um grito, muitas vezes calado, diante de muitos obstáculos, na forma de preconceitos, perseguições políticas, dentre outras razões. A cinematografia, no plano internacional, apresenta uma linguagem própria, marcada pela heterogeneidade linguística, onde em qualquer lugar do mundo, é possível compreender os discursos cinematográficos.

Deve ser ressaltado, por oportuno que com a evolução mundial, observa-se, por exemplo, no plano jurídico, que o tempo do crime mudou, passou a ser praticado num milésimo de um segundo, assim como o conceito de lugar de crime também se modificou, podendo através de um ato praticado no Brasil, atingir uma multidão na China (no outro lado do mundo). O mesmo se aplica às fronteiras dos países que são modificadas em nosso cotidiano. Por seu turno, a evolução no campo midiático, traz, por exemplo, o efeito 3D, no intuito de se criar um efeito mais convincente e real. O cinema mostra cenas que estão acontecendo em diversos lugares, simultaneamente. Só o cinema é capaz de levar ao expectador, o sonho dessa faculdade de onipresença. Por outro lado, a sociedade consumerista se utiliza da publicidade para através das imagens, convencer o consumidor final a expandir os seus níveis de consumo. De qualquer forma, estamos diante de uma revolução artística, em que o maior impacto desse processo culminou na maneira de apreciar a arte, com influência na linguagem, o que modificou os padrões culturais existentes, ante ao novo conceito de linguagem cinematográfica. A presente pesquisa demonstra que na linha do tempo, houve uma mudança na concepção da linguagem cinematográfica, que além de ser verbal, transforma-se também, em uma linguagem cinética, considerando o aspecto fílmico.

Existem, assim, 03 (três) aspectos relevantes observados: a universalidade da linguagem cinematográfica; a concretude da cinematografia e a onipresença da filmografia, já mencionada anteriormente.

No que concerne à psicologia analítica sobre o tema, cumpre esclarecer, por oportuno que Carl Gustav Jung apresenta a mitologia, como expressão do inconsciente coletivo, traçando um paralelo entre o inconsciente coletivo e o céu estrelado, com a projeção de imagens, pelas influências dos astros. Assim, como as estrelas enfeitam o céu, os contos de fadas preenchem os nossos sonhos. Nesse contexto, surgem os arquétipos.

Jung utilizou o conceito de arquétipo em sua teoria, por acreditar que tais arquétipos míticos relativos a personagens universais representam motivos fundamentais em nossa experiência humana, desencadeando emoções profundas. Os arquétipos são imagens que canalizam o material psicológico do indivíduo, direcionando aos mitos, formando as fantasias pessoais.

Em regra, o cinema imita a vida, mas muitas vezes, a vida imita o enredo apresentado pela arte fílmica. Hoje, a influência do cinema, na vida da sociedade, atinge não só os seus hábitos, mas é capaz de ser uma ferramenta para a reflexão de um mundo repleto de sonhos, mesmo diante de tantos problemas conjunturais - como a guerra, a fome, o desemprego e o que mais se ofereça-, ou mesmo, pessoais, quanto aos relacionamentos com os demais, inclusive, nas relações amorosas infelizes; e ainda, na ausência de esperanças profissionais, dentre outras circunstâncias.

O cinema é um sustentáculo para a nossa própria fortaleza, levando esperanças aos nossos corações e luz à escuridão de nossos espíritos. Pelo cinema, encontramos uma nova forma de percepção individual, diante das crises existenciais ou ainda, diante de quaisquer outras situações intersubjetivas. Nesse condão, pode ser observada a relevância dos mitos do cinema como uma forma de tocar nos sonhos e assim, mudar o mundo. Os mitos do cinema são arquétipos do inconsciente coletivo e segundo Jung, conhecemos o nosso inconsciente e nos comunicamos com ele, através dos símbolos. Surgem assim, diversos arquétipos, como mitos de fantasias veiculados, como linguagem visual no cinema brasileiro. Deve ser ressaltado, que o cinema tanto consiste em veiculação de comunicação de massas, quanto viabiliza as comunicações culturais de uma sociedade.

Vale acrescentar, por oportuno, que o papel da linguagem cinética do arquétipo herói na cinematografia nacional apresenta uma característica destoante, por não personificar um ser intergaláctico, repleto de poderes superdotados, mas são pessoas de nossa própria História, que se deparam, diariamente, com desafios e que para vencê-los, deverão ter um esforço sobre-humano.

Observa-se, nesse sentido, que os arquétipos cinematográficos têm uma faceta positiva ou negativa, considerando que pode haver, por exemplo, um super-herói que simplesmente, saiu do lado negro das forças e agora, luta pela justiça. Nesse caso, deve ser frisado o perdão pessoal que é um alicerce moral capaz de resgatar o indivíduo de dores profundas e levá-lo ao sublime pódio da hombridade, subindo as escadas do perdão, deixando ficar no seu mundo de trevas do passado, as raízes da vingança. A transformação exige que deixemos algo do passado e mudemos de atitude; o que pode também nos atemorizar. Nesse giro, é preciso que



nos arrisquemos, pois o perdão é transformador, sendo capaz de trazer alguém de seu ostracismo e de sua própria penumbra para o caminho do sol e a luz do novo mundo irá encher o coração de forças para optar por uma nova estrada e seguir.

Muitas vezes somos riachos que passamos por pedras, nos encontramos com outros riachos e nos separamos de alguns, ao longo do tempo, mas nessa busca, podemos mudar o nosso caminho. Deve ser ressaltado que nunca é tarde para mudar o curso de nosso rio, em busca do grande mar.

Quanto ao arquétipo do negro, na filmografia nacional, importa esclarecer, por oportuno, que se de um lado, vemos o negro, como empregados domésticos, devotados aos patrões ou mesmo escravos, no período escravocrata do Brasil e em alguns casos, mais como figurantes; por outro, vemos personagens, que apresentam o negro como protagonistas de uma película nacional, seja como arquétipos de um negro da comunidade, ou como um revoltado, ou mesmo um herói.

Existem assim, diversos outros arquétipos no cinema nacional, além do negro, que levam sonhos, inspirando fantasias ou ainda, demonstram a realidade dura da vida diária dos mais pobres, dos marginalizados, daqueles que vivem à margem da sociedade brasileira, das minorias.

Mas, deve ser observado que o arquétipo do negro é um arquétipo forte e sólido, tendo sido apresentado em grandes papéis, como verdadeiros mitos cinematográficos e os seus diretores têm sido em sua grande maioria, brancos, o que denota a relevância na cinematografia do Brasil, em demonstrar vertentes e a própria influência da cultura africana, na consciência coletiva brasileira.

Ao lado de Spike Lee, Tyler Perry, Lee Daniels, F. Gary Gray, dentre diversos outros cineastas negros, aguardamos agora, a vez do Brasil, pois está na hora, do negro brasileiro, sair das imagens cinéticas para ir para trás das câmeras cinematográficas e escrever os seus nomes como arquétipos de negros cineastas brasileiros, como mitos para muitas gerações.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jaques. **A Imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BO, João Lanari. **Cinema japonês: filmes, histórias, diretores.** São Paulo: Giostri, 2016.

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

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997. Disponível em: <<https://projeto-phronesis.files.wordpress.com/2009/08/joseph-campbell-o-heroi-de-mil-faces-rev.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

FRANZ, Marie-Louise Von; HILLMAN, James. **A tipologia de Jung: ensaios sobre psicologia analítica.** 2. ed. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Ana Cândida Pellegrini Marcelo, Wilma Raspanti Pellegrini. São Paulo: Cultrix, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Cartas de C. G. Jung: vol. III, 1956-1961.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique.** 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.  
JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos.** 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LISCHI, Sandra. Uma tela de pintor eternamente fresca: algumas reflexões sobre cinema, videoarte e pintura. *In*: SANTANA, Gelson. **Cinema: comunicação e audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2007.

MALLOY, Daniel P. Reunião dos Clementes. *In*: IRWIN, William; WHITE, Mark D. **Os vingadores e a Filosofia: os pensamentos mais poderosos.** São Paulo: Madras, 2015, p. 83-96.

MÜNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. *IN*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 25-48.

RODRIGUES, João Carlos. **Cine Danúbio: páginas de reflexão sobre o cinema brasileiro.** São Paulo: Giostri, 2014.

SOUZA, Enéas de; PEREIRA, Robson de Freitas. **Cinema: o divã e a tela.** Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2011.



DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p146-168>

## **“EM PROCESSO DE EXTINÇÃO”: OS CINEMAS DE RUA SOBREVIVENTES E A VOCAÇÃO CINEMATOGRAFICA NO ESPAÇO URBANO CARIOCA**

### ***“IN EXTINCTION PROCESS”: THE SURVIVORS MOVIE THEATERS AND THE CINEMATOGRAPHIC VOCATION IN RIO DE JANEIRO’S URBAN SPACE***

Márcia Bessa (Márcia C. S. Sousa)\*  
Wilson Oliveira Filho\*\*

**Resumo:** Esse artigo reúne informações sobre os **cinemas de rua** ainda em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro, tendo em vista o potencial de polo agregador desses espaços culturais citadinos e suas possibilidades de contribuição para os regimes de sociabilidade de bairros cariocas. Ressaltamos a permanência de algumas dessas salas de exibição cinematográfica e sinalizamos suas dinâmicas como pontos de encontro e lugares de vivências genuinamente urbanos. E, de um ponto de vista mais amplo, pensamos em contribuir para novos entendimentos, usos e transformações dos processos de caracterização de identidades culturais; buscando discutir novas possibilidades de revitalização não só das salas de exibição cinematográficas citadinas, mas também dos próprios espaços públicos que podem dinamizar a vida cultural carioca.

**Palavras-chaves:** Memória Social. Cinema. Cidade. Exibição Cinematográfica. Cinema de rua.

**Abstract:** This paper unites information about movie theaters (in the street) still operating in Rio de Janeiro city, having in mind the aggregator potential pole of these urban cultural spaces and their possibilities of contribution for sociability regimes in carioca neighborhoods. Emphasizing the permanence of some of these cinematographic exhibition halls and pointing their dynamics as meeting points and places of genuinely urban experiences. And, from a broader point of view, we think in offering new understandings, uses and transformations of characterization processes of cultural identities; seeking to discuss new possibilities for the revitalization of not only cinematographic urban screening rooms, but also for the public spaces themselves that can pep Rio de Janeiro cultural life.

**Keywords:** Social Memory. Cinema. City. Cinematographic Exhibition. Movie theater (in the street).

---

\* Doutora em Memória Social pela UNIRIO e docente de Cinema e Audiovisual no ECDR/IBAv.

\*\* Doutor em Memória Social pela UNIRIO e docente de Cinema e Comunicação na UNESA-RJ.

## 1 INTRODUÇÃO

Os cinemas não morrem. Eles viram lembranças.  
Os velhos cinemas não morrem, transformam-se – em quê? Em novos cinemas, menores, mais simples; em lojas, ou depósitos; em lembranças. Cinema é algo que está inevitavelmente associado à infância, à juventude. Duvido que alguém não tenha saudosas lembranças associadas a cinema (SCLIAR, 1986, p. 117).

O cinema surgiu como um entretenimento de apelo essencialmente urbano e popular. Dos primeiros locais improvisados para a exibição de **imagens em movimento** até os **palácios cinematográficos**<sup>1</sup>, que dominaram a paisagem urbana por muitas décadas do século XX, o espaço do cinema se solidificou como uma atividade de preços acessíveis e muito próxima do espectador. **Ir ao cinema** tornou-se um hábito, sobretudo entre as décadas de 1920 e 1950. O cinema passou a ser uma opção de lazer de acesso universal, totalmente integrada à vida cidadina e sensível às (re)organizações do espaço público.

A experiência urbana do Rio de Janeiro convoca e rememora a trajetória cíclica de nosso circuito exibidor cinematográfico. Sua configuração, mais do que centenária, sempre foi marcada por crises e renascimentos. Mas a conjuntura crítica que marcou a época em que os **cinemas de rua** – salas de espetáculos cinematográficos cuja localização privilegia as calçadas urbanas, tendo sua fachada e entrada ocupando diretamente esses passeios públicos; categoria que começa a operar quando surgem cinemas em centros comerciais (década de 1950) – começaram a desaparecer por aqui não era só MAIS UMA crise, era uma crise estrutural. A partir dos anos 1950, e ao longo das décadas subseqüentes, a presença cada vez mais marcante da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e das TVs por assinatura fizeram com que o público de cinema se reduzisse drasticamente. Esses, juntamente com outros importantes fatores – desde a especulação imobiliária, os processos de desenvolvimento e ocupação urbana, a própria mentalidade dos exibidores e dos donos dos imóveis que abrigavam cinemas,

---

<sup>1</sup> **Palácio do cinema**, *moviepalace* ou *picturepalace* é uma variação do viés tradicional do **cinema de rua**, que prima por apresentar construções arquiteturais com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos cinematográficos com capacidade para milhares de espectadores.

a ausência de uma atuação do Estado para uma política de defesa destes equipamentos (LUCA, 2011) socioculturais até a violência urbana –, acabaram por levar muitos **cinemas de rua** a encerrarem suas atividades. A partir dos anos 1980, o parque exibidor carioca sofreria a maior modificação desde os primórdios de sua existência: a migração das salas de cinema para o interior de *shopping centers*<sup>2</sup>. Assim, teria início o processo de extinção das salas de exibição cinematográfica das ruas do Rio de Janeiro (e do Brasil). Nem a simplificação das salas, a divisão de seus espaços internos, as inovações tecnológicas constantes, os fechamentos e suas outras formas de utilização poderiam prever que o cinema sairia das ruas. Os mandos e desmandos da cidade contemporânea incrementariam a influência dos modernos centros de consumo no modo de vida de boa parte da população da cidade. Para Caiafa (2007), “[...] A rigor não existem mais cidades, mas conjuntos de áreas metropolitanas”, as anticidades, que congregam regiões periféricas com baixa densidade populacional, as “atividades se concentram em áreas despovoadas à beira de autoestradas e a figura central são os *shoppings centers*” (CAIAFA, 2007, p. 22).

### Figura 1 – O cinema metro passeio



Fonte: Colin (1936)

O Rio de Janeiro já contou mais de 170<sup>3</sup> salas de exibição cinematográfica em funcionamento nas calçadas das vias públicas (ruas, praças e avenidas)

<sup>2</sup> E a completa ausência das salas de cinema em municípios de médio e pequeno porte do interior do Estado.

<sup>3</sup> Na década de 1950 (GONZAGA, 1996; ALMEIDA; BUTCHER, 2003; ANCINE, 2013).

distribuídas pelos seus distintos bairros. Hoje, damos conta da existência de somente sete<sup>4</sup> **cinemas de rua** na capital fluminense. E, de todos estes, apenas um<sup>5</sup> deles parecem manter a macroestrutura mais ou menos original de quando foi inaugurado. Algumas dessas salas de exibição cinematográfica estão em funcionamento apesar de fechamentos, reformas e ameaças. Outras nasceram já nas últimas décadas do século passado (SOUSA, 2013). Outras ainda, indo na contramão do confinamento dos *shoppings centers*, insistiram em marcar território nas ruas da cidade como novíssimas salas. Os poucos cinemas ainda em atividade nas ruas cariocas representam suportes de uma memória dos **cinemas de rua**, amparando-nos numa análise mais específica da problemática do processo de extinção dessas salas no espaço urbano carioca.

A biografia de inúmeras dessas salas, ao longo da história da exibição cinematográfica nas ruas do Rio de Janeiro, nos mostra o quanto sua existência pode ser efêmera. A especulação imobiliária, a falta de segurança urbana, o trânsito automobilístico caótico, o número reduzido de vagas para estacionamento, as (re)organizações urbanas dentre tantas outras batalhas travadas pelas grandes cidades contemporâneas – além, é claro, dos problemas inerentes a própria indústria cinematográfica nacional – podem acarretar o fechamento dos **cinemas de rua** (que ainda estão em funcionamento) num curto período de tempo. Nesse processo desaparece não somente o edifício, mas também uma experiência fortemente marcada pelo espaço público compartilhado e pela arquitetura do cinema que definem rituais específicos:

[...] da compra do bilhete, passando pela entrada e pelas vitrines que anunciavam os próximos cartazes, pela iluminação à meia luz dos halls da entrada (Cine Palácio), pelo bilheteiro uniformizado, até a sala de projeção, com cheiro característico do ar-condicionado, a maciez do tapete (Cinemas Metro), onde o pé afundava, início da sedução que preparava o corpo para o que estava realmente por vir (VIEIRA; PEREIRA, 1982, p. 2).

---

<sup>4</sup>Cine Carioca Nova Brasília, Espaço Itaú de Cinema, Cine Santa Teresa, Estação Net Rio, Estação Net Botafogo, Roxy e CCLSR/Odeon. Não contamos as salas com programação erótico-pornográfica, por estarem fora do circuito exibidor comercial.

<sup>5</sup> Cine Odeon/CCLSR (Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro).

Com uma tipologia variada em suas formas arquitetônicas e organizações espaciais e econômicas, a trajetória dos **cinemas de rua** testemunha histórias de sobrevivência, fechamentos, reformas, reestruturações e renascimentos. Formas de resistência, que envolvem processos de produção, circulação e consumo das salas de cinema localizadas nas calçadas do Rio de Janeiro. O **cinema de rua** entrou em xeque na contemporaneidade. Não são (ou eram) simplesmente salas de projeção. São espaços de socialização comunitária, de construção da cidadania e de coexistência da diversidade. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interdita-se lugares vitais de lazer e cultura cidadinos, de um regime de convivência urbana. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência genuinamente urbano. “A ocupação coletiva gera heterogeneidade, de alguma forma misturando os habitantes e em diferentes graus dessegregando os meios fechados e familiares” (CAIAFA, 2007, p. 19). A circulação de pessoas nas cidades demanda ainda o estabelecimento de determinados padrões de comunicação e subjetividade. Um espectador do bairro de Vaz Lobo, por exemplo, precisa pegar um transporte por aproximadamente trinta minutos para chegar ao cinema mais próximo (em outro bairro da cidade) – um **cinema de shopping**. Muitos moradores de Vaz Lobo e de outras localidades do Rio de Janeiro sequer já entraram num cinema em suas vidas. Fatores econômicos e sociais podem contribuir para essa realidade, mas nenhum deles nos parece ter influência maior do que a distância existente entre as salas de exibição e a moradia das pessoas e o sumiço dos **cinemas de rua** do regime de convivência urbana cotidiano das calçadas cidadinas.

