



I JELA

Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais

CADERNO DE RESUMOS

UFRGS

03 a 06 de Novembro
de 2020



Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais do
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS



**Caderno de Resumos
da I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais do
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS**

03 a 06 de novembro de 2020
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Realização

Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAV - UFRGS)
Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC - UFRGS)

**Porto Alegre
2021**

Comissão Organizadora

Bruno Leites
Carlos Eduardo da Silva Ribeiro
Daniela Pereira Strack
Guilherme Fumeo Almeida
Graziele Rodrigues de Oliveira
Igor Araújo Porto
Jéssica Patrícia Soares
Kelly Demo Christ
Lennon Pereira Macedo
Lucas Furtado Esteves
Miriam de Souza Rossini

Identidade Visual

Carlos Eduardo da Silva Ribeiro
Kelly Demo Christ

Logotipo

Kelly Demo Christ

Projeto Gráfico e Diagramação

Jéssica Patrícia Soares

Bolsista de Extensão

Bruno Dorneles Suarez

Realização

Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv - UFRGS)
Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC - UFRGS)

Apoio

Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROEXT/UFRGS)
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FABICO/UFRGS)
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS)

Fomento

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

**CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
BIBLIOTECA**

J828c Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS (1. : 2020 nov. 3-6 : Porto Alegre, RS)
Caderno de resumos. / Realização: Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais, Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação da UFRGS; organização: Bruno Leites et al. – Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.
p. : il.

ISBN 978-65-5973-064-3

1. Comunicação - Eventos. 2. Linguagem audiovisual – Eventos. 3. Cinema – Eventos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais. II. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação. III. Leites, Bruno. (Org.). IV. Título.

CDU: 791.43



APRESENTAÇÃO

Ocorrida neste ano atípico, a I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais reuniu pesquisadoras e pesquisadores do audiovisual entre os dias 3 e 6 de novembro de 2020. Em formato remoto, foi possível acompanhar 32 apresentações de trabalho pela plataforma Zoom ao longo dos quatro dias de evento. As conferências foram também transmitidas pelo canal da JELA no YouTube, onde se encontram disponíveis para o público geral. Nesta primeira edição, o evento recebeu congressistas de várias universidades do estado, como a PUCRS, a UFSM, a UFRGS e a Unisinos.

Com particular interesse pelos atravessamentos entre comunicação, audiovisual e política, as nove mesas de trabalho versaram sobre distintos temas, como a audiovisualidade, os gêneros cinematográficos, as semióticas do som e da imagem, o cinema brasileiro e as histórias e estéticas do cinema, dos seriados e das diversas formas de audiovisual. A abertura do evento contou com uma palestra da Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS) acerca do político no documentário brasileiro contemporâneo e uma palestra do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello (UAM) sobre militância e ativismo no documentário contemporâneo. No encerramento da jornada, a Prof^a. Dr^a. Gabriela Machado Ramos de Almeida (ESPM-SP) concedeu uma palestra sobre prática reparativa como política da imagem.

A JELA foi organizada pelo Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PROAV) e pelo Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, com a Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação e com a Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS.

Comissão Organizadora



— O POVO EM LUTA NO CINEMA LATINO-AMERICANO

- 09** **A dialética revolucionária de Glauber Rocha:
*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro***
Alexandre Moroso Guilhão
- 11** **O contexto político do cinema direto brasileiro:
A questão da “voz do povo”**
Igor Araújo Porto
- 13** **O desejo e a configuração do coletivo no documentário
dos Levantes: Inspirado no texto de Didi-Huberman**
Yvets Morales Medina

— CORPOS CINEMÁTICOS

- 16** **Rastros, gestos e memória no cinema de Helena Ignez**
Daniela Pereira Strack
- 18** **O rosto no cinema e a comunicação afetiva em Ingmar Bergman**
João Fabricio Flores da Cunha
- 20** **Performance de Gênero e Videoarte: uma análise do
curta-metragem *Pink Or Blue***
Andressa Thielly Machado Silveira da Silva

— AUDIOVISUAL, DIREITO, PRIVACIDADE E COMUNICAÇÃO

- 23** **A resiliência do broadcast: o Globoplay e as tensões jurídicas
na constituição do streaming no Brasil**
Wesley Wadim Passos Ferreira de Souza
- 25** **Imagens e imaginários do campo jurídico na web**
Alexsandrina Ramos de Carvalho Souza
- 27** **Estética dos construtos de privacidade no Facebook:
Apontamentos iniciais a partir de uma cartografia do
audiovisual de interface**
Roberta Fleck Saibro Krause

— CONFLITOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS NO CINEMA

30 **O acidente de trabalho em dois tempos de cinema**

Maurício Vassali

32 **O mal-estar e o romantismo no novíssimo cinema brasileiro**

Grazielle Rodrigues de Oliveira

34 ***Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick: A relação entre a narrativa cinematográfica e a conjuntura histórica do Reino Unido na década de 1960**

José Emanuel Martins da Silva

36 **Anestesia e choque: Imagens de violência e tendências no cinema de horror contemporâneo**

Jéssica Patrícia Soares

— ATRAVESSAMENTOS MIDIÁTICOS ENTRE CINEMA E POLÍTICA

39 **A (re)inscrição gráfica no filme-ensaio: Uma forma de pensar o arquivo no filme *I Diari di Angela - Noi Due Cineasti* (2018), de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi**

Giulianna Nogueira Ronna

41 **A interrupção intermidial no audiovisual como gesto político na série *Ela Quer Tudo* de Spike Lee: Aproximações ao Teatro Épico de Brecht**