**Figura 2 – Cine Vaz Lobo (1941 e 2012, respectivamente)**



Fonte: Luna (2012)

A maior parte dos **cinemas de rua** foi vendida e virou outra coisa. Algumas poucas salas ainda permanecem fechadas aguardando seu destino incerto. Em número infinitamente mais reduzido temos edifícios que figuram dentre os cinemas reformados ou inaugurados. Iniciativas como a do **Cine Santa Teresa**<sup>6</sup> e **Cine Carioca Nova Brasília**<sup>7</sup>, em acreditar nos cinemas fora dos *shoppings centers*, se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema. Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram nos mais variados comércios e, sobretudo, em igrejas pentecostais. E se nesses lugares não mais estão os filmes, funcionários e cartazes das próximas estreias, das mentes dos espectadores e da história da cidade certamente eles não saíram.

## **2 OS CINEMAS DE RUA SOBREVIVENTES NO RIO DE JANEIRO**

O final do século passado assistiu o surgimento de um novo **cinema de rua**. Parece que o cinema que hoje nasce ou renasce na rua tem que utilizar ingredientes

<sup>6</sup> O **Cine Santa** é um **cinema de rua** (em formato de sala reduzida) inaugurado em 2003 no bairro carioca de mesmo nome.

<sup>7</sup> Um cinema em uma das praças do Complexo de Favelas do Alemão, que contém uma única sala, inaugurado em 2011. Apresenta uma estrutura arquitetônica externa simplificada e o interior é mais próximo da ambiência característica das atuais salas de *shopping centers*.



da fórmula do *multiplex*<sup>8</sup>. Para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo, a verdade é que raros são os cinemas – como o **Odeon** (hoje **CCLSR/Odeon**), na Cinelândia carioca – que permanecem nas ruas das cidades em sua feição mais ou menos original.

**Figura 3 – Fachada do CCLRS/Odeon**



**Fonte:** Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro (2015)

Dos mais de 170 **cinemas de rua** que o Rio de Janeiro já abrigou – distribuídos em seu território de forma descentralizada, diversificada e pujante –, um grande número deles era localizado nos subúrbios. Mas, a partir do final da década de 1970, a urbanização acelerada, a carência de investimentos em infra-estrutura urbana, a baixa capitalização dos exibidores, as transformações tecnológicas dentre outros fatores modificaram sobremaneira a topografia do meio exibidor em nossa cidade. Em 1995, tínhamos um pouco menos da metade daquele montante por aqui. Em fins dos anos 1990, com a disseminação dos *shoppings centers*, o número de salas de exibição cresceu; porém, esse crescimento se deu de forma escassa e concentrada (ALMEIDA; BUTCHER, 2003). Foram privilegiadas as áreas de classe média e alta das grandes cidades. As faixas menos favorecidas economicamente de nossas

---

<sup>8</sup> Complexos contendo várias salas de exibição – concentrados, principalmente, em *shoppings centers*. O formato do multiplex ocasionou uma grande modernização do setor exibidor brasileiro, “com uma otimização total do espaço, oferta múltipla de filmes, economia de escala na administração, projeto inteligente de automação, oferta de serviços adicionais, além de uma pulverização do risco de fracasso de bilheteria [...] e a alta rotatividade entre as várias salas” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65).

populações ou foram excluídas do universo do cinema ou permanecem sendo mal atendidas: as periferias urbanas e as comunidades carentes.

Dos 160 bairros do Rio de Janeiro, apenas 27 possuem salas de exibição cinematográfica e somente em cinco desses bairros encontramos cinemas na ambiência urbana compartilhada, no espaço público: **cinemas de rua**. Hoje somamos sete cinemas em ruas da capital fluminense, sendo: um **ex-palácio cinematográfico** dividido em salas menores – o **Roxy** (Copacabana); um *moviepalace* que funciona em regime de sala única, mesmo comportando remodelações e acréscimos de serviços – o **CCLSR/Odeon** (Cinelândia/Centro); um *multiplex* da empresa Espaço de Cinemas – o **Espaço Itaú de Cinema** (Botafogo); dois mini *multiplexes* administrados pelo Grupo Estação – o **Estação Net Rio** e o **Estação Net Botafogo**, ambos também em Botafogo e dois **cinemas de rua** inaugurados no século XXI – o independente **Cine Santa** (Santa Teresa) e o **Cine Carioca Nova Brasília** (na comunidade Nova Brasília/Complexo do Alemão).

**Figura 4 – Cine Santa Teresa**



**Fonte:** Henrique (2009)

Hoje temos sete **cinemas de rua** no total, contrastando com os mais de 170 já existentes na década de 1950. Isto quer dizer que ainda há espécimes raros dessa tipologia de sala de cinema em operando em algumas calçadas cariocas. Conseguiram manterem-se vivos no espaço citadino em oposição a uma clara tendência nacional de migração para o interior de centros comerciais, refletindo os

impactos das mudanças estruturais que sofreram e as transformações pelas quais passaram também as ambiências em seu derredor. Não conseguiram conservar, no entanto, na grande maioria dos casos, sua estrutura física original. A disposição multi-salas parece ter vencido essa batalha.

**Figura 5 – Cinema Roxy**



**Fonte:** França (2014)

O empenho da BR Distribuidora (Petrobrás) e da Prefeitura do Rio de Janeiro em reabrir o Odeon (1926) pode ser considerado um marco do **renascimento** de um antigo **palácio cinematográfico**. Reaberto em 2000, o Cine Odeon – anteriormente administrado pelo Grupo Estação – que foi fechado novamente para obras em junho de 2014, foi reinaugurado em maio de 2015 pelo Grupo Severiano Ribeiro (proprietário da sala); prevendo uma grande diversificação de suas atividades e transformando-se em **Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro/Odeon** (2015).

O **Roxy** (1938) – um dos cinemas mais tradicionais do Rio de Janeiro –, tido pelos moradores de Copacabana como um símbolo do próprio bairro, passou por reformas e incrementos técnicos nos anos 1990 e reinaugurou seu espaço com três salas de exibição (**Roxy** 1, 2 e 3). Em 2000, sofreu nova reformulação, ganhando poltronas numeradas, pequenos ajustes e interferências na fachada. O Decreto nº 22.773/2003 tombou o cinema, que só pode passar por modificações mediante avaliação do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural.

**Figura 6 – Espaço Itaú de Cinema**



**Fonte:** Espaço Itaú Cinemas (2016)

O **Espaço Itaú de Cinema** (2011) do Rio de Janeiro dispõe de seis salas de exibição cinematográfica – totalizando 934 lugares –, um café, um bistrô e uma livraria. Os lançamentos de títulos na renomada livraria Blooks levam mais pessoas a se familiarizarem com o espaço e os descontos nos ingressos para clientes do banco em questão garantem uma clientela cativa para o cinema. A programação do **Espaço Itaú de Cinema** carioca contempla grandes lançamentos mundiais, sem deixar de garantir espaço para os filmes brasileiros e o cinema independente.

**Figura 7 – Estação Net Botafogo**



**Fonte:** Grupo Estação (2015)

O Grupo Estação, que assinou em 2016 um acordo de renegociação de suas dívidas e uma parceria com a empresa NET/Claro, administra o **Estação Net Botafogo** (1, 2 e 3) – foi a primeira sala do grupo a ser inaugurada, em 1985, ainda como cineclube – e o **Estação Net Rio** – recentemente reformulado e agora com cinco salas de exibição–, além de outros cinemas em galerias e *shopping* sentir. O **Estação Botafogo** (1995), desde a época de sua estréia começou a figurar como referência na exibição de cinema de arte no Brasil. Uma geração de cinéfilos foi formada nesse espaço cinematográfico, incrementando a vida sociocultural do bairro de Botafogo. Além das salas de exibição que comportam aproximadamente 400 espectadores, o cinema ainda possui um café e um pequeno acervo. O **Estação Net Rio** (2000) dispõe de uma lojinha, um café e um belo foyer. Hoje, o cinema é referência na exibição de programações do circuito de festivais de cinema.

**Figura 8 – Estação Net Rio**



**Fonte:** Grupo Estação (2015)

O Cine Carioca Nova Brasília (2011) é a primeira sala de cinema já construída em uma favela em toda a América Latina. Esse **cinema de rua** foi construído pela Secretaria Municipal de Habitação (SMH) e sua gestão está a cargo da Rio filme e da empresa exibidora independente Grupo Cine Casal. Os ingressos, a preços populares, são subsidiados pelo governo municipal. A programação prevê filmes para todas as faixas etárias, privilegiando grandes lançamentos de circuito comercial nacional e internacional (RIO DE JANEIRO, 2013).

**Figura 9 – Cine Nova Brasília**



**Fonte:** Moura (2012)

O **Cine Santa** foi inaugurado em junho de 2003, com o filme **Deus é brasileiro** (BRASIL). Nos primeiros dois anos, o cinema funcionou semanalmente na Igreja Anglicana do bairro de Santa Teresa e a renda de bilheteria era revertida para obras sociais. Desde dezembro de 2005, o **Cine Santa** ocupa uma das salas do prédio da XXIII Região Administrativa da cidade. Passando a funcionar diariamente, o espaço contempla ainda uma *bomboniere* e uma pequena galeria de artes. Em parceria com educadores e produtores cariocas, o **Cine Santa** (2003/2005) transformou a relação público/cinema num convívio de crescimento sociocultural. É necessário salientar aqui que como o desequilíbrio financeiro do meio exibidor reside em maior escala na operacionalização das salas e não em sua construção, o modelo de negócio desenvolvido por esta sala representa uma revolução em nosso mercado exibidor.

Com endereços, arquiteturas, públicos e estatísticas variadas não podemos negar que os **cinemas de rua** viveram anos de grande sucesso entre as décadas de 1920 e 1950. Porém, quase cem anos depois do primeiro estabelecimento exibidor desse tipo ser erguido no Rio de Janeiro contamos raríssimas salas dentre as sobreviventes nos passeios públicos urbanos da cidade. Aquelas salas se transmutaram. A arquitetura dos cinemas se modificou drasticamente. Um novo cinema emergiu para o homem contemporâneo. Um processo de apagamento que traz consequências para a cidade, a sociabilidade e a própria exibição cinematográfica.

Alguns têm falado ultimamente num improvável **movimento de retorno dos cinemas de rua** na cidade. Esse fôlego parece estar vindo mesmo das novas

reestruturações urbanas, de um Rio de Janeiro que se preparou para grandes eventos mundiais, e que enseja ainda um aumento da circulação (e permanência) de pessoas nas atividades essencialmente urbanas. Iniciativas de revitalização de espaços, a força da comunidade local, o potencial do comércio próximo, as opções disponibilizadas para entretenimento na região, a intervenção do poder público e outros fatores devem ser considerados numa perspectiva de sobrevivência de determinadas estruturas em detrimento de outras presentes na malha urbana carioca. Essa discussão ganhou incentivo, ainda, a partir do Decreto 7.729/2012 (BRASIL, 2012), que regulamentava o **Cinema Perto de Você**<sup>9</sup> e o **Recine**<sup>10</sup>. A partir daí começaram a surgir notícias sobre o retorno de alguns **ex-cinemas de rua** por intermédio de parcerias entre diferentes esferas do poder público e a iniciativa privada. Porém, parece que esses primeiros possíveis entendimentos caminham sempre para a transformação desses espaços em centros culturais ou em complexos cinematográficos multi-salas.

A prefeitura do Rio de Janeiro chegou a anunciar, em 2012, um programa de recuperação de cinco **cinemas de rua** na Zona Norte – os cines **Rosário** (em Ramos), **Guaraci** (em Rocha Miranda), **Madureira**, **Vaz Lobo** e **Olaria** –, mas os projetos elaborados pela Rio filme dentro da iniciativa **Cine Carioca** aguardaram sanção do ex-prefeito Eduardo Paes mais de dois anos e não foram a frente até o momento. Enquanto isso, a iniciativa privada personificada na figura do empresário Omar Peres tentou inaugurar no final de 2015 um **cinema de rua** na Avenida Atlântica, de frente para o mar do Leme. Ele teria duas salas de projeção, de aproximadamente 80 lugares cada, mas problemas financeiros e burocráticos encerraram o empreendimento. Peres pretendia chamar seu novo cinema de **Rian**, em homenagem ao último cinema da Atlântica, que fechou as portas no início da década de 1980.

Os planos de retorno de alguns **cinemas de rua**, fechados na cidade, têm deixado clara a intenção de que essa iniciativa será viabilizada notadamente através

---

<sup>9</sup> O programa **Cinema perto de você** é um projeto dedicado à construção de salas de exibição cinematográfica em cidades com mais de 100 mil habitantes e bairros com vocação de atrair moradores de localidades adjacentes.

<sup>10</sup> Regime tributário especial, que tem por objetivo estimular a exibição de filmes no país. A partir desse documento, inaugurar ou reformar um cinema no Brasil pôde ficar até 30% mais barato (SOARES, 2012).

da transformação desses espaços em centros de cultura e lazer. O regime de funcionamento dos grandiosos espaços que abrigavam os grandes cinemas de rua cariocas – sobretudo no que concerne à exclusividade do produto cinematográfico tradicional e à operação em uma enorme sala única – não apresenta viabilidade econômica na contemporaneidade. Em geral, a intenção hoje é preservar boa parte da arquitetura e da decoração – desde que essas tenham resistido de alguma forma – dessas salas a partir do momento em que haja acordos relativos às grandes concessões para a diversidade de atividades e formas inerentes às necessidades afinadas com seu novo uso. O modelo de **ex-cinema de rua**/negócio cultural/centro cultural tem sido a aposta do momento.

### 3 POR UMA VOCAÇÃO CINEMATOGRÁFICA...

Com uma tipologia variada em suas formas arquitetônicas e organizações espaciais e econômicas<sup>11</sup>, as biografias dos **cinemas de rua** testemunham histórias de sobrevivência, fechamentos, reformas, reestruturações e renascimentos. Envolvem ainda processos de produção, circulação e consumo da (e na) vida sociocultural carioca. Os **cinemas de rua** ainda existentes na cidade (ou os que ainda estão por vir), além de representarem suportes de uma memória da exibição cinematográfica (e do próprio cinema), nos levam a acreditar em novas possibilidades de permanência dessas salas de projeções audiovisuais no espaço urbano.

Uma espécie de **vocação cinematográfica** parece acompanhar de perto os espaços públicos habitados pelos **cinemas de rua** sobreviventes no Rio de Janeiro. Os imponentes **Odeon** (1926) e **Roxy** (1938) – apesar de terem sofrido modificações – sempre funcionaram como cinemas e habitaram a mesma localização desde sua inauguração. O **Estação Net Botafogo** (1995), o **Estação Net Rio** (2000) e o Espaço Itaú de Cinema (2011) – mesmo sendo cinemas outros – ocupam lugares citadinos utilizados por cinemas de rua de outrora. O espaço físico do **Estação Net Botafogo** abrigou anteriormente os cines **Capri** (1968-1982) e **Coper Botafogo** (1984-1985). O

---

<sup>11</sup> Os **cinemas de rua** atuais possuem, por vezes, tipologias distintas daquelas observadas em épocas anteriores.



**Estação Net Rio** funciona onde já existiu o **Cine Star** (1944-1951) – depois **Botafogo** (1951-1995). No local de funcionamento do **Espaço Itaú de Cinema** coexistiram os cines **Coral** (1964) e **Scala** (1964). O **Cine Santa** (2005) e **Cine Carioca Nova Brasília** (2010) são cinemas que interagem cultural, social, artística e politicamente com as comunidades em que se inserem; visando levar lazer sadio, qualidade de vida e consciência social à população de certas áreas da cidade. E o que dizer do curioso caso do **Cine Centímetro** (2006), em Conservatória (Valença/RJ), que foi todo construído com sobras dos cinemas **Metro** cariocas?

**Figura 10 – Cine Centímetro**



**Fonte:** Cine Centímetro (2010)

De forma amplificada, estendemos as dimensões dessa “instituição **cinema de rua**” – conforme estabelece Michel Maffesoli (1994) – aos espaços de **celebração cotidianos** (ruas, praças dentre outros). Estes incluem os espaços de vivências cotidianas também como locais produtores de memórias. O “botequim de esquina”, a “praça pública do bairro”, a “academia de ginástica”, a “sala de exibição cinematográfica” etc. são lugares para a manifestação de sociabilidades, trocas culturais e reforço de identidades. A instituição é identificada com o próprio espaço. Pensando nesses **Espaços de Celebração Cotidianos** e alinhando-nos com os (re)fluxos urbanos, tomamos os espaços citadinos onde os **cinemas de rua** existem (ou existiram) como locais de exposição de ações socioculturais e políticas... E que também podem representar suportes de memória. Esses **Espaços de Celebração**

**Cotidianos** expõem, para os habitantes citadinos mais atentos, memórias de um circuito de ancestrais (ou atuais) **cinemas de rua** cariocas.

As grandes salas de hoje – que não são tão grandes assim, se comparadas a um **Cine Olinda** (1940-1972)<sup>12</sup> de outrora, por exemplo – não parecem suscitar afeições semelhantes às que os *moviepalaces* geravam. Hoje parece que a sala de cinema quase deixa de ser um elemento integrante do espetáculo. A importância conferida à tecnologia atualmente traz a constatação de que os “grandes templos [...] de ainda ontem foram substituídos por novos espaços limpos, retos, lisos, [...] quase um laboratório de pesquisas, cabine de nave espacial, centro cirúrgico” (AVELLAR, 1996, p. 10) – cinemas sem fachada.

**Figura 11 – Cine Olinda**



**Fonte:** Globo (1972)

Às particularidades, heterogeneidades e urbanidades dos antigos **cinemas de rua** opõe-se a linearidade, massificação e confinamento de grande parte da exibição comercial contemporânea. Não se trata aqui de negativizar a existência dos *shopping centers* e seus *multiplexes*, mas sim de pensar num projeto de ação que permeie discussões e iniciativas que privilegiem a convivência de diferentes formatos de exibição cinematográfica no âmbito da cidade. A ideia é não ter que abrir mão definitivamente, num futuro próximo, dos cinemas nas ruas... É ainda poder ter e

---

<sup>12</sup> O cinema **Olinda** ficava na Praça SaensPeña (Tijuca – Zona Norte do Rio de Janeiro) e tinha capacidade para 3.500 espectadores. Foi a maior sala de cinema do Rio de Janeiro. Em seu lugar foi construído um prédio com *shopping center* (o Shopping 45), salas comerciais, escritórios e consultórios médicos.

manter uma experiência diversa, repleta de nuances, charme e glamour não vistos nas salas de exibição dos centros comerciais. É poder continuar a experimentar a vivência de um tempo, de uma sociedade e de uma cidade específicos.

Notamos que a categoria **cinema de rua** adquire distintos significados simbólicos, mas que esses parecem na maioria das vezes obter um direcionamento confluyente no sentido da valorização e desejo de conservação daquele espaço enquanto cinema de rua e local para uma vivência urbana. Somos categóricos em afirmar que essas duas tipologias diferentes de salas – **cinema de rua** e **cinemas de shopping** – podem coexistir na cidade. Nos parece aqui, que um hibridismo mais equilibrado nessa área seria muito bem-vindo. A conformação mercadológica atual da exibição brasileira, que privilegia as parcelas mais abastadas da população – elitizando e restringindo o público de cinema – e salas de *shopping center* vem gerando críticas de certos órgãos estatais e entidades não-governamentais. Essa configuração do circuito exibidor, direcionado e segregante, mostra o quanto urge a necessidade de criação de estruturas e fomentos que possam gerar a desconcentração da oferta de bens e serviços; procurando contemplar setores mais populares do público. O poder público e a sociedade civil precisam pensar novas estratégias de adequação, fomento, acesso e monitoramento que tornem presentes os investimentos e atraiam o interesse dos empresários do ramo.

A biografia desses **cinemas de rua**, seus vestígios<sup>13</sup> na atualidade e as suas relações com os espectadores se integra à memória social do Rio de Janeiro, conecta pessoas/grupos por meio das experiências que estes vivenciaram na frequência dessas salas e atua nas iniciativas de preservação dos raros exemplares de salas de exibição cinematográfica ainda existentes e em funcionamento nas calçadas cariocas. O processo de edificação, sustentação, reformulação e destruição desses equipamentos socioculturais nos remete a possíveis relações estruturais com

---

<sup>13</sup>*Vestígio cinematográfico*, expressão cunhada em nossa tese de doutorado para designar o tipo particular de vestígio relacionado aos indícios de vida preexistente dos antigos *cinemas de rua* associada diretamente ao termo *cinematógrafo* – que nos primórdios do cinema denominava o aparelho de projeção e, posteriormente, passou a nomear as próprias salas de exibição (como, por exemplo, *Cinematógrafo Parisiense*) –, pode ser indicado pela lembrança de um único frequentador desses cinemas, por um nome na entrada de um prédio, uma maçaneta, alguns canhotos de ingresso ou, até mesmo, pelos poucos cinemas que ainda habitam as calçadas das cidades: modificados, renovados, fechados, abandonados.

determinadas disposições físicas e modelos de vida social. Os **cinemas de rua** podem ser assim encarados como formas espaciais de apropriação da cultura carioca, onde tais estruturas materiais podem assumir, no decorrer de sua trajetória de existência, as feições de **sujeitos não humanos** ou **objetos humanizados**, gerando implicações significativas sobre a memória e a vida de comunidades e indivíduos.

Os **cinemas de rua** têm participação direta na evolução de frações da área urbana e do modo de vida citadinos. Partindo dos estabelecimentos de projeções cinematográficas ainda existentes (e em funcionamento) no presente, podemos atestar a influência desses espaços de exibição de filmes para as ofertas de alternativas de cultura e lazer para a população carioca. O espaço cultural **cinema de rua** pode encenar papéis sociais e simbólicos na vida cotidiana, ao mesmo tempo em que também pode evidenciar capacidades de agenciamento, motivando efeitos expressivos sobre os sentidos de pertencimento e autoconsciência individual e coletiva. Sendo assim, a presença (ou não) dos **cinemas de rua** têm reflexos nas comunidades e no espaço urbano. Desde a materialidade dos cinemas (dos prédios, da arquitetura, da configuração das ruas, das fachadas) até os componentes imateriais (da frequência, das trocas sociais, das memórias), esses equipamentos socioculturais apresentam operações significantes (e re-significantes) dos modos de vida urbana comunitária e/ou organizadoras (ou re-organizadoras) das configurações dos espaços públicos contemporâneos.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os **cinemas de rua** atuaram (e atuam) francamente na configuração do espaço urbano e na consolidação de um determinado **hábito de ir ao cinema** ligado à frequência das salas de “cinema de calçada” (ZANELLA, 2006). A presença ainda hoje de **cinemas de rua** sobreviventes, suas marcas no meio ambiente em derredor e suas memórias mostram o quanto sua existência pode ter sido (ou pode ser) marcante na evolução de determinadas localidades cariocas, no desenvolvimento de nosso parque exibidor e nos regimes de sociabilidade comunitários. Nesse viés atestamos, por exemplo, que os edifícios com mais de cinco andares somente foram introduzidos na paisagem urbana do Rio de Janeiro a partir da construção dos

primeiros cinemas da Cinelândia (VIEIRA; PEREIRA, 1982; 1983). Segundo João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1983, p. 17), “foi somente com a construção dos novos cinemas da Cinelândia [...], que a exibição cinematográfica, assim como a arquitetura e a engenharia civil em nossa cidade sofreram grandes transformações”. Os **cinemas de rua** ainda existentes e em funcionamento no presente integram a história e memória de bairros e da Cidade do Rio de Janeiro, tendo papel essencial em suas constituições.

Os **cinemas de rua** ressaltam as evidências de uma correspondência entre a nossa memória individual e a memória social na tradição cidadina. Esse vínculo pode ser considerado a partir das lembranças (e esquecimentos), repletas de significados, que erigimos das narrativas que elas exprimem e das estruturas que as colocam em ordem, as motivam ou podem até modificá-las. As salas de cinema **em processo de extinção** nas calçadas cariocas, o impacto dessa mudança na configuração do espaço citadino e na sociabilidade são memórias inscritas no texto da cidade. Os **cinemas de rua** podem estar extintos daqui a alguns anos. Aqui vimos a possibilidade de expor um pouco da biografia de existência (e persistência) dessas salas, no intuito de entender suas funções sócio simbólicas habituais e o poder de agenciamento dos sentimentos de pertença comunitária ou pessoal atravessados por esses objetos urbano-culturais.

Nesse sentido, estamos discutindo as concepções, os pressupostos e os conceitos que estão mais especificamente relacionados a possíveis formas de reação edificadas pelas salas de exibição cinematográficas ainda existentes. Elas não permaneceram funcionando nas ruas por acaso.

Trabalhamos numa espécie de memória social do cinema onde a preocupação recaia sobre as salas de exibição do presente, a comparação entre o número delas na cidade ao longo de sua trajetória de existência. O enquadramento sai da tela e vai para a sala, seguindo a linha da **Nova História do Cinema**<sup>14</sup>. Isso expande a área de

---

<sup>14</sup> Uma “**Nova história do cinema**”, em curso desde às décadas de 1980-90, metodologia de pesquisa que privilegia uma ampla revisão de nossa compreensão ainda pouco explorada pela historiografia clássica do cinema, para além do texto e da análise fílmicos. Nesse contexto, destacamos trabalhos que ampliem os horizontes do conhecimento sobre o cinema brasileiro a partir de revisão bibliográfica, do diálogo com o rádio, a música, o teatro, a indústria fonográfica, a televisão, as mídias etc.; da economia audiovisual e da relação com o Estado que discutam a produção, financiamento, distribuição e exibição; da recepção do cinema, com ênfase em estudos do público e da exibição; da crítica

atuação dos estudos sobre cinema e torna mais ricas as abordagens. “Ou seja, o cinema é um foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a vida na fábrica ou na cidade” (SCHVARZMAN, 2006). Observamos interessantes relações existentes – nos âmbitos da cultura e da vida contemporânea – entre os **cinemas de rua**, a arquitetura, a organização urbana e o modo de vida citadino; que se refletem sobre a transformação das cidades, os fluxos urbanos, a frequência e o cinema nos séculos XX e XXI no cenário carioca.

Pensamos a questão dos **cinemas de rua** sobreviventes numa configuração em que tanto a cidade quanto a produção artística e comunicativa se apresentem como campo de experimentação subjetiva e ético-política dos processos de construção, manutenção e reformulação dos cinemas de rua cariocas; explorando suas relações estruturais com determinadas topografia suburbanas e formas de vida social. Teias de espaços urbanos e conexões interculturais. Tudo articulado nas ligações existentes entre as salas de cinema, a cidade e as sociabilidades. Uma busca investigativa em torno das determinações sociopolíticas, das resistências culturais e da concepção de novas instâncias de subvenção público-privadas, que possam vir a contribuir para novos entendimentos, usos e transformações dos processos de caracterização de identidades culturais; buscando discutir novas possibilidades de revitalização não só das salas de exibição cinematográficas citadinas, mas também dos próprios espaços públicos que podem dinamizar a vida sociocultural carioca.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA. **Cinema Perto de Você**. [Brasília, DF: ANCINE], 24 set. 2013. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/conhe-o-programa-cinema-perto-de-voc>. Acesso em: 05 nov. 2013.

BRASIL. **Decreto 7.729, de 25 de maio de 2012**. Regulamenta as disposições da Lei no 12.599, de 23 de março de 2012, relativas ao Programa Cinema Perto de

---

cinematográfica em suas relações com a produção, exibição e recepção de público; da história tecnológica do cinema; dentre outros (SOCINE, 2014).

Você, estabelece normas para credenciamento, aprovação e habilitação de projetos para o Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2012. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2012/Decreto/D7729.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Decreto/D7729.htm). Acesso em: 23 abr. 2013.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

CENTRO CULTURAL LUIZ SEVERIANO RIBEIRO. **Fachada do CCLSR/Odeon**. Rio de Janeiro, 11 maio 2015. Facebook: cineodeon. Disponível em: <https://www.facebook.com/CineOdeon/photos/a.1380839818884184.1073741825.1380839822217537/1380839825550850/?type=1&theater>. Acesso em 18 jul. 2015.

CINE CENTÍMETRO. **Conservatória**: o seu guia na capital da seresta. Conservatória, 2010. Disponível em: <http://www.conservatoria.com.br/cinemacentimetro/>. Acesso em: 20 abr. 2012.

COLIN, Silvio. O cinema metro passeio. **Coisas da arquitetura**. [Rio de Janeiro], 14 jun. 2010. Disponível em: <https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2010/06/14/o-cinema-metro-passeio/>. Acesso em 10 jun. 2015.

ESPAÇO ITAÚ CINEMAS. **Unidades**: Rio de Janeiro – Botafogo. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.itaucinemas.com.br/espaco-itaú/unidades/rio-de-janeiro>. Acesso em: 19 Mai. 2016.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GLOBO. Os cinemas de rua da Tijuca que deixaram saudade. **Caderno Bairros**. Rio de Janeiro, 1972. Disponível em: <http://infograficos.oglobo.globo.com/bairros/os-cinemas-de-rua-da-tijuca-que-deixaram-saudade.html>. Acesso em: 22 mar. 2015.

GRUPO ESTAÇÃO. **Estação Net Botafogo**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/botafogo.php>. Acesso em: 27 Mai. 2016.

GRUPO ESTAÇÃO. **Estação Net Rio**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/espaco.php>. Acesso em: 27 Mai. 2016.

FRANÇA, Renan. Cidade do Rio já teve 198 cinemas de rua nos anos 1960, mas hoje conta com apenas 16. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 de ago 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/cidade-do-rio-ja-teve-198-cinemas-de-rua-nos-anos-1960-mas-hoje-counta-com-apenas-16-13518271>. Acesso em: 22 out. 2014.

HENRIQUE, Luiz. Cine Santa Teresa. **Olhares**: fotografia online. Rio de Janeiro, 08 ago. 2009. Disponível em: <http://olhares.sapo.pt/cine-santa-teresa-foto2974746.html>. Acesso em 13 mai. 2014.

LUCA, L. G. A. **Cinema digital e 35 mm**: técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinemas. Rio de Janeiro: Campus; Elsevier, 2011.

LUNA, Rafael de. Cinema Vaz Lobo é salvo de demolição. **Preservação audiovisual**. Niterói, 9 jul. 2012. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/07/cinema-vaz-lobo-e-salvo-de-demolicao.html>. Acesso em: 05 dez. 2014.

MAFFESOLI, Michel. O poder dos espaços de celebração. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.116, p. 59-70, jan./mar. 1994.

MOURA, Renato. Cine Carioca do Complexo do Alemão bate recorde de público. Complexo do Alemão. **Voz das Comunidades**. Rio de Janeiro, 03 nov. 2012. Disponível em: <http://www.vozdascomunidades.com.br/comunidades/complexo-do-alemao/cinecarioca-do-complexo-do-alemao-bate-recorde-de-publico/>. Acesso em: 25 maio 2016.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Cultura. **Mapa de cultura**: Cine Carioca Nova Brasília. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura. Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/cine-carioca>. Acesso em: 24 mar. 2013.

SCHVARZMAN, Sheila. Apresentação: história no cinema / história do cinema. **Mnemocine**. [São Paulo], 26 jan. 2006. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/116-historia-no-cinema-historia-do-cinema>. Acesso em: 22 out. 2006.

SCLIAR, Moacyr. Os cinemas não morrem. Eles viram lembranças. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo. **Cinemas (Org.) Filme Cultura**, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 47, p. 117-118, ago. 1986. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.47.pdf>. Acesso em: 15 out. 2012.

SOARES, Rafael. Prefeitura vai revitalizar cinemas da Zona Norte. **Caderno Cultura. O Globo online**. Rio de Janeiro, 14 jun. 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/prefeitura-vai-revitalizar-cinemas-da-zona-norte-5172758>. Acesso em: 15 out. 2012.

SOCINE, 18., 2014, Fortaleza. **Caderno de resumos [...]**. Fortaleza: UNIFOR, 2014. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/2016/12/caderno-de-resumos-2014.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2016.

SOUSA, Marcia C. S. (Marcia Bessa). **Entre achados e perdidos**: colecionando memórias dos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro. 2013. Tese (Doutorado



em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth Campos da Silva. **Espaços do sonho:** cinema e arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950. Rio de Janeiro: [Embrafilme; Cinetema], 1982; 1983.

ZANELLA, Cristiano. **The end:** cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005). Porto Alegre: Idéias a Granel, 2006.



DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p169-196>

## REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE (S) DO CIDADÃO COMUM EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

### *REPRESENTATION AND IDENTITY (OR IDENTITIES) OF THE ORDINARY CITIZEN IN THREE CONTEMPORARY BRAZILIAN DOCUMENTARIES*

Mariana Musse\*

Christina Ferraz Musse\*\*

**Resumo:** Para compreender o nosso lugar no mundo contemporâneo, onde a mídia (em seus diferentes suportes) é responsável por grande parte das representações da realidade a que temos acesso, faz-se necessário analisar as formas e as estratégias utilizadas pelos veículos de comunicação para narrar o homem comum. Para construir identidades, a mídia faz recortes da realidade, o que resulta nos enquadramentos, que dão origem aos relatos que se tornam visíveis, por exemplo, nos produtos audiovisuais. O tipo de uso que se faz de imagens de pessoas e situações do cotidiano legitima o discurso político das mídias. No cinema, o gênero documental utiliza a realidade para construir suas narrativas. Para pensar como este gênero narra a alteridade, selecionamos, para análise, documentários que utilizam o método da entrevista para dar voz ao outro e, assim, argumentar sobre a representação e a construção de identidades, a partir deste gênero cinematográfico. Para exemplificar e embasar nossos argumentos trabalharemos com três documentários brasileiros contemporâneos: **À margem da imagem** (2003), **À margem do concreto** (2006) e **À margem do lixo** (2008), dirigidos por Evaldo Mocarzel. A partir da análise do conteúdo destes filmes, levando em consideração escolhas como o enquadramento, o número de personagens entrevistados, a abordagem do personagem, a revelação ou não da equipe de filmagem e dos bastidores, entre outros critérios, estabecemos a análise dos documentários e uma comparação entre eles, a fim de compreender como é feita a representação do cidadão comum nestes filmes e a conseqüente construção de identidades que advém dessa representação.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro; Documentário; Identidades; Entrevista; Evaldo Mocarzel.

**Abstract:** To understand our place in the contemporary world, where media (in its different formats) is responsible for a great amount of the representations of reality we have access to, it is necessary to understand the forms and strategies used by the

---

\*Doutora em Comunicação pela Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha). É professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e da Universidade Estácio de Sá (UNESA), ambas no Rio de Janeiro. Email para contato: [marianafmusse@gmail.com](mailto:marianafmusse@gmail.com).

\*\* Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, professora do PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória. Email para contato: [cferrazmusse@gmail.com](mailto:cferrazmusse@gmail.com).

means of communication to narrate the ordinary man. For the purpose of building identities, media cuts reality which results in framings that gives origin to the stories that become visible, as for example in audiovisual products. The type of use which is made of images of people and daily situations legitimates the political discourse of the media. In cinema, the documentary genre uses reality to build its narratives. To be able to think how this genre narrates otherness, we have selected for analysis documentaries that use the interview method to give voice to Others so we can argument about representation and construction of identities out of this film genre. In order to exemplify and base our arguments, we shall work with three contemporary Brazilian documentaries: *À margem da imagem* (2003), *À margem do concreto* (2006) e *À margem do lixo* (2008), directed by Evaldo Mocarzel. From the analysis of these movies content, considering framing choices, number of interviewed characters, character approach, the exposure or not of the filming crew and backstage, among other criteria, we shall set the analysis of the documentaries and a comparison among them, in order to understand how the representation of the ordinary citizen is made in these movies and consequently the building of identities which come from this representation.

**Keywords:** Brazilian Cinema; Documentary; Identities; Interview; Evaldo Mocarzel.

## 1 INTRODUÇÃO

No contexto do mundo midiático em que vivemos, faz-se necessário compreender como as subjetividades têm sido modificadas pela mídia. A vida contemporânea desperta inúmeros desejos nos indivíduos, tanto no sentido de ter acesso às tecnologias para se comunicar, entreter, representar, quanto suscita nos sujeitos o desejo e a possibilidade de experimentar novas identidades, ou seja, tê-las em constante construção. Atualmente, não se faz necessário, (e talvez seja pouco provável), ser apenas um, ou seja, os indivíduos assumem múltiplas identidades. É justamente esta questão, que nos leva a refletir sobre como os meios de comunicação tornam-se espaços para a construção dessas identidades, a partir da possibilidade de representação de si e do outro, que o produtor de conteúdos, jornalista, radialista ou cineasta, faz a partir das histórias que conta nesses suportes.

É neste sentido que vamos procurar compreender como parte da produção audiovisual realizada no Brasil, nas últimas décadas, em especial os três documentários dos quais trataremos neste trabalho, dirigidos por Evaldo Mocarzel, **À margem da imagem** (2003), **À margem do concreto** (2006) e **À margem do lixo** (2008) vêm representando por meio de suas narrativas as identidades de cidadãos comuns, comumente tratados pela mídia como “anônimos”. Pretendemos compreender como essas minorias, entendidas assim em relação ao discurso hegemônico, ganham voz no Brasil, principalmente através dos documentários produzidos a partir da década de 1960<sup>1</sup> no país.

A partir da análise de conteúdo dos três filmes faremos uma comparação entre eles e tentaremos estabelecer semelhanças e diferenças nas formas de representação de sujeitos representados nestes documentários. Entendemos que nos filmes documentais, a presença do diretor e seu ponto de vista serão percebidos pelo espectador através das escolhas estéticas e formais que ele faz ao longo da construção da narrativa sobre determinada realidade. Neste artigo mostraremos como ao longo dos três filmes dirigidos pelo menos diretor com uma temática geral em

---

<sup>1</sup> A partir da década de 1960, foi democratizada a técnica para captação de som direto. Essa ferramenta fez com que os documentários fossem deixando, aos poucos, a narração em off ou em voz over em segundo plano para escutar os sujeitos representados. Até então, geralmente, eles eram representados através de suas imagens, mas não de suas falas (sempre “cobertas” por essa narração).

comum - cidadãos comuns que vivem à margem da sociedade - podem haver diferenças estéticas e formais para representar um mesmo grupo de indivíduos. Essas escolhas revelam como esses indivíduos serão representados e como serão construídas suas identidades.

Sendo documentários que têm o fio narrativo constituído pelo discurso dos personagens - captados a partir de entrevistas ou conversas entre personagens e diretor - iremos apresentar ao leitor informações como o número de entrevistados em cada filme, as escolhas de enquadramento de câmera, a forma de captação do áudio dos depoimentos, o posicionamento e a participação explícita (ou não) da equipe de filmagem, se é ou não utilizada imagem de cobertura para as falas, dentre outras observações.

Para cada documentário será realizada uma análise e, ao longo do texto, serão explicitadas as comparações entre as formas de abordagem estéticas e formais para a construção de cada história específica e as possíveis diferenças e/ou similaridades encontradas entre elas. Buscamos, a partir dessas análises e da comparação entre os documentários, compreender como pode ser realizada a representação de cidadãos comuns em diferentes formas narrativas no documentário contemporâneo brasileiro; a partir da intenção e do ponto de vista apresentado pelo documentarista em cada uma delas. Ao final do artigo, discutiremos como essas escolhas estéticas e formais colaboram e dão ferramentas - de imagem e texto - para construções identitárias sobre estes grupos de indivíduos.

## **2 DESENVOLVIMENTO DO TEXTO**

### **2.1 A construção das identidades na contemporaneidade**

As identidades têm sido construídas (e desconstruídas) no cenário das novas tecnologias de comunicação e transporte, em que o mundo rompe barreiras e supera fronteiras. Limites têm sido ultrapassados e este movimento é sem volta, pois, uma vez que há intercâmbio com outras línguas, etnias, costumes e culturas, uma identidade sofre mudanças, seja no sentido de reafirmá-la e torná-la mais forte, seja naquele de incorporar alguns elementos do que é novo para formar novas identidades

“novinhas em folha”.

A viagem, o deslocamento, a diáspora, o trânsito caracterizam este novo lugar das identidades, pois, a cada movimento do indivíduo, também elas se alteram. Tal movimento encerra características da hibridização, como “a conjunção, o intercuro entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças — coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas.” (SILVA, 2000, p. 87).

No momento em que o indivíduo se desloca e se sente “estrangeiro”, dentro de um novo ambiente, ele descobre “o outro”, a diferença, e aí, sem dúvida, a identidade passa de fato a se formar, uma vez que ela se constrói para si e por si, a partir dessa interação entre indivíduos em sociedade e mecanismos de construção simbólica da alteridade.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2001, p. 38).

Notamos, então, que a identidade tem um significado social e culturalmente atribuído; e que identidade e diferença estão estreitamente ligadas a sistemas de representação.

A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade, a identidade é isso”. (SILVA, 2000, p. 91).

É pela representação que identidade e diferença se ligam a sistemas de poder, pois quem representa pode definir uma identidade. Neste sentido, lembramos o poder dos sistemas de comunicação da mídia, em veículos nos quais as representações são manifestadas, tais como a televisão e o cinema.

Trata-se, logo se vê, de questões fundamentais para se pensar a mídia como

lugar onde se representam e constroem realidades. Dado que ela atua em distintas dimensões, a mídia recorre ao espetáculo, o qual, em sua dinâmica própria, sugere uma encenação dramática em primeiro plano. É necessário compreender que representar significa estar no lugar de, ou seja, quando se representa, está se substituindo ou se fazendo referência a alguma coisa material ou imaterial. É o que se dá ao pensarmos a representação no âmbito da comunicação. O sistema de representação social funciona através de referenciais, que são compartilhados por uma sociedade, por exemplo, como um conjunto de ideais, modelos e símbolos partilhados por ela.

A representação, ao “substituir mentalmente” um determinado objeto, “reconstrói as cadeias de significação que o formam, restituindo-o simbolicamente e também inscrevendo no significante, novos significados.” (TRINTA, 2011, p. 153). Ao representar, estaríamos ao mesmo tempo nos aproximando de um objeto real, e nos distanciando dele, no que diz respeito aos novos significados, que serão incorporados ao objeto representado.

No campo do audiovisual, as representações são muitas vezes interpretadas pela audiência como “ingênuas” ou como “desprovidas” de intencionalidade; porém, a própria ideia de representar já sugere alguma coisa propositalmente produzida para tal. Podemos citar exemplos como os dos telejornais que, na justaposição de imagens, flashes ao vivo e entrevistas sugerem uma edição que passa despercebida ao telespectador. Não obstante, sua repetição pode contribuir para a fixação de estereótipos. Filmes documentários, que contam com a liberdade do diretor, à diferença do telejornal, podem também estar sujeitos a esta formação de estereótipos, uma vez que a montagem seleciona e escolhe como e o quê deve ser representado.

Para grande parte da audiência, não existe um filtro capaz de reter características da construção simbólica que a mídia opera, quando de uma representação. O que então se veicula acaba, não raro, sendo interpretado por esses indivíduos como se fosse o próprio objeto, ou se como não houvesse qualquer mediação; portanto, como se tratasse da pura e simples realidade.

É justamente este sentido da imagem dos meios audiovisuais que aqui nos interessa, isto é, uma representação da realidade, já que nosso objeto de estudo é o documentário. Em específico, este produto recorre a elementos do real para construir

suas narrativas, as quais precisamos compreender como importantes para a “[...] constituição de imaginários coletivos, a partir dos quais as pessoas se reconhecem e representam o que têm direito de esperar e desejar”. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 26). No mundo contemporâneo, são as imagens em movimento as formas de representação centrais, pois produzem os discursos, que reproduzimos a respeito de nós mesmos e dos outros.

Justamente por construir identidades a partir de imagens e discursos mediados é que Bauman (2005) e Hall (2001) constatam que elas estariam em crise na pós-modernidade. Sem a naturalidade das relações humanas face a face, base para a construção de identidades, os indivíduos passam a buscá-las de outras formas. O discurso produzido pela mídia é responsável por influir na construção da história desses indivíduos, tornando-se fundamental para que eles tenham ao que recorrer para se estruturar em sua condição de sujeitos. A mídia, por suas representações, utiliza diversos recursos para produção dos discursos e, assim, dos sentidos, que os indivíduos buscam, para se conhecer, e saber sobre sua cultura e sua história.

O que parece ocorrer na contemporaneidade é uma busca e uma maior autonomia do sujeito/espectador nesta sua peculiar condição. Mesmo que parcialmente, ele já obtém conhecimento sobre o papel que ocupa em relação aos meios, porém, ainda assim, não consegue viver sem eles. Os meios de comunicação já se tornaram peças-chave na nossa vida: companheiros, detentores do saber, lugar de reivindicação. Em entrevista ao repórter Renato Essenfelder, do jornal Folha de S. Paulo, Martín-Barbero lembra que “seguimos necessitando de mediações de representação das diferentes dimensões da vida”. (ESSENFELDER, 2009, não paginado). No contexto de um mundo globalizado e desterritorializado, será através da mídia, incluindo a imprensa e a indústria de entretenimento, que as populações vão imaginar novas formas de vida, novas maneiras de se reconhecer, de se identificar com suas origens, seus costumes. Uma vez que a vida real parece ser vazia demais de significados, precisamos dessas mediações para perceber o sentido das relações humanas e experimentar sensações talvez distantes das nossas possibilidades.

Para compreender o atual cenário do audiovisual e a busca cada vez maior de suas narrativas pelo real, falaremos sobre o cinema documentário ou sobre a



linguagem documental, que acreditamos esteja sendo incorporada pelos meios (inclusive os digitais, através das redes sociais) para trazer o que se tem de realidade, talvez por efeitos de verossimilhança, para as diferentes telas pelas quais nos comunicamos. O ponto que parece nortear a programação e a estética desses veículos é que eles precisam de espectadores, audiência, usuários, para que existam, e é esta audiência que, hoje, quer se reconhecer, se identificar e se ver representada.

## **2.2. O aumento da produção e do acesso aos documentários, no Brasil**

A arte milenar de contar histórias parece cada vez mais recorrente nos meios audiovisuais, os espectadores parecem estar sentados em círculo à espera de que alguém lhes conte alguma boa história. Não é à toa que a produção de conteúdo na contemporaneidade é abundante, ocupa diferentes meios e vem criando estratégias, recursos e linguagens para envolver os sujeitos em suas narrativas. Neste sentido, por exemplo, as histórias de vida de pessoas comuns são editadas a fim de construir uma linguagem atraente para o espectador, seja através das imagens ou dos depoimentos dos sujeitos. Cabe ao documentarista conduzir a conversa com o documentado, estimulando o mesmo a contar suas histórias de forma natural. Na ilha de edição, o documentarista irá (re)construir esta narrativa sozinha ou misturada a outras, que serão apresentados no filme, dando a cada uma delas um sentido a ser interpretado pelo espectador. Neste processo, a audiência identifica-se ou não com aquela história, mas sabe que ela é real ou representa a realidade. Esse fato por si só já é suficiente para fazer com que o público sinta empatia pelas histórias contadas, sobretudo quando se trata de uma realidade talvez distante ou diferente da sua, mas que, através do cinema documental, pode ser observada mais intimamente ou experimentada por ele (MUSSE, 2012).

O documentário conheceu um boom nos últimos anos, no que diz respeito ao número de filmes e vídeos produzidos<sup>2</sup>, além de um aumento dos programas de televisão que vêm adotando esta linguagem e este formato, assim como festivais de

---

<sup>2</sup>Segundo dados da Ancine, divulgados em 2018, no ano de 2017, foram lançados em salas de exibição 60 documentários brasileiros. No ano anterior, esse número foi de 44 documentários brasileiros lançados em salas de cinema. (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2018).

cinema que também apontam para este crescimento<sup>3</sup>, tendo em vista o número de documentários inscritos, uma vez comparados ao gênero da ficção. Este aumento na produção contemporânea se deveu não só às facilidades para a obtenção de verbas, através de leis de incentivo à Cultura, à democratização do acesso a equipamentos de filmagem, mas também graças às novas plataformas de *streaming* como Netflix e plataformas de distribuição gratuitas como o YouTube ou o Vimeo. Toda essa conjuntura possibilita uma melhor distribuição de conteúdos audiovisuais produzidos, muitos deles, do gênero documental.

Não podemos relacionar a maior produção de vídeos documentários apenas aos aparatos e facilidades técnicas. Também devemos levar em conta os custos de produção muitas vezes inferiores, se comparados aos filmes de ficção. Isso se deve, sobretudo, ao fato de documentários geralmente trabalharem com equipes de filmagem reduzidas (menos profissionais envolvidos), justamente para estabelecer maior intimidade com os personagens reais. Além desse outro fator apresentado, por ter a vida real como matéria prima (o que não impede que sejam feitas experimentações de linguagem para retratá-la), o documentário também tornou-se espaço para mostrar realidades distantes daquelas experimentadas pelos espectadores em seu cotidiano. O documentário propicia o exercício da cidadania ao trazer à tona assuntos ignorados ou pouco discutidos na grande mídia, além de se tornar um lugar de denúncia e de reivindicação de direitos para determinados grupos ou minorias, que são representados nas narrativas, sobretudo naquelas com temáticas sociais.

Há ainda o aspecto da distribuição dos filmes comerciais ou independentes, na atualidade, que pode corroborar como um outro fator a ser considerado, quando pensamos no crescimento da produção e exibição deste gênero cinematográfico. Os documentários, como outros gêneros, podem ser realizados e divulgados de maneiras distintas, e elas não se excluem: no cinema, na televisão, e em festivais de cinema, além do uso cada vez mais comum do espaço digital e seus canais de distribuição online. Cada um destes meios de divulgação nos permite pensar em diferentes públicos a serem atingidos. Considerando a maior abrangência, canais abertos de televisão e

---

<sup>3</sup>O Festival de Cinema de Brasília, em sua edição de 2018, teve 150 longas inscritos, dos quais 86 eram documentários, 62 ficções e apenas dois, animações. (FESTIVAL DE BRASÍLIA, 2019).

canais de distribuição de conteúdos on-line são os mais eficazes, justamente pelo número de pessoas que podem ter acesso gratuito ao material. Ao mesmo tempo, não é comum assistirmos a filmes documentários na Rede Globo, por exemplo. Entretanto, observamos que a grade da programação da TV paga vem dando cada vez mais espaço para a exibição de documentários ou de programas de jornalismo, esporte e lazer com cunho documental.

Historicamente, a produção de documentários no Brasil começa a crescer a partir da década de 1960 com a possibilidade de, tecnicamente<sup>4</sup>, dar voz ao "outro". A captação do som direto é um marco importante para a história do documentário que, a partir deste ponto, passa a se ocupar cada vez mais de temas sociais, dando voz àqueles que muitas vezes não eram representados, em outros meios de comunicação. Tanto o cinema documentário como o cinema de ficção, a partir da década de 1960, passaram a se ocupar em mostrar um Brasil pouco conhecido ou visto por uma grande parcela da sua população, ou mesmo desconhecido e ignorado por parte significativa dela. Naquela época, talvez, fosse impensável imaginar a instantaneidade do mundo contemporâneo e a velocidade com que acompanhamos o desenrolar dos fatos, como se estivéssemos ali, compartilhando a cena. Talvez o que mais se aproximasse dessa espontaneidade do real estivesse sendo reproduzido a partir de entrevistas pouco planejadas e planos em movimento sem preocupação com enquadramentos perfeitos, como no filme **A opinião pública** (1967), de Arnaldo Jabor.

A tomada do som direto e a câmera na mão permitem que a interpretação seja mais uma vivência do instante, com algumas tênues marcas ficcionais para conformar esta vivência. Também na produção de Sganzerla e Bressane da Belair, núcleo do Cinema Marginal, encontramos esta abertura para a improvisação e para a experiência de viver a indeterminação do transcorrer do instante, na velocidade conta-gotas do presente. Também aqui um tênue universo ficcional serve de base para a representação do que interessa: o cotidiano da vida grupal. (RAMOS, 2004, p. 94).

Coube ao documentário e ao Cinema Novo narrar a história de um outro Brasil que vivia à margem, filmando grupos urbanos em situação de miséria, a população

---

<sup>4</sup> Referimo-nos ao uso do som direto para captação de áudio durante as filmagens.

carcerária, pequenos agricultores nordestinos e prostitutas. Ouvia-se a opinião desses “outros” que não apareciam na televisão e tampouco faziam parte do imaginário de grande parte da população brasileira das grandes cidades.

O resultado é a diversidade da produção que tem sido realizada no país, mais recentemente. Enquanto alguns documentaristas mantêm uma tendência mais jornalística de explicar fatos, rememorar o passado ou falar sobre determinada comunidade, como, por exemplo, **Notícias de uma Guerra Particular** (1999), de João Moreira Salles e Katia Lund, outros têm se dedicado a um único personagem, ora ele sendo o protagonista da narrativa, como em **Estamira** (2005), de Marcos Prado), ora ele sendo lembrado ou comentado por outros parentes ou especialistas no caso de, por exemplo, **Cartola** (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda ou **O Samba é meu dom** (2018), de Cristiano Abud. De uma maneira ou de outra, nota-se que o próprio documentarista pode ser o principal personagem de sua narrativa, seja porque a trama vai se desenvolver por uma questão dele, por exemplo, o filme **33** (2004), de Kiko Goifman, ou **Elena** (2012), de Petra Costa; seja porque fará filmes em que exprime sua opinião sobre determinado fato ou tema, como, por exemplo, **Santiago** (2007), de João Moreira Salles.

O fato de estes sujeitos comuns ganharem mais espaço nas narrativas documentais, quando, antes, só tinham voz as “fontes oficiais”, abriu um novo campo para se pensar o real e a pluralidade das identidades que nos cercam. Percebemos que, através dessas representações articuladas nos filmes, houve uma desmistificação da imagem pré-concebida e preconceituosa do que seriam os cidadãos comuns: umas tantas pessoas incultas, feias, que não tinham o que dizer e assim, por isso, só participavam de programas de auditório onde, muitas vezes, suas histórias eram motivo de risadas, de zombaria ou de sensacionalismo. Quando citadas em telejornais, na maioria das vezes, as pessoas comuns só apareciam em matérias policiais, que falavam sobre violência, assaltos, badernas e problemas típicos “dos pobres”. Hoje, percebemos uma mudança na programação e na colocação desses cidadãos comuns, em programas de entrevistas, documentários e até mesmo algumas telenovelas.

A presença deste discurso periférico, de pessoas comuns, que não falam na condição de representantes de instituições ou para salvaguardar interesses

econômicos, mas, sim, na qualidade de personagens anônimos, que andam pelas ruas da cidade e que, como acredita o autor Philippe Lejeune (2008), são “homens-narrativas”, conduzem a novas interpretações da nossa realidade. Os “homens-narrativas” proporcionam reflexões sobre que registros do passado e do presente estamos construindo, além de nos fazer refletir sobre a importância das histórias orais em que sobressaem as “memórias subterrâneas” – que dizem respeito à análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias (POLLAK, 1989).

Com este restrito espaço, conquistado pelas minorias (assim entendidas em comparação aos discursos hegemônicos), surge a possibilidade da construção e reconhecimento de novas identidades, mutantes e dinâmicas, que desestabilizam o cenário constituído pelo Estado e pelo mercado. Essas narrativas estão possibilitando não só a criação de vínculos entre pessoas, até então excluídas, como também a construção de relatos sobre o real que contemplam a diversidade de pontos de vista, e o registro de uma memória não oficial. Tais relatos de vida servem, afinal, a uma melhor compreensão da complexidade do sujeito e das relações humanas.

### 2.3. Mocarzel dá voz aos que estão “à margem”

O diretor Evaldo Mocarzel é jornalista e cineasta formado pela Universidade Federal Fluminense, em 1982. Trabalhou na TV Manchete, no jornal **Estado de S. Paulo** e realizou seu primeiro filme, em 2001, o curta-metragem **Retratos no Parque**. Já neste primeiro trabalho, o diretor se ocupou em narrar o roubo da imagem: em seu filme, uma foto provoca o confronto, no parque de uma metrópole, entre um morador de rua e um turista. O curta percorreu vários festivais brasileiros e internacionais, além de ter sido exibido em canais de televisão aberta e fechada, no Brasil.

Em 2002, Mocarzel concluiu seu segundo curta metragem, **À margem da imagem**, com 15 minutos de duração, vencedor de mais de 19 prêmios nacionais e internacionais. Um ano depois, o diretor lançaria seu primeiro longa-metragem com o mesmo nome do curta **À margem da imagem**, este, com 72 minutos de duração, com o mesmo enfoque do filme anterior: documentário sobre os moradores de rua da cidade de São Paulo.

Em 2004, o diretor lançou outro longa-metragem, **Mensageiras da luz**, um documentário sobre as parteiras tradicionais do estado do Amapá. No ano seguinte, Mocarzel finalizou **Do luto à luta** (2005), documentário sobre a síndrome de Down. Ainda em 2005, o diretor apresentou o documentário longa-metragem **À margem do concreto**, sobre os sem-teto da cidade de São Paulo. Em 2006, o documentarista finaliza **Jardim Ângela**, filme sobre o bairro da periferia da metrópole. No ano seguinte, faz mais dois documentários: **Brigada Pára-Quedista** — sobre a tropa de elite do Exército Brasileiro — e **O cinema dos meus olhos** — sobre a relação dos críticos com os realizadores de cinema.

Em 2008, Mocarzel dirige **À margem do lixo**, longa-metragem com 84 minutos de duração, focalizando os catadores de materiais recicláveis, na cidade de São Paulo. No *folder* de divulgação do filme *À margem da imagem* (2003), há referências a uma tetralogia *À margem de São Paulo*, da qual fariam parte os longa-metragens **À margem da imagem**, **À margem do concreto**, **À margem do lixo** e **À margem do consumo**<sup>5</sup>, este último sobre o espírito consumista dos moradores na periferia de São Paulo. Os quatro filmes teriam como objetivo traçar um panorama das estratégias de sobrevivência de uma outra cidade à margem de São Paulo. E, para tanto, nos filmes realizados, a entrevista foi um recurso fundamental.

Como o outro se comporta, como fala, como reage, como expressa sua disposição em estar ali fazendo parte daquela relação, tudo isso são informações para que o entrevistado e entrevistadores tenham impressões e ideias sobre aquele com quem dialogam. Tais impressões e ideias vão sendo corroboradas ou alteradas à medida que se prolonga a entrevista e que, portanto, ambas as partes passam a se reconhecer melhor. É por isso que esta relação tende a se aperfeiçoar quando se estende por mais de uma sessão de entrevista. Passada a fase inicial de estranhamento recíproco, é possível alcançar uma empatia benéfica para a reflexão pretendida, de modo que entrevistado e entrevistadores se tornem cúmplices na proposta de recuperar, problematizar e interpretar o passado. (ALBERTI, 2005, p. 102).

A matéria-prima de que o documentarista vai dispor para mostrar este "outro" é, nos documentários a serem analisados, o que ele transmite a partir da entrevista,

---

<sup>5</sup> O documentário **À margem do consumo** não chegou a ser executado e filmado por Evaldo Mocarzel.

por meio da fala, de gestos e de imagens que vão compor a narrativa dos personagens e as suas identidades.

### 2.3.1. O direito à palavra em *À margem da imagem*

O documentário longa-metragem ***À margem da imagem***, lançado em 2003, focaliza sua narrativa no estilo de vida e na diversidade de histórias de moradores de rua da cidade de São Paulo. O filme é baseado em entrevistas, sendo estes depoimentos o fio condutor para que o documentarista monte sua narrativa com base neste grupo de pessoas. Na sinopse do filme, encontramos uma explicação sobre o que assistiremos: “O filme registra temas como exclusão social, desemprego, alcoolismo, loucura, religiosidade, espaços públicos contemporâneos, degradação urbana, identidade, alteridade, cidadania e, como sugere o próprio título, o roubo da imagem dessas comunidades, promovendo assim discussão ética dos processos de estetização da miséria”<sup>6</sup>.

Este primeiro filme da tetralogia de Mocarzel é composto basicamente por situações de entrevistas: são 19 entrevistados entre homens e mulheres, contando com a utilização de imagens de tantos outros, que não falam durante o filme. O diretor faz uso de cenas da cidade, de moradores de rua, de prédios e viadutos para contextualizar um grande centro urbano. Entretanto, caso os espectadores não tenham esta referência imagética em nenhum momento, faz-se referência verbal ou em créditos de que aquela cidade é São Paulo. Os moradores de rua desta cidade, então, representam os moradores de rua de qualquer outra cidade.

***À margem da imagem*** em nenhum momento faz questão de esconder a equipe, os equipamentos ou a negociação feita com os documentados para a gravação. Ao contrário, a sequência que abre o filme mostra um grupo sentado na calçada tocando violão e cantando. Ao fim, o *takede* um produtor do documentário permite-nos ouvir a pergunta dele: “aqueles indivíduos autorizariam a veiculação de sua imagem?”. Vê-se, então, a imagem deles preenchendo um documento pelo qual dão a autorização pedida.

---

<sup>6</sup>Informação retirada do *folder* promocional do filme.

De todas as entrevistas feitas, em apenas três aparecem imagens da negociação da equipe com o entrevistado. Chamamos de negociação o momento em que a equipe conversa com o personagem, pergunta o nome, e fala sobre o que vai ser feito no momento seguinte. Geralmente, quando se trata de entrevista, sabemos que, antes de começar a gravação, há, no mínimo, uma pequena conversa entre entrevistador e entrevistado, e alguma indicação sobre como e onde o entrevistado deve se posicionar na cena. Muitas vezes, o diretor, antes do início do registro das imagens, indica para o entrevistado para onde ele deve olhar: se para a câmera ou se para ele, entrevistador.

As entrevistas foram gravadas em ambientes externos e internos; foram feitas não raro na rua e percebemos isto pelas imagens de carros passando, como também pelo áudio. Há uma entrevista realizada na “casa” de um dos entrevistados, Cascavel. Outras entrevistas foram realizadas em um mesmo ambiente interno, provavelmente da associação que este grupo frequenta, em um quarto ou sala, pois observamos que o fundo de cena e o enquadramento utilizados pelo diretor são os mesmos para estes personagens.

Durante as entrevistas, a equipe aparece em apenas três dos 19 depoimentos realizados e, quando aparece, há não só a presença do diretor e de algumas outras pessoas do staff, como as imagens dos equipamentos: a câmera e o microfone. Nestas circunstâncias, a imagem é “coberta” pela fala em off do personagem. Já a voz do diretor é mais frequente. Notam-se sua voz e a de uma mulher, alguém da equipe que, em alguns momentos, também faz perguntas. Isto ocorre em sete entrevistas.

O fato de a equipe aparecer ou mesmo a voz do diretor são escolhas que ele faz durante a montagem. Ela pode ser feita intencionalmente com o sentido de dizer que existe uma equipe que está manipulando a realidade ou no sentido de fazer com que os espectadores compreendam que é assim que funciona a abordagem de uma entrevista no campo do audiovisual. Mocarzel mostra esta preocupação quando, ao fim do documentário, pergunta aos seus entrevistados como eles gostariam de se ver e se eles tinham medo do que seria veiculado. O exercício que o diretor faz ao final — reunir os personagens para uma sessão, gravar suas reações e depois conversar com eles sobre os resultados — também indica sua tentativa de compartilhar com os



documentados o peso de suas decisões ou a tentativa feita no sentido de ser o menos parcial possível, abrindo espaço para que eles falem de suas impressões acerca da montagem feita pelo diretor.

Quanto à questão de enquadramentos, a opção foi a do plano médio, no qual geralmente o entrevistado aparece da cintura para cima, e há como se ver um pouco do fundo. A fotografia praticamente é toda feita por uma câmera principal, que é fixa, havendo quase nenhuma mudança de planos. Percebemos que, dentro do plano médio, algumas vezes, a câmera está um pouco mais aberta ou um pouco mais fechada, mas isso não chega a caracterizar o movimento de zoom, pois não há planos de detalhe dos entrevistados. Registramos apenas um entrevistado, do total, em que há um plano mais fechado do rosto, que é o do personagem livreiro, já ao final da entrevista.

Pela ficha técnica, percebemos que duas câmeras foram utilizadas; mas, na verdade, somente em três entrevistas, observamos um corte para a imagem desta segunda câmera, que, aparentemente, foi uma câmera de bastidores. Isto é perceptível, pois, quando utilizada, há uma diferença grande na qualidade da coloração das imagens, como também na mudança de enquadramento. Esta segunda câmera sempre exibiu planos abertos, nos quais era possível observar a presença da equipe, como a do diretor, a câmera principal, microfone e outros elementos de cena.

Tratando-se de um documentário de entrevista, é de extrema importância a qualidade da captação do áudio. Há muitas possibilidades técnicas e cada uma delas varia de acordo com a intenção do diretor, por exemplo, em captar mais ou menos o som ambiente ou em dar mais mobilidade para o entrevistado. **À margem da imagem** utilizou o microfone boom para captar em áudio as entrevistas. Em alguns momentos, os sons captados sofrem interferência externa com o trânsito de automóveis e as conversas de outras pessoas, como ocorre com as cenas feitas nas ruas; porém, ao mesmo tempo, o boom dá uma certa autonomia ao técnico de som para direcionar o microfone, situando-o mais próximo ou mais distante do entrevistado.

Os entrevistados parecem estar bastante à vontade para falar com o diretor, pois grande parte deles fala de questões pessoais que os levaram a morar na rua ou mesmo de doenças e vícios que alguns possam ter. Além disso, alguns deles se emocionam ao falar de suas histórias e experiências de vida; do mesmo modo, talvez

conscientes do seu papel, não se sentem incomodados ao falar sobre determinados assuntos. Todos os personagens do documentário são tratados (pelo menos pela montagem feita pelo diretor) da mesma maneira: nenhum deles é creditado durante a entrevista, por nome, profissão, idade ou cargo. Apenas três são chamados pelo nome durante as entrevistas. Neste sentido, podemos interpretar esta escolha do diretor de duas formas: eles foram tratados realmente como personagens anônimos, mas representativos de qualquer um de nós. Isto não faria maior diferença, pois suas histórias de vida envolvem mais ou menos fatos que as nossas. De outra forma, eles não recebem créditos, porque são pessoas que estão à margem e que são assim vistas, como se não tivessem identidade por sua condição de moradores de rua.

Ainda a respeito da montagem, 11 dos 19 entrevistados falam mais de uma vez no documentário, porém, sempre no mesmo enquadramento e no mesmo cenário, o que indica que cada entrevista foi cortada em diferentes momentos, sendo estes utilizados, de acordo com a temática ou com a possibilidade de vir a completar a fala de algum outro personagem. Assim, o documentário fica um pouco mais fragmentado e parece haver uma narrativa mais longa, que excede as suas histórias de vida. Enfim, é para a sua construção, que tais falas serão utilizadas pelo diretor.

### 2.3.2 A polifonia das vozes em *À margem do concreto*

***À margem do concreto*** é um documentário longa-metragem que tem 84 minutos de duração e como temática os sem-teto e os movimentos de moradia em São Paulo. O filme mostra a atuação da União dos Movimentos de Moradia (UMM), reunindo grupos envolvidos com ela, à procura de habitação. ***À margem do concreto*** (2006) “acompanha a rotina de vida nessas ocupações, o revezamento na limpeza de prédios, as dificuldades de administração, o pagamento coletivo de contas de água e luz no fim do mês, a relação de vizinhança onde se tem muito pouca privacidade”<sup>7</sup>.

Este é um documentário no qual as falas dos personagens e, principalmente, o áudio darão o tom da narrativa de Mocarzel. No início do filme, antes mesmo das primeiras imagens, já há o áudio de uma passeata ou aglomeração de pessoas

---

<sup>7</sup> Informação retirada do *folder* promocional do filme.

entoando um “grito de guerra”. Há poucos momentos de silêncio, ou o que chamamos de “tempo morto”, e a câmera é bastante diferente daquela do filme realizado pelo diretor anteriormente. Talvez, pela preocupação com a instantaneidade e espontaneidade dos fatos narrados, haja poucos momentos em que a câmera pareça estar sendo sustentada por um tripé, pois a imagem, na maioria das vezes, é bastante tremida e acompanha os deslocamentos dos personagens.

O diretor optou por fazer entrevistas com seus personagens em suas casas — momento em que as entrevistas são mais “limpas” com relação a áudio e imagens — mas também em visitas que fazia a prédios ocupados, dentro de carros ou se deslocando entre um andar e outro de um prédio. Para ter essa agilidade, como se fosse um flash ao vivo para a televisão, o cinegrafista é obrigado, muitas vezes, a fazer movimentos bruscos da câmera. Enquanto ele mesmo se move para acompanhar os personagens, a câmera treme.

Esta escolha do diretor evidencia sua preocupação menos estética do que propriamente contedística. O filme lançado dois anos depois, **À margem do lixo**, coincidentemente ou não, prima pelas imagens bem gravadas e detalhadas, como veremos na análise deste outro documentário. Várias cenas de **À margem do concreto** são momentos de tensão: passeatas, ocupações, assembleias e reuniões são mostradas, durante todo o filme. Este mesmo clima de tensão, tão típico das *hardnews*, envolve o espectador, por exemplo, pelos movimentos da câmera - uma extensão dos movimentos que o cinegrafista teve de fazer para correr, para ouvir, para acompanhar o que então acontecia. O ritmo e a entrada em cena dos personagens neste documentário também são rápidos, e o mesmo personagem tem sua fala e imagem utilizadas em diversos momentos do filme. Porém, os personagens que o diretor considera fundamentais (ou mais importantes) concederam entrevistas mais longas, realizadas em suas casas, onde a câmera passou esta mesma tranquilidade, pois ficava parada, sustentada, segura, mesmo que o conteúdo dessas entrevistas tenha sido utilizado de forma fragmentada na narrativa final.

Neste contexto da filmagem, rápida e instantânea, a voz do diretor se faz ouvir em muitos momentos do documentário. Suas perguntas estão presentes em alguns enquadramentos das entrevistas, nos quais Mocarzel aparece, posicionado dentro do quadro. Só há uma entrevista em que equipamentos da equipe são mostrados. O

microfone utilizado para as sonoras foi, mais uma vez, o boom, como observamos nas imagens do filme.

Este microfone estabelece certa distância do diretor em relação ao entrevistado; porém, é necessário que o técnico de som fique relativamente próximo para direcionar a captação do som. Neste contexto, em que muitas entrevistas foram feitas em locais externos e com movimento, este microfone poderia captar também o som ambiente, caso fosse esta a intenção do diretor, pois ele não é unidirecional, nem fica no corpo do entrevistado, como o de lapela. No caso do acompanhamento de passeatas e manifestações, ele pode ser uma boa opção, pois capta o som de maneira geral. Além disso, o técnico não precisa necessariamente estar na multidão.

A sentida preocupação do diretor em estar presente no desenrolar dos acontecimentos se faz notar em cenas que foram gravadas à noite e com pouca ou quase nenhuma luz. Na sequência final do filme, uma ocupação feita pelos moradores é mostrada sem nenhuma luz; está-se no escuro, vendo-se então vultos de pessoas em uma tonalidade de verde, pois é como a câmera capta a imagem em locais desprovidos de luz. O impacto que estas imagens causam, apesar de sua baixa qualidade visual, está justamente na produção precária, como testemunho do que ocorreu “realmente” naquele momento. O cinegrafista também acaba virando um personagem, pois, com suas imagens, o espectador percebe, sem dúvida, o que se passou no momento descrito.

A montagem do filme gira em torno de uma temática maior do que a das histórias de vida dos personagens. Suas falas são utilizadas para compor uma narrativa sobre a situação destes sem-teto, no Brasil, pelas dificuldades, situações de miséria, o envolvimento em associações. Seus depoimentos são utilizados em diversos momentos em conjunto com a fala de outros personagens, justamente porque se completam e não pretendem mostrar que este é um fato isolado, mas, sim, que há, no Brasil, pessoas com histórias de vida diferentes, mas que passam pela mesma situação.

Como característica do diretor Evaldo Mocarzel, o documentário também utiliza a dinâmica de reunir os principais personagens (aqueles que aparecem com mais frequência) e ouvi-los a respeito de como se sentem representados. Isto já tinha ocorrido em **À margem da imagem**, quando os personagens foram ao cinema se

assistir e, em seguida, deram suas opiniões sobre como o filme tinha sido montado. Desta vez, o diretor acompanha uma ocupação e mostra para um grupo de personagens a cobertura que uma emissora de televisão, através de uma matéria de telejornal, fez do mesmo fato. Na sequência, os personagens falam sobre como se veem representados pela grande mídia, fazem críticas e dão suas opiniões.

### 2.3.3 Os silêncios de *À margem do lixo*

***À margem do lixo*** é um documentário longa-metragem, de 84 minutos, que tem como personagens principais os catadores de materiais recicláveis, na cidade de São Paulo. A rotina desses trabalhadores, suas relações empregatícias e suas histórias de vida são documentadas no último filme da tetralogia idealizada (e ainda não concluída) por Evaldo Mocarzel. “O documentário resgata a dignidade dessa humanidade que sobrevive à margem de São Paulo, capital financeira do Brasil. A intenção é mostrar que é possível uma relação mais equilibrada entre o lucro e a qualidade de vida das pessoas...”<sup>8</sup>.

Lançado apenas dois anos depois do documentário ***À margem do concreto***, este é o filme da tetralogia de Mocarzel que mais se distancia de uma fórmula padronizada de se trabalhar com entrevistas; em resposta ao filme de 2006, talvez seja este o documentário que mais utiliza o “tempo morto”, os silêncios dos personagens, e que faz uso de algumas longas sequências de cenas, com um áudio que deixa “vazar” o som ambiente, ruídos, outras vozes além daquela do personagem que fala. Isso nos parece ser intencional, e não ocasional, por conta de problemas de captação de áudio. Não há música: somente as falas dos personagens e ruídos captados no momento da gravação.

Sete são os personagens, entrevistados no documentário, mas, à diferença dos outros dois filmes, neste, as entrevistas se aproximam mais de depoimentos, uma vez que o mesmo personagem fala por mais tempo, sem ter sua fala cortada. Houve certamente uma edição das imagens brutas, no entanto, neste documentário, há mais fluidez na fala dos personagens, como se este menor número de entrevistados tivesse

---

<sup>8</sup>Informação retirada do *folder* promocional do filme.

sido mais explorado no sentido do seu potencial. Com menos personagens, que falam por mais tempo, o espectador tende a se envolver e se identificar com as histórias que estão sendo contadas. O filme também se organiza de forma diferente: é como se o relato narrado por cada personagem formasse uma pequena história, que faz parte de uma história maior, que é o filme inteiro. Se a opção do espectador fosse a de assistir a apenas algumas entrevistas, isso seria possível, porque os blocos (com os personagens) são independentes entre si, formando micro-histórias.

A dinâmica deste documentário funciona da seguinte maneira: há uma pequena contextualização do personagem entrevistado (imagens dele trabalhando, contando somente com som ambiente), muitas cenas referentes a sua rotina de trabalho — como se a equipe de filmagem o acompanhasse por um dia inteiro —, enquanto suas falas são intercaladas em off ou ele aparece em um ambiente que, provavelmente, é o de um estúdio. Depois, este personagem é mostrado no ambiente peculiar de uma cooperativa de catadores, discutindo, falando e participando de debates sobre tal atividade. Em **À margem do lixo**, não vemos a negociação da equipe com os personagens para a realização das entrevistas, nem as perguntas do diretor, nem mesmo qualquer indício de que a equipe estivesse presente no local, como, por exemplo, câmeras, técnico de áudio e diretor não são vistos em nenhum dos enquadramentos utilizados.

Neste documentário, pela primeira vez, as entrevistas parecem ter sido feitas em um estúdio ou auditório, mas esta locação não fica explícita, pois apenas percebemos que se trata de um local fechado e que os personagens estão tendo acesso às imagens que foram feitas deles em seu cotidiano de trabalho. Sendo assim, não só vemos estas imagens projetadas atrás deles, como também descrevendo onde estão ou o que estão fazendo enquanto veem tais imagens. É como se houvesse várias camadas de imagens, várias camadas de sentidos. No contexto da entrevista, cada personagem aparece apenas uma vez no filme, diferentemente das outras duas obras analisadas, quando o mesmo personagem aparecia diversas vezes. Em **À margem do lixo**, quando os personagens são apresentados para o espectador, eles surgem desenvolvendo atividades de seu cotidiano, sentados em assembleias e não diretamente dentro do estúdio dando uma entrevista. Na verdade, em nenhum momento - apesar de suas imagens serem captadas ao dar depoimentos em um

estúdio ou auditório - há alusão à figura do entrevistador ou condutor dos depoimentos. Este método nos faz pensar que, dentro da história maior, há micro-histórias. O diretor, ainda neste filme, não faz qualquer menção aos créditos que identifiquem os personagens pelo nome, no curso da entrevista.

O microfone utilizado para estas entrevistas é o unidirecional, aparecendo no enquadramento utilizado dentro do estúdio, como elemento de cena. Este microfone sugere uma distância da equipe em relação ao documentado, uma vez que não é necessário que um técnico de som fique próximo para captações ou que haja contato físico para colocar, por exemplo, um microfone de lapela. A partir deste distanciamento, o personagem pode ficar mais à vontade para dar seu depoimento e responder as perguntas, mas, ao mesmo tempo, esta nos parece uma situação mais formal, em que o personagem está à frente da situação, e sua fala é a coisa mais importante naquele momento, já que o microfone está direcionado para ele.

Neste filme, nota-se uma maior preocupação do diretor com as imagens, pois elas cobrem boa parte das entrevistas, enquanto a fala está em off. São utilizados os planos aberto, médio, close e super close. Quando o entrevistado aparece no estúdio, a câmera mantém o enquadramento do plano médio e em ângulo baixo, em *contreplongée*, quando se situa em posição de baixo para cima, provocando a sensação de que o entrevistado está num palco, pois a câmera não parece estar no mesmo nível dele. O zelo com as imagens é bastante grande, na medida em que nos leva a várias dimensões da vida do entrevistado. Quando se utiliza o plano aberto, podemos entender o contexto no qual o personagem vive: entre carros e o tráfego da grande cidade, ele tem que desviar, esperar e seguir em frente. No plano médio, temos o padrão do diretor para entrevistas, enquadramento também utilizado nos outros dois filmes para captar as sonoras. Temos cenas de close nos olhos dos entrevistados e super close nas mãos e pés, por exemplo.

Neste documentário também (e com bastante frequência) o diretor utiliza o que chamamos de “tempo morto”. Este é um tempo dedicado mais para o espectador do que para o diretor: é o momento do silêncio, da reflexão, em que nenhum grande fato tem lugar no filme. Em todos os blocos de depoimentos, Mocarzel faz uso deste tempo, diferente dos outros dois filmes, nos quais este recurso não foi praticamente utilizado.

Este filme, dos três analisados, é o que mais se destaca e distingue quanto à narrativa, distanciando-se de uma linguagem já conhecida pelos espectadores, que é próxima à do telejornalismo ou à de programas de entrevista feitos para ou pela televisão. **À margem do lixo** é um documentário no qual percebemos maior influência do diretor, apesar de ele e sua equipe não aparecerem nas imagens como nos filmes anteriores. Porém, é na montagem diferenciada, que ele impõe seu estilo e faz da realidade e dos depoimentos a base para um projeto autoral, no qual ele pode criar e, neste sentido, aproximar-se mais da arte — do cinema, “a Sétima Arte”.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A entrevista se revela como artifício narrativo de grande expressão no documentário contemporâneo brasileiro e permite ao diretor diversas opções de desenvolvimento de seu enredo fílmico. Na gravação das cenas, são fundamentais o encontro entre os dois lados, a confiança que o personagem deve sentir no diretor, e a necessidade de ouvir e de se fazer ouvir da parte do documentarista e do personagem. Na fluidez da pós-modernidade, dá-se esse contato com o diferente, com o "outro", para, talvez, darmos conta da diversidade. O cinema, portanto, acaba sendo mediador deste encontro, responsável por construir laços sociais, identidades, e parte da visão e da compreensão que temos sobre a realidade.

O documentário contemporâneo no Brasil tem criado novas formas de narrar, dando cada vez mais autonomia ao papel do diretor. Trabalha-se com a realidade, matéria-prima do gênero, mas que pode ser (re)produzida de maneiras muito distintas, de acordo com as intenções do documentarista. Essas possibilidades diferentes de narrar foram observadas nos três documentários que analisamos, uma vez que, apesar de fazerem parte de uma tetralogia, ainda incompleta, que Evaldo Mocarzel pretende lançar, eles se distinguem, enquanto narrativa. Tanto na abordagem das entrevistas, o posicionamento da equipe, os enquadramentos utilizados até a edição, a presença (não necessariamente física) do diretor fica muito evidente.

Em **À margem da imagem**, observamos um documentário muito próximo de uma grande matéria jornalística, na qual utilizam-se planos médios e aparecem as perguntas do entrevistador. A estrutura narrativa não ousa, faz-se aquilo a que o



espectador está habituado, a inovação está em deixar transparecer alguns momentos de bastidores, o que explicita a interferência da equipe naquela realidade, a presença da câmera, do microfone e dos produtores. Há intenção de confessar ao espectador que houve uma preparação para aquela situação, que houve negociação, mediação, interferência na vida dos indivíduos entrevistados, isto é, revela-se que aquela narrativa é uma representação do real, e, não, o real.

Em **À margem do concreto**, percebemos outro tipo de relação do documentarista com seus entrevistados: a narrativa está muito próxima do tom da denúncia, do jornalismo factual, sem produção. A linguagem documental é utilizada no seu extremo: a realidade deve ser mostrada nua e crua, em primeiro lugar, independente das condições da imagem. Neste sentido, notamos um documentário que acompanha de perto a condição de seus personagens, que estão lutando por moradia, na cidade de São Paulo. Câmera tremida, planos-sequência, imagens com pouca iluminação, todas essas são referências da pouca influência da equipe e do diretor no ambiente dos personagens. Poderíamos ainda pensar aqui na tradição amadora, artesanal, que produz com maior intensidade o efeito de real. A edição deste filme foi feita priorizando uma narrativa maior (que vai além das histórias individuais de cada personagem). Essa narrativa engloba as entrevistas de todos os personagens que apontam para a mesma direção: a condição dos indivíduos que lutam por moradias na metrópole. Suas experiências e histórias de vida são editadas para fazer sentido não isoladamente, mas no contexto dessa narrativa sobre a condição de pessoas que lutam por moradia, independentemente de suas histórias íntimas e pessoais.

Em **À margem do lixo**, observamos a narrativa mais diferente dentre os filmes analisados. Percebemos aqui intensamente a presença do diretor no processo da edição e não tanto interferindo na ação, durante a captação dos depoimentos. Diferente dos dois outros filmes analisados, não encontramos referência imagética do diretor ou da equipe ao longo das filmagens. Por isso, acreditamos que seu trabalho enquanto diretor (entendido como aquele que constrói o ponto de vista e a linguagem do documentário) se deu, sobretudo, na ilha de edição. A utilização da voz em off dos entrevistados, “tempo morto”, closes e super closes são frequentes, o que nos permite uma maior aproximação com os personagens, no sentido da própria “intimidade” que

esses ângulos utilizados sugerem, pois tudo é visto de muito perto por meio desses enquadramentos. Ao mesmo tempo, neste filme, também notamos uma equipe distante, como se não houvesse interferência dela durante as filmagens, inclusive não podemos ouvir a voz do diretor ou vê-lo. Embora os enquadramentos sugiram intimidade com os depoentes, cultiva-se um distanciamento, uma não interferência na trama, em uma tentativa do diretor de observar seus personagens, deixando-os narrar suas próprias histórias como se ele não estivesse intermediando esse encontro do documentando com a câmera.

As distintas possibilidades narrativas, tendo como base para a realização do filme a técnica da entrevista, nos demonstram que há diferentes maneiras de representação da realidade e dos cidadãos comuns, de acordo com as intenções do documentarista. Suas escolhas, desde o momento da gravação das imagens até a fase de edição são fruto da sua visão particular sobre determinado tema ou grupo de pessoas que, mais tarde, irão colaborar e levar o espectador a chegar a determinadas impressões e interpretações dos fatos apresentados no filme. De qualquer maneira, nos três documentários analisados, Mocarzel se preocupou em demonstrar o feedback de seus personagens sobre a representação que foi feita deles, o que o liberta do “peso” de defender uma opinião ou um argumento unilateral, o que também seria aceitável, tratando-se do gênero documentário. Neste sentido, entendemos que há um trabalho do diretor no sentido de construir a narrativa fílmica, encadear planos e falas a fim de que façam sentido, quando justapostas. Ao mesmo tempo, o diretor abre espaço para mostrar a realidade e a interferência que ele está fazendo nela ao filmar (ainda que, em **À margem do lixo**, sua presença física não seja percebida).

Por mais que haja, da parte do diretor, uma intenção em deixar que o objeto ou o personagem fale por si só, como se ele não estivesse interferindo naquela situação no momento da gravação, percebemos que esta parece ser uma estratégia para evidenciar exatamente o contrário, isto é, revelar que sempre haverá a subjetividade do documentarista, e sinalizar cada escolha que ele faz no momento do roteiro, da entrevista ou da edição. Isto está, de alguma maneira, revelando o seu olhar sobre determinada situação. O fazer documentário sempre esteve muito relacionado à questão da verdade e, neste sentido, os diretores não estão inventando histórias fictícias e utilizando personagens reais, ao contrário, eles utilizam

personagens reais para demonstrar problemas ou situações reais e cotidianas. Porém, não podemos negar que há a influência e as escolhas narrativas do diretor, que interferem na interpretação do espectador sobre o fato narrado.

Com o avanço das novas tecnologias e o maior acesso aos meios técnicos, pode ser possível que as minorias passem a se autorrepresentar cada vez mais, sem que seja necessário o envolvimento do olhar de algum sujeito de fora daquela realidade. Sabemos que, apesar de iniciativas de leis de incentivo à cultura, oficinas e canais na internet, que facilitam o processo de distribuição deste material, essa produção ainda é pouco assistida, embora já faça frente aos grandes veículos. Neste sentido, observamos, cada vez mais, a pluralidade de possibilidades de representação da realidade através de filmes e narrativas documentais, além de uma descentralização da produção deste gênero (ou ao acesso que temos a essas produções on-line).

Destacamos o papel destes três documentários para a construção de identidades sobre as minorias retratadas nos filmes analisados: moradores de rua, sem teto e catadores de material reciclado. A partir da fala e das imagens dos personagens, que vivenciam essas realidades, e da articulação do diretor ao editá-las, é criado um discurso sobre esse universo. Os personagens dos filmes, portanto, ao darem corpo e voz a essa realidade, passam a representar, no imaginário dos espectadores, parte de como pensam, vivem e são essas minorias retratadas. Seja através da diferença ao identificar que “eu sou diferente deste” ou “eu penso diferente daquele”, ou a partir da identificação “eu também me comporto assim”, “eu também gosto disso”; o espectador afirma e constrói as suas próprias identidades, por meio da diferença ou da identificação.

Sendo assim, reafirmamos como os filmes documentários, a partir de suas representações sobre o real, ocupam um importante espaço para as construções de identidades na contemporaneidade. Estes filmes nos permitem acessar e conhecer outros modos de viver, de pensar, de ser e estar no mundo. O trabalho do documentarista, ao revelar e dar voz a essas realidades, nos permite construir novas ou reafirmar “velhas” identidades. Este processo de busca e perda das mesmas é inerente à fluidez do mundo contemporâneo, e o cinema faz parte dos processos que nos ajudam a identificá-las para redefini-las.

## REFERÊNCIAS

À MARGEM da imagem. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Petrobras, 2003. 1 DVD (72 min), son., color.

À MARGEM do concreto. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Petrobras, 2006. 1 DVD (85 min), son., color.

À MARGEM do lixo. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Petrobras, 2008. 1 DVD (84 min), son., color.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Brasil fecha 2017 com recorde de lançamentos de filmes nacionais**. [Brasília, DF: ANCINE], 29 jan. 2018. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-fecha-2017-com-recorde-de-lan-amentos-de-filmes-nacionais>. Acesso: 05.fev.2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ESSENFELDER, Renato. Comunidades falsificadas. Entrevistado: Jesús Martín-Barbero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2308200914.htm>. Acesso em: 05 fev. 2019.

FESTIVAL DE BRASÍLIA. **Festival de Brasília do cinema brasileiro finaliza período de inscrições com participação de 25 estados e do DF**. [Brasília, DF], [2018]. Disponível em: <https://www.festivaldebrasilia.com.br/release/3>. Acesso em: 20. jan. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC, 2001.

MUSSE, Mariana Ferraz. **Margens nada plácidas**: documentário, entrevista, identidades e alteridade. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em:

[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf). Acesso em: 05 fev. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TRINTA, Aluizio Ramos. Identidade, identificação e projeção: telenovela e papéis sociais, no Brasil. *In*: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA, Potiguara. **Comunicação**: tecnologia e identidade. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 151-164.



DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p197-213>

## IMPUNIDADES CRIMINOSAS, DE SOL DE CARVALHO: QUESTÕES CULTURAIS E ESTÉTICAS<sup>1</sup>

### *CRIMINAL IMPUNITIES, OF SOL DE CARVALHO: CULTURAL AND AESTHETIC ISSUES*

Maria Geralda de Miranda\*

**Resumo:** As desigualdades entre homens e mulheres, secularmente existentes, não surgiram como fruto da escolha destas últimas, mas são impostas por um processo histórico coercitivo que as institucionalizou como leis e normas e as inculpiu por meio da mitologia, da religião, da filosofia, da ideologia, da ciência e teoria do direito. O filme **Impunidade Criminosas** aborda exatamente a fragilidade, ou a duvidosa aceitação, desses pactos históricos e coercitivos de dominação da mulher, que com muita frequência é vítima da violência física e simbólica<sup>2</sup>, e por “fazer justiça com as próprias mãos” passam a condenadas pelo Estado. É o caso de Sara, personagem central de Sol de Carvalho, que mata o seu marido a pauladas e é condenada e encarcerada em um presídio em Maputo. Este trabalho, volta-se, primeiramente, para a temática da violência contra a mulher em Moçambique, país constituído por culturas autóctones de tradições patriarcais seculares; segue observando a ação dramática entre os vários planos do filme, a progressão narrativa, o suspense e o diálogo de personagens. E detém-se, por fim, na simbologia dos elementos místicos que “costuram” a ação narrativa entre os vários planos.

**Palavras Chave:** Cinema moçambicano. Violência contra a mulher. Culturapatriarcal.

**Abstract:** Age-old inequalities between men and women did not arise as a result of the choice of the latter but were imposed by a coercive historical process that institutionalized them as laws and norms and instilled them through mythology, religion, philosophy, ideology, of science and theory of law. The film *Criminal Impunity* deals precisely with the fragility, or the dubious acceptance, of these historical and coercive pacts of domination of women, who very often are victims of physical and symbolic violence, and for "doing justice with their own hands" are condemned by State. This is the case of Sara, the central character of *Sol de Carvalho*, who kills her husband with beatings and is convicted and imprisoned in a prison in Maputo. This

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XII Congresso da Associação internacional de Lusitnistas em julho de 2017, em Macau, China, sob o título de **Impunidades Criminosas, de Sol de Carvalho: Cultura patriarcal em xeque**.

\*Pós-doutora em Políticas Públicas, Pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local, Centro Universitário Augusto Motta. E-mail: [mgeraldamiranda@gmail.com](mailto:mgeraldamiranda@gmail.com).

<sup>2</sup>Sobre a violência simbólica, Bourdieu (2000, p. 124), diz que “*lo que está enjuego en las batallas simbólicas es la imposición de la visión legítima del mundo social y de sus divisiones, esto es, el poder simbólico como poder constructor del mundo (...), el poder de imponer e inculcar los principios de construcción de la realidad.*”

work focuses first on the theme of violence against women in Mozambique, a country made up of indigenous cultures of secular patriarchal traditions; continues to observe the dramatic action between the various plans of the film, the narrative progression, the suspense and the dialog of characters. And it stops at last in the symbology of the mystical elements that "sew" the narrative action between the various planes.

**Key Words:** Mozambican cinema. Violence against women. Patriarchal culture.

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema realizado na África subsaariana já completou meio século de existência. Os seus produtores têm buscado revelar uma visão de suas próprias sociedades, longe dos estereótipos veiculados pelo cinema coloniais, ou pelos filmes de aventura europeus e mesmo norte-americanos. De modo evidente, esses produtores colocam em primeiro plano, no centro da ação dramática, mulheres africanas, jovens, esposas, mães e avós. E em razão disso, as personagens femininas desenhadas por esses cineastas são bem diferentes das geralmente veiculadas nos filmes europeus, principalmente da primeira metade do século XX.

Sol de Carvalho é um desses realizadores que, em **Impunidades Criminosas** (IMPUNIDADES..., 2012), por meio da protagonista Sara, interpretada por Esperança Naiene, trata da violência contra as mulheres em Moçambique, mostrando suas raízes, suas faces e também a “aflição” e a “ruína” que ela pode provocar no tecido social.

Como bem argumentou Santos (2011), sob formas que variam de acordo com o tempo e o lugar, as mulheres têm sido consideradas como seres, cuja humanidade é problemática (mais perigosa ou menos capaz), quando comparada com a dos homens.

## 2 CULTURA PATRIARCAL E VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

O conceito de violência contra a mulher não significa uma simples oposição à violência contra o homem. Cunha (2014) observa que ao se falar em violência contra a mulher, o que se deseja é remeter às relações patriarcais de gênero e à desproporcionalidade que elas estabelecem na relação de convívio e identidade entre os gêneros. A noção de gênero que é utilizada nesse trabalho representa uma categoria socialmente construída e que deriva de crenças, normas e valores predominantes numa época historicamente determinada a respeito dos homens e das mulheres, sendo a família, neste processo, um elemento fundamental na aprendizagem e perpetuação desses valores, normas e crenças.

São processos que, como ensina Nunes (2007, p. 34), as sociedades humanas “estabelecem como indicadores de feminidade e de masculinidade e que



repercute, quer na construção social dos modos de ser mulher e de ser homem e na organização social [...], quer nos significados atribuídos à realidade social no seu conjunto”. Tal reflexão mostra que gênero é uma categoria criada para demonstrar que a grande maioria das diferenças entre os sexos são construídas social e culturalmente, a partir de papéis sociais diferenciados que, na ordem patriarcal, criam polos de dominação e submissão.

Mas para entender as desigualdades culturais entre homens e mulheres em geral e entre homens e mulheres africanos, em particular, em conformidade com Diop (2015), é fundamental verificar as raízes dessa problemática não só no tempo, mas no espaço. O autor mostra que o patriarcado e o matriarcado possuem diferentes berços uma vez que, durante o I milênio antes da nossa era, muitos países de África já poderiam ser governados por mulheres, tal como a Etiópia pela rainha Candance, contemporânea de César Augusto, cujo prestígio foi tão elevado que todas as rainhas que lhe sucederam adotaram o seu nome. O Egito, por meio do mito da Deusa Mãe do trigo, criadora da verdura, senhora do pão, da cerveja e da abundância, exaltava religiosamente uma mulher<sup>3</sup>.

As populações da África Negra, entre outras as do Mali, do Senegal, do Ghana, as da antiga Bechuanalândia (atual Botswana), do Sul da África e os Bantu da África Central, ainda seguindo os estudos de Diop (2015), foram sempre matrilineares. Com a islamização, um fator externo e não um processo de evolução interna, a maior parte das populações, que na Idade Média eram matrilineares, tornaram-se aparentemente patrilineares.

Assim, as origens matriarcais africanas são atenuadas pela transformação e mudança paulatina para o patriarcado com base em fatores externos, assinalados,

---

<sup>3</sup>Kwononoka (2015) pontua que o casamento no Egito foi sempre monogâmico, exceto na família real e nos membros da corte. Mas com o passar do tempo, na África, passou-se a adotar uma forma de casamento polígamo em que um homem toma para si várias mulheres como esposas legais e legítimas, segundo o grau ou a natureza da sua fortuna. Segundo o autor, essa prática emergiu como um luxo, que foi transplantado na vida familiar e social. Mas observa que nas representações esculturais e pictóricas do antigo Egito, a monogamia popular é comprovada pelos numerosos casais representados. Contrariamente a essa forma de casamento monogâmico, verificada fora da “nobreza” do Egito, Diop (2015) mostra que no berço nórdico, a poligamia era comum na aristocracia germânica do tempo do Tácito, na Grécia, na época de Agamémnon, e em toda a Ásia. Fato que permite observar que, contrariamente ao que advogavam os evolucionistas, a monogamia não resulta da evolução da poligamia.

por exemplo, pela penetração do Islamismo e do Cristianismo e pela presença temporária da Europa (colonialismo) em África. O africano islamizado é automaticamente dominado pelo regime patriarcal, sobretudo no que concerne à herança dos bens; o mesmo sucede com os cristãos, protestantes ou católicos, em que o domínio do homem é imposto. Outro elemento exógeno na configuração ou formatação de novos regimes de filiação foi a legislação colonial que tendia a atribuir um estatuto da herança por via patrilinear.

A violência contra a mulher em Moçambique, particularmente, em Maputo, que é palco da história contada e representada por Sol de Carvalho, tem aumentado significativamente. Segundo a representante da ONU-MULHER, Florence Raes (VIOLÊNCIA... 2010), “pelo menos, duas em cada três mulheres sofrem de algum tipo de violência, baseada no gênero, no país, situação que exige uma urgente união de esforços para a reversão do cenário, principalmente em relação à rapariga nas famílias”. A representante da ONU reconhece que o país avançou em termos de legislação, mas não na efetiva implementação de políticas voltadas para a solução do problema.

Como argumenta Taela (2006), a violência contra a mulher em Moçambique não foge à crença da superioridade masculina, na instituição de normas que tratam a mulher como propriedade do homem, nos costumes conjugais ligados à compra da mulher, nas expectativas sociais em relação a cada gênero e na aceitação da violência como forma de resolução de conflitos.

Os jornais moçambicanos impressos e *onlines* noticiam com frequência os crimes cometidos contra as mulheres em Moçambique, com destaque, obviamente, para mulheres das camadas mais privilegiadas da sociedade. O fragmento que segue é bastante elucidativo: “O Tribunal Judicial da Cidade de Maputo condenou Rofino Licuco a três anos e quatro meses de prisão por agressão a Josina Machel, filha de Samora e Graça Machel, num ato que deixou a vítima cega de um olho”. E continua: “Depois do caso de Josina Machel, a elite política moçambicana foi abalada pelo assassinio, em dezembro do ano passado, de Valentina Guebuza, filha do antigo presidente moçambicano Armando Guebuza, pelo marido, Zófimo Muiuane, na residência do casal em Maputo”. (VIOLÊNCIA DOMÉSTICA... 2017)

Após o relato da notícia, o texto da Agência Lusa enfatiza que “os casos de violência doméstica relacionados com duas das famílias mais influentes de Moçambique são vistos como um espelho da magnitude deste tipo de delito no país”, uma vez que tais acontecimentos se incluem “nas estatísticas que apontam para uma subida significativa da violência doméstica em Moçambique, **que está cada vez mais a ter as mulheres também como autoras e não apenas vítimas**”. (VIOLÊNCIA DOMÉSTICA... 2017)

Ora, é o caso da personagem Sara, protagonista de **Impunidades criminosas** (IMPUNIDADES..., 2012), que, após várias violências cometidas contra ela pelo marido (física e simbolicamente), ela o mata e joga o corpo em um terreno baldio nas proximidades do bairro onde residia.

### 3 O FILME E SEU FAZER

O cinema se define, preliminarmente, a partir de uma permanente tensão entre a narração e a performance, uma vez que utiliza códigos representacionais e códigos narrativos. Ao mesmo tempo em que mostra uma história, também a narra. E faz isso por dois motivos: a capacidade da narrativa fílmica de transpor tempo e espaço diegéticos, “resultante da manipulação dos planos pela montagem, e a inserção do espectador dentro da cena, por meio da manipulação de pontos de vista (seja pela movimentação da câmera, seja pela *mise-en-scène* e pelos demais artifícios de construção do quadro)”. (SILVA, 2007, p. 43).

Quando se discute o cinema africano, particularmente o realizado em países de Língua Portuguesa, essa tensão é bem trabalhada para produzir no espectador o efeito de aproximação. Em entrevista à **Revista Mulemba** (MIRANDA, 2015, pp. 21-28), o cineasta Sol de Carvalho disse que “os espectadores moçambicanos procuram uma relação de proximidade no cinema e que a proposta europeia da reflexão, dos heróis distanciados e racionais, não tem sucesso, até porque, à partida, estes são propositadamente complexos, racionais e distantes.”

Em *flash back*, o filme **Impunidades Criminosas** (IMPUNIDADES..., 2012) começa com a personagem Sara em um presídio de Maputo, que, por meio de uma “câmera subjetiva” pensa sobre o acontecido, do momento em que cometeu o

assassinato até ser presa e condenada. Ao pensar sobre sua prisão, ela elege uma interlocutora, a sua filha, a quem diz que gostaria que esta não sofresse o que ela, Sara, sofreu com o marido, interpretado por Bresnev Matezo.

Na verdade, o filme começa pelo fim da história (com a personagem na prisão), mas também não segue linearmente a narrativa do assassinato, relatado pela protagonista à sua interlocutora especial, a filha, que não aparece na ação cinematográfica, mas, segundo Sara, é a existência dela, da filha, que a leva a agir. A linearidade da diegese é quebrada por alguns elementos que vão se interpondo entre a história e a representação da protagonista, que é uma mulher comum da classe laborativa moçambicana, que trabalha no serviço doméstico em uma casa de família branca.

A família de Sara é composta por quatro pessoas: ela, o marido e dois filhos, um menino e uma menina. Os filhos estudam normalmente, são bem cuidados e a família não aparenta passar necessidades básicas de alimentação, moradia... A família mora em um subúrbio da grande cidade, Maputo, que como toda metrópole contemporânea possui engarrafamentos gigantescos, que Sara precisa atravessar para chegar ao trabalho. A protagonista tem dupla jornada, claramente representada, quando esta chega do trabalho e continua a trabalhar em casa.

O marido, por seu turno (a narração de Sara à sua interlocutora vai revelando) trabalhava para um grupo de “foras da lei”, que dominava o território, onde a família morava e no período em que o esposo foi assassinado, ele estava devendo dinheiro ao chefe do grupo e, em razão disso, estava sendo pressionado a pagar. A complicação da história acontece quando o chefe do bando descobre que foi Sara quem matou o marido, tirando deste a decisão sobre a vida e a morte das pessoas do grupo chefiado por ele.

Após cometer o crime de assassinato, antes de ser presa, Sara passa a ser perseguida pela polícia (que dela passou a suspeitar) e pelo chefe do grupo de “foras da lei”, ao qual o marido pertencia e estava “inadimplente” com o chefe.

O chefe diante da certeza de que Sara havia praticado o crime (o corpo foi encontrado em um terreno baldio e sem a cabeça) passou a exigir obrigações sexuais da protagonista, com argumentos embasados na tradição patriarcal da prática da *kutchinga*. Alegava que no bando todos eram irmãos e que Sara, em decorrência

disso, era sua cunhada, sobre a qual ele tinha direitos sexuais em razão da morte do “irmão”.

No romance “**Niketché: uma história de poligamia**”, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, a protagonista Rami explica o significado da prática da *kutchinga*: “é o direito de inaugurar a viúva na nova vida, oito dias depois da fatalidade. *Kutchinga* é carimbo, marca de propriedade. Mulher é *lobolada* com dinheiro e gado. É propriedade. Quem investe cobra, é preciso que o investimento renda”. (CHIZIANE, 2004, p. 212)

O filme de sol de Carvalho não mostra diretamente a prática do *lobolo*, ou *lovolo*<sup>4</sup>, mas a reivindicação, por parte do chefe da gangue, da *kutchinga*, que é uma prática que decorre da outra (*lobolo*), conforme muito bem definiu Paulina Chiziane, por meio de sua personagem Rami.

O que é contado e representado no filme, primeiramente, é a “gota d’água” de Sara, que cansada da violência (física e simbólica) mata o marido. Há uma “inversão”, ou uma “revidação” por parte da personagem, que de forma planejada, ou não, decide matar o cônjuge.

### 3.1 Personagens e ação dramática

Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15) ensinam que para estudar um filme é necessário decompô-lo em seus elementos constitutivos para tornar visível “matérias que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade”. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de

---

<sup>4</sup> O *lovoloé* entendido como a compensação pela saída da noiva do seu grupo para o grupo do marido e pode ser constituído por enxadas, bois, dinheiro ou outros bens. O costume do *lovoloé* é o reflexo do tabu do incesto, que compeliu os irmãos e as irmãs a procurarem os seus pares sexuais fora do grupo consanguíneo, sendo certo que os homens então se viram obrigados a assaltar as casas alheias para raptarem mulheres e como nas suas próprias casas acontecia precisamente o mesmo com as suas irmãs, este sistema transformou-se em preceito jurídico. Este processo levou à instauração de um estado de instabilidade social, de anarquia e de ausência de paz. Com efeito, para superar tal estado de coisas e restaurar a paz, em vez do rapto estabeleceu-se uma outra prática mais conciliatória e pacífica: a aquisição da mulher por compra, único meio de compensar a sua família pela perda de um dos seus membros. Instituiu-se, assim, pela compra da mulher, a prática do *lovolo*. (Tomás, 2016, p. 101)

elementos distintos do próprio filme, para, em seguida, estabelecer elos entre esses elementos isolados com vistas à reconstrução do filme.

Pinto (2008, p. 2019), estudioso das relações entre sociedade, ciência e técnica, considera que a tecnologia se sustenta em quatro significados fundantes<sup>5</sup>. Interessa nesse trabalho principalmente o quarto significado que se ampara no que ele denominou de “a ideologia da técnica”, que é o modo pelo qual a tecnologia pode atuar na mediação de relações sociais, alterando inclusive seus fundamentos”. Acredita-se que tal significado ajuda a pensar o cinema de Sol de Carvalho.

Na verdade, as histórias são contadas no cinema, por meio de códigos representacionais (a fotografia, a música, o texto...) encenações de atores, estrutura cênica, e de códigos narrativos (*mise-en-scène*, narrador fílmico, flexibilidade espaço-temporal da câmera). Como diz Hall (1997) “representação significa usar a linguagem para dizer algo significativo sobre, ou para representar o mundo de forma significativa para outras pessoas.” O cinema torna possível dizer algo sobre o mundo: questioná-lo, reconstruí-lo, particulariza-lo, reinventá-lo... E permite mostrar esse algo para mais pessoas em diferentes espaços, porque a sua linguagem, formada por vários códigos, tem na imagem fotográfica (icônica por natureza) a sua “expressão narrativa” singular.

Ora, **Impunidades Criminosas** (IMPUNIDADES..., 2012) mostra esse “algo mais” para o mundo, porque aborda um tema universal, a violência contra as mulheres, mas algo muito “significativo” e particular para Moçambique.

Assim, a ação dramática do filme que conta a história de Sara pode ser dividida em três momentos: o primeiro constitui-se nos planos em que a personagem recorda a noite do assassinato do marido, que inclui as cenas em que o cônjuge senta-se em frente ao poço dos crocodilos e as cenas em que ela carrega o cadáver e joga no terreno baldio.

---

<sup>5</sup> Segundo Vieira Pinto (2005), o primeiro significado inclui a “teoria, a ciência, o estudo, a discussão da técnica, abrangidas nesta última noção as artes, as habilidades do fazer, as profissões e, generalizadamente, os modos de produzir alguma coisa.”. O segundo está amparado pura e simplesmente na técnica, da forma como se apresenta no discurso habitual, senso comum, equiparada verbalmente à tecnologia. O terceiro significado tem a ver com “o conjunto de todas as técnicas de que dispõe uma determinada sociedade, em qualquer fase histórica de seu desenvolvimento”, em que o conceito emerge do contexto social, ganha “generalidade formal”, e se define como patrimônio, mas também, como instrumento de dominação – diferenciação e exclusão.

A segunda constitui-se nas cenas de investigação do chefe do bando, a quem o marido de Sara devia dinheiro, que ao perceber que este último havia desaparecido, passa a persegui-la. As cenas em que aparece a investigação policial e a relação dos “homens da lei” com os bandidos, bem como as investidas sexuais do chefe do bando e a fuga de Sara para a aldeia, onde vivem seus parentes.

Na aldeia, a personagem passa a trabalhar na terra, juntamente com outras mulheres, mas nem lá fica livre do chefe, que a cerca de todas as maneiras, exigindo a consumação da prática da *kutchinga*, alegando que sua posição era de “irmão” do falecido e em razão disso, tinha direito sexuais em relação a ela.

O clímax do filme não acontece na conjunção dos elementos da investigação, mas na exigência e na consumação da *kutchinga*, prática sexual da cultura patriarcal, que secularmente impôs a supremacia masculina. Sara foi praticamente estuprada pelo chefe do bando, que também a queria como cozinheira.

Sara matou o marido para ficar livre da violência física e simbólica, mas a exigência da *kutchinga* era uma agressão da qual ela não conseguiu escapar. A carga dramática das cenas dela com o chefe do bando faz com que o espectador se identifique com a sua dor e, praticamente, a absolva do crime de assassinato.

Na terceira parte, entram as cenas relativas ao pós-clímax, que vão desde a realização da *kuthinga* até a prisão da personagem. Mas a articulação da ação dramática entre os vários planos do filme é realizada pela simbologia presente nos elementos místicos como a aliança, que teima em voltar para a protagonista Sara, os crocodilos que são adquiridos pelo seu consorte e pela presença da personagem sem nome, interpretada por Lucrecia Paco, que vê Sara desfazer-se do cadáver do esposo.

A personagem feminina, interpretada por Lucrecia Paco, não tem nome, nem participa da diegese propriamente dita. Aparece poucas vezes no filme, mas toda vez que entra em cena assume uma voz a questionar, ou a “justificar” aquele crime. Aparece pela primeira vez, quando Sara está carregando o corpo do marido. Em vários momentos ela entoava uma canção com uma melodia triste, cuja letra diz: “bateu, bateu...; bateu, bateu...; “bateu, bateu...; bateu, bateu...”.

### 3.2 Os elementos místicos e os suspenses

Os elementos místicos presentes na história são fundamentais, porque a enriquecem esteticamente o filme, que é uma obra feita com muita criatividade: da narração em *flash back* até o suspense provocado pela presença do “feiticeiro” na prisão. Tal personagem é o “orientador” espiritual de Sara, que o recebe já quase no final do filme, em cujas cenas, sem diálogos, se vê a força simbólica do “mundo espiritual” no filme de Sol de Carvalho. Tais elementos funcionam como uma segunda mensagem não explícita, mas que está ali, guiando a ação “linear” do filme, costurando os seus planos com vistas ao resultado almejado pelo produtor.

Já a presença da personagem interpretada por Lucrecia Paco, a costurar a ação dramática, faz pensar na presença de uma possível metáfora do coro da tragédia clássica, que na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam ativamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Na tragédia clássica, o coro era uma personagem coletiva que tinha a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem representava a polis, a cidade-estado, ampliando a ação para além do conflito individual<sup>6</sup>. De início, o texto do coro constituía a parte principal do drama, ao qual se interpolavam monólogos e diálogos. (SOUSA, 2005).

Em apenas uma cena, a personagem “misteriosa” (interpretada por Paco) simula a violência do homem contra a mulher. Com um cinto na mão, ela bate em uma árvore e, com a sofreguidão de quem apanhou, ela repete as palavras: “não”, “não”, “não”. A sua voz faz eco para além do conflito individual entre Sara e o marido. É a voz a denunciar a impunidade dos que batem, humilham e até matam as mulheres e permanecem impunes. Fica implícito em sua voz e em seus gestos, que foi a cultura

---

<sup>6</sup>Sobre a unidade do coro, Sousa (2005) a unidade com que o coro se apresenta é óbvia nas várias obras trágicas que conhecemos, seja de Esquilo e Sófocles, seja de Eurípedes. Não apenas por se apresentar como uma das personagens, mas porque funciona como um todo que engendra em si todo o caráter e função de uma só vez em blocos nos pensamentos, conselhos e atos praticados. O coro tem em si a força da unidade e quando faz as suas intervenções parece representar um determinado grupo social (jovens, velhos, mulheres, escravos).



da supremacia masculina, patriarcal, secularmente rearranjada, repaginada, reeditada na sociedade Moçambicana, que levou Sara a cometer o crime de assassinato.

É nesse aspecto que sua voz se parece com a voz de um possível coro a enunciar e anunciar que a situação de violência contra a mulher (e sua contra face, as violências geradas a partir daí, como a violência contra homens, como a praticada por Sara), propiciada pela cultura patriarcal não cabe mais naquela sociedade.

Mas a mulher e a sua voz podem ser lidas também como símbolos a representar o pensamento animista profundamente enraizado na cultura moçambicana. Como diz o cineasta Sol de Carvalho em entrevista à **Revista Mulemba** (MIRANDA, 2015 p. 27-28): “a existência do ‘realismo fantástico’ em países recentemente independentes é quase uma evidência. Dificilmente consigo ver um cinema africano e uma estética africana sem serem habitados por esses signos e pelas lógicas que o mundo espiritual exerce nas pessoas”.

No decorrer da ação dramática, principalmente quando Sara está sendo ameaçada por homens do bando, ela é “visitada” pelo espírito do marido que insiste em não sair da casa. A personagem feminina “misteriosa” diz que ela precisa matar o marido no coração, para se livrar dele: ela havia matado o corpo, faltava matar o espírito... Em razão disso, Sara joga a aliança no poço dos crocodilos, mas a aliança, que deveria ter sido triturada aparece outras vezes intacta.

O crocodilo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, pp. 305-6), cuja voracidade é a mesma da noite devorando o sol, ou de uma civilização a outra, ou de uma época a outra, se situa nas inumeráveis cadeias simbólicas da duplicidade em diversas culturas. O fundamental é que é uma força que domina a morte e o renascimento. Sua posição de intermediário entre os elementos terra e água faz do crocodilo o símbolo das contradições fundamentais.

Os crocodilos presentes no filme de Sol de Carvalho marcam a finitude do marido de Sara e uma nova vida para esta, muito diferente da que ela levava. Mas **Impunidades criminosas** (IMPUNIDADES..., 2012) não deseja apenas representar o conflito individual de Sara, logo, os crocodilos podem simbolizar um basta à violência proporcionada pela cultura da desigualdade de poder entre homens e mulheres, que vivem numa relação conjugal formal, com contrato jurídico, ou não.

Conforme Tomás (2016), o emprego da violência masculina para controlar as mulheres tem sido historicamente desculpado, consentido e acatado pela maioria das instituições sociais; ou ainda que a dominação patriarcal justifica o uso da força, da hierarquização da relação conjugal e leva a mulher a se conformar com uma moralidade que a silencia e a culpa pela sua vitimização.

São as impunidades históricas que levou Sara a cometer o crime de assassinato: a fazer justiça com as próprias mãos. Rigorosamente o crime cometido por Sara foi ocasionado também pela impunidade dos violentadores de mulheres e pelas práticas culturais seculares, que oprimem a mulher: *lobolo*, *kutchinga*, poligamia e a aceitação da prática diferenciada de gêneros em Moçambique.

Como mostra Chiziane: “poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar, (...) uma mulher para cozinhar, outra para lavar os pés, (...) outra para passar a noite. Ter reprodutoras de mão-de-obra, para as pastagens e gado, para os campos de cereais (...) pelo simples facto de ter nascido homem”. (Chiziane, 2004, p. 92).

A trágica e violenta história do filme tem sua “justificação”, na cultura patriarcal secular, que trata a mulher com violência todos os dias, inclusive quando deixa os violentadores impunes. É certo afirmar, todavia, que o filme de Sol de Carvalho mostra a realidade da violência contra a mulher no país por vias invertidas, porque no filme é a mulher que mata o homem e não o contrário.

O problema é que a violência contra a mulher na maioria das vezes só acaba se constituindo em um acontecimento importante, digno de punição exemplar, quando a vítima é uma mulher das classes privilegiadas e simbolicamente importantes, como o acontecido com as filhas de Samora Machel e Armando Guebuza.

A cultura patriarcal, como bem mostrou Diop (2015) e Santos (2011), têm suas raízes em um tempo distante e pode ser “rastreada” em vários espaços do planeta. Ela atravessa tanto a cultura ocidental, quanto as culturas africanas, indígenas, hindus, pré-colombianas e islâmicas. A sua prática tem sido “amenizada”, sobretudo, no Ocidente, a partir do momento em que a mulher começou a trabalhar não apenas no espaço do lar<sup>7</sup>. Nesse aspecto, o advento da estruturação capitalista, a partir da primeira Revolução Industrial, permitiu a autonomia econômica da mulher, que passou

---

<sup>7</sup>A dupla jornada de trabalho, e às vezes, tripla, ainda é uma constante na vida da maioria das mulheres trabalhadoras.

a ter a possibilidade de gerir sua vida e fazer escolhas. Mesmo assim, há disparidades salariais importantes e pequena intervenção na política, ou seja, a participação da mulher nas esferas de poder político e econômico ainda está muito longe de ser paritária.

A cultura patriarcal tão arraigada no tecido das diversas sociedades acaba sofrendo “adaptações”, no decorrer do tempo, teimando em subjugar as mulheres, sendo a violência uma de suas cruéis facetas, que, conforme se discutiu no decorrer desse trabalho, tem convergido para a subalternização da mulher e a perpetuação do patriarcado, enquanto substrato das desigualdades inscritas nas relações entre homens e mulheres.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema africano, ainda pouco difundido nos circuitos europeus e até frequentemente marginalizado nos próprios países africanos, tem revelado uma visão de seus produtores, como já foi dito, sobre as suas próprias sociedades. A partir de Ousmane Sembène<sup>8</sup>, partidário da ideia de que um povo que não fala por si está fadado a desaparecer, o cinema realizado na África tem contribuído para quebrar os frequentes estereótipos estabelecidos em relação ao povo e as sociedades africanas.

O filme **Impunidades criminosas** (IMPUNIDADES..., 2012), sem dúvida, põe em debate um tema relacionado à cultura patriarcal, polêmico e importante, como sempre faz o cinema de Sol de Carvalho. No filme **O jardim de outro homem** (O JARDIM..., 2006), também do cineasta, tal cultura é colocada em xeque, ao mostrar o modo pelo qual ela contribui para a difusão da AIDS em Moçambique e em outras partes da África.

---

<sup>8</sup>Com Ousmane Sembène (1923/2007), pela primeira vez, o cinema trata de uma África vista a partir de si, para si e para o restante do mundo, sua cultura e seus dramas, por meio das lentes de um senegalês libertários, que antes de ser cineasta, foi soldado do exército francês, mecânico, estivador, sindicalista e escritor. A importância de Sembène não está apenas em ter sido um cineasta negro a fazer cinema na/e sobre a África, mas em apresentar um cinema ligado às grandes questões do povo senegalês, tanto nas relações com a França, como é o caso dos filmes *Black girl* (1966) e *Camp de Thiaroy* (1987), quanto às próprias relações políticas internas, como é o caso de *Xala* (1975), *Ceddo* (1977) e *Moolaadeé* (2004). (OLIVEIRA; AVELAR; MIRANDA, 2013).

Tratar de questões tão importantes como a questão da violência contra a mulher, e seus corolários, por meio do cinema é, de fato, uma oportunidade ímpar para que os espectadores possam olhar no espelho social de suas realidades, e possam funcionar como um “coro” do basta de violência contra a mulher não apenas em Moçambique, mas em todos os espaços de subjugação do sexo feminino ao masculino.

É necessário frisar que houve avanços no âmbito da legislação, em Moçambique, visando coibir a prática da violência contra a mulher, mas a persistência histórica da cultura patriarcal é tão forte que mesmo nas regiões do mundo em que ela foi oficialmente suplantada pela consagração constitucional da equidade entre os sexos, ou por legislações consideradas avançadas, as práticas quotidianas das instituições e das relações sociais continuam a reproduzir o preconceito e a desigualdade.

Em vários países de África, conforme Santos (2011), a prática da mutilação genital continua em voga. Na Arábia Saudita, as mulheres, não faz muito tempo, nem sequer tinham certificado de nascimento. No Irã, a vida de uma mulher vale metade da do homem num acidente de aviação; em tribunal, o testemunho de um homem vale tanto quanto o de duas mulheres; a mulher pode ser apedrejada até à morte em caso de adultério, prática, aliás, proibida na maioria dos países de cultura islâmica.

Assim, o filme de Sol de Carvalho para além de sua competente organização estética, que inclui, obviamente, a trilha sonora, a atuação dos personagens, bem como o trabalho de montagem, precisa ser divulgado, refletido, discutido como filme que é e como obra que acrescenta um contributo social relevante ao fazer refletir sobre a violência contra a mulher e toda a violência que a prática da desigualdade de poder gera entre homens e mulheres.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. Las formas del capital. *In*:BOURDIEU, Pierre.**Poder, derecho y clasessociales**.Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer, 2000.

IMPUNIDADES criminosas. Direção: Sol de Carvalho. Portugal, Moçambique: [s.n.], 2012. 74 min. Gênero: drama. Classificação. 14 anos.

O JARDIM de outro homem. Direção: Sol de Carvalho. Moçambique, Portugal, França. 2006. 80 min. 14 anos.

CHEVALIER, Jean; GHE ERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

CHIZIANE, Paulina **Nicketche:** uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CUNHA, Bárbara Madruga da. **Violência contra a mulher, direito e patriarcado:** perspectivas de combate à violência de gênero. *In:* JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DE DIREITO DA UFPR, 26, 2014, Curitiba. **Anais [...].** Curitiba:UFPR, 2014. Disponível em: <http://www.direito.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2014/12/Artigo-B%C3%A1rbara-Cunha-classificado-em-7%C2%BA-lugar.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2017.

DIOP, C. A. **Unidade cultural da África negra:** esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Lisboa: Pedago, 2015.

VIOLÊNCIA contra mulheres em Moçambique preocupa ONU-Mulheres. **Folha de Maputo**, Maputo, 03 out. 2010. Disponível em: <http://www.folhademaputo.co.mz/pt/noticias/nacional/violencia-contra-mulheres-em-mocambique-preocupa-onu-mulheres/>. Acesso em: 10 abr. 2017.

HALL, Stuart. **The work of representation.** *In:* HALL, Stuart (Org.) **Representation:** cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

KWONONOKA, Américo. A unidade cultural da África Negra: uma reflexão de grande alcance teórico e metodológico. **Revista Mulemba:** revista angolana de Ciências Sociais, Luanda, v. 5, n. 9, p. 493-499, 2015. Disponível em: <http://mulemba.revues.org/434>. Acesso em: 20 fev 2017.

MIRANDA, Maria Geralda de. Cinema africano em foco: entrevista com o cineasta Sol de Carvalho. **Revista Mulemba:** revista científica, Rio de Janeiro, v.12, n. 1, p. 21- 28, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5020>. Acesso em: 13 maio 2017.

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA é desrespeito de regras elementares dos Direitos Humanos. **Agencia Lusa**, 01 março 2017. Disponível em: <http://observador.pt/2017/03/01/mocambique-violencia-domestica-e-desrespeito-de-regras-elementares-dos-direitos-humanos/>. Acesso em: 16 maio 2017.

NUNES, Maria Teresa Alvarez. **Gênero e cidadania nas imagens de história: estudos de manuais escolares e softwares educativos.** Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2007.

OLIVEIRA, A. G.; AVELAR, K.; MIRANDA, M. G. "O Pedagógico Em O Jardim Do Outro Homem". **Revista Mulemba-UFRJ**. V.1, n. 9, pp. 9- 21, jul./dez. 2013  
Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4981/3648>>.  
Acesso em: 12 fev. 2017.

SANTOS, Boaventura de Souza. As mulheres não são homens. **Carta Maior: o portal da esquerda**, 09 mar. 2011. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Coluna/As-mulheres-nao-sao-homens/19489>. Acesso em: 20 fev. 2017.

SILVA, Marcel Vieira Barreto Silva. Cinema e literatura dramática: alguns pontos de vista sobre as linguagens teatral e cinematográfica. **Graphos**, João Pessoa. v. 9, n. 1, p. 35-43, jan./jul. 2007. Disponível em: [periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/4710/3574](http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/4710/3574). Acesso em: 28 fev. 2017.

SOUSA, Pedro Miguel Teixeira. **O coro e a dimensão sociológica e coletiva da tragédia grega.** Coimbra: EC/FLU, 2005.

TAELA, Kátia. **Revisão da literatura sobre violência doméstica contra a mulher.** Maputo: n'weti, 2006. Disponível em: [http://www.iese.ac.mz/lib/PPI/IESE-PPI/pastas/governacao/justica/artigos\\_cientificos\\_imprensa/violencia\\_domestica.pdf](http://www.iese.ac.mz/lib/PPI/IESE-PPI/pastas/governacao/justica/artigos_cientificos_imprensa/violencia_domestica.pdf). Acesso em: 10 maio 2017.

TOMÁS, Adelino Esteves Tomás. **A violência contra à mulher: um estudo de caso nas cidades de Maxixe e de Nampula.** 2016. 305 f. Tese (Doutorado em Sociologia da Família) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Sociologia, Universidade do Porto, Porto, 2016. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/faup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=113302&pi\\_pub\\_r1\\_id=](https://sigarra.up.pt/faup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=113302&pi_pub_r1_id=). Acesso em: 12 maio 2017.

PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, SP: Papirus, 1994.

DOI: <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p214-217>

### PONTES DE MIRANDA: O INTERLOCUTOR DO MUNDO

Caso único na História,  
“urb et orbis” sem liturgias, nem vestes papais:  
Paris, Berlim, Nápoles,  
Roma, Viena, Haia,  
Tóquio, Londres, Nova York,  
Bogotá, Santiago, Buenos Aires,  
Lisboa, Atenas, Quebec...  
Documentadamente!  
Em todas as capitais do mundo,  
tribunas erguidas  
para dar voz a quem  
expressava-se em diferentes vernáculos  
e assim, demolia a *Babel*.  
Sim era possível...Ele provou!  
Com ele, o mundo reconciliou-se  
pela palavra, e a Humanidade buscou pacificar-se  
em seus conflitos locais e globais,  
abrindo-se para as vias da realização  
da “pax”, não a romana,  
vez que imperial, mas a  
da confraternização universal  
da “*pólis estendida*”...  
*A ONU, tempos depois,*  
*corporificou aquele espírito*

*que o animava...*

*Ninguém chegou a todos os  
quadrantes do planeta  
num diálogo plural,  
pela ciência e pela cultura,  
para transformar a política  
e implantar a Nova Sociedade.  
pelo pacto dialógico,  
a partir do Direito.*

*O **Tratado de Direito Privado**, sua  
obra de 60 volumes,  
consubstanciava seu projeto...*

*Homo animus politicus!*

*Universal e universalista,  
secular e espiritual...*

*Na dimensão do espírito,  
como Paulo, caminhou,  
nos passos de Pedro, também peregrinou*

*Francisco, sim, como o andarilho  
despojado, a pregar e apontar  
a redenção da trajetória humana  
também pela inclusão do amor!*

*O Direito, a Matemática, a Física,  
enfim, todo o pensamento científico,  
social, filosófico e político  
empenhados na concretização do  
ideal fraternal...*

*A sociedade civil o convocava:  
institutos, associações, comitês,  
a exemplo do Instituto of World Economics,*



*Committee for Inter-American and Intellectual Relations,  
The Latin American Institute, Committee on  
Political Refugees...*

*Às dezenas!*

*Além de universidades, desde as mais antigas,  
Heidelberg e Berlim na Alemanha,  
às mais novas na América do Norte,  
como Harvard, Yale, Columbia...*

*A audiência sempre cosmopolita*

*naqueles tempos de guerra,*

*a impulsionar o fluxo de*

*pessoas e de ideias...*

*A paz era preciso!*

*Embaixadas, consulados, representações diplomáticas,  
de diversos países, convalidavam seus esforços  
de Ministro Plenipotenciário...*

*Em plena modernidade, ele pode*

*ter sido o primeiro a retomar*

*a tradição peripatética herdada*

*do mundo pagão, assim como a do legado cristão.*

*Entre a década de 20 e por todos*

*os anos 40 seu lugar foi o mundo,*

*numa quase ubiquidade,*

*fazendo amigos, somando parceiros,*

*conquistando discípulos,*

*compartilhando suas ideias e erudição*

*com mestres e sábios,*

*que, como ele, comungavam uma*

*fé inegociável e suprema na*

*espécie humana: Martin Wolff, Fritz Gericke,*

*Andre Gide, Paul Verlain, Marcus Wiler,  
Einstein, Tarski, E. Nagel , Quine...  
e toda um lista interminável  
de expoentes do pensamento,  
de diferentes nacionalidades  
faziam parte de seu círculo dialógico.*

*Nunca mais se teve notícia  
de um viajante solitário em  
**Missão...***

Celina Alves Brum  
Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2019.