Juliana Koetz

44 **O cinema de Jim Jarmusch: *Férias Permanentes* (1980) e os primeiros espaços desconectados**

Helena Lukianski Pacheco

— QUESTÕES DA IMAGEM

47 **Construídas e Capturadas: Reflexões Sobre as Imagens Fílmicas**

Kelly Demo Christ

49 **Realidade Virtual em Devir: Especulando Imagens e Dispositivos**

Camila de Ávila

51 **Lento, longo e repetitivo: A política do filme musical de Lav Diaz**

Milton do Prado Franco Neto

SUMÁRIO

— ARQUIVO, ESTÉTICA, ARTES

- 54** **Audiovisualidades de arquivo: O “Eu sou Amazônia”, do Google Earth**
Madylene Costa Barata
- 56** **EspectAÇÃO: Elementos de constituição de construtos de espectador**
Lucas Mello Ness
- 58** **Compreendendo como a regeneração enquanto qualidade tecnocultural se atualiza em ambientes *on-line* voltados à produção de presença da artemídia**
Aline Corso
- 61** **Sorria: você está sendo gravado. Vídeos de divulgação de uma campanha eleitoral**
Gabriela Pacheco

— CINEMA BRASILEIRO E GÊNEROS

- 64** **Ferramentas para um Cinema de Paiol**
Analu Favretto
- 66** **De *A Noite das Taras* a *Os Sete Gatinhos*: Diferenças e aproximações entre as pornochanchadas dramáticas paulistanas e cariocas**
Guilherme Fumeo Almeida
- 68** **O campesino no cinema brasileiro da década de 1960**
Carlos Eduardo da Silva Ribeiro

— O ORIENTE DO CINEMA

- 71** **Políticas da fala em *Ceddo*, de Ousmane Sembène**
Lennon Macedo
- 73** **Imagem e Memória através do audiovisual *Kim Ji-Young, Born 1982***
Virgine Borges de Castilho
- 75** **Era uma vez, eram duas vezes: Um traço contemporâneo do cinema**
Leonardo Bomfim Pedrosa

O POVO EM

LUTA NO CINEMA

LATINO-AMERICANO



JELA
1 Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais



A dialética revolucionária de Glauber Rocha: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*¹

Alexandre Moroso Guilhão²

Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Glauber Rocha. Cinema Novo. *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.

No ano de 1969, em meio ao conturbado contexto militar do AI5, Glauber Rocha lançou o filme que acabou se tornando seu maior sucesso no exterior *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Essa obra está intimamente vinculada ao movimento brasileiro do Cinema Novo, elaborado e levado à prática da metade para o final dos anos 1950, tendo seu ápice em meados da década seguinte. Os chamados cinemanovistas defendiam a arte cinematográfica como um meio de interpretação para o povo brasileiro, colocando-se de maneira avessa à exploração da indústria do entretenimento. Segundo Ismail Xavier (2001):

No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial - terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. (XAVIER, 2001, p.57-58).

Glauber foi partícipe e um dos elaboradores deste movimento. Porém, se nesses filmes encontramos interpretações de Brasil e proposições de mudança, esses projetos foram interrompidos pelo golpe de Estado de 1964. A partir de 1965, portanto, os filmes do movimento passam por outro momento, onde alegorias e novas abordagens são empregadas, buscando um diálogo mais indireto com a realidade social que se dava.

É nesse contexto que Glauber lança *O Dragão*, filme no qual verificamos uma série de analogias com o período repressivo dos anos de chumbo e também uma série de outras abordagens e proposições, diferentes daquelas que se caracterizam em seus filmes anteriores. Vemos agora um Cangaço, outrora extirpado pelo pistoleiro Antônio das Mortes³, repentinamente revivido e pronto para exigir a retomada do confronto no sertão nordestino, se defrontando novamente com os mesmos antagonismos: o coronelismo, a concentração fundiária, a miséria, a força do Estado a serviço do capital e o mesmo pistoleiro Antônio das Mortes.

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Doutorando e Mestre em História pela PUCRS, Área de Contração Sociedades Ibéricas e Americanas, linha de pesquisa Cultura e Etnicidade. Graduado em Produção Audiovisual pela mesma instituição. Bolsista integral CAPES, Orientado pelo Pr. Dr. Charles Monteiro. Coordenador do Grupo de Estudos em Cinema-História.

3 Antônio das Mortes extermina os últimos cangaceiros remanescentes do bando de Lampião no filme: *Deus e O diabo na Terra do Sol* (1964).



A partir da relação que se estabelece entre as representações populares que se designam na interiorana cidade de Jardim das Piranhas, onde temos os cangaceiros como elemento central, mas não a eles se limitam, pois vemos representantes de religiões das mais diversas e populares, em geral. Assim confrontam-se não apenas belicamente, mas também culturalmente, na maneira como se relacionam com o mundo. Desta fração extraímos o objeto de nosso trabalho, onde buscamos uma investigação empregando técnicas de análise fílmica (AUMONT, 2009), visando identificar os debates propostos pelo filme e como este se relaciona com seu período histórico. Como o discurso fílmico de Glauber é compreendido dentro de sua expressividade estética, entendendo aqui a estética como um conjunto de fatores que se relaciona com toda a dimensão de seu autor, lhe conferindo características únicas (BENJAMIM, 2015). Compreendemos os filmes do Cinema Novo e, em especial, os de Glauber Rocha, como dotados de uma concepção de História e analisamos como estes elementos podem ser detectados aqui, em função de sua interpretação de rural e urbano e como o avanço do capital se dá nas localidades sertanejas, pondo novamente em contraponto a figura de Antônio das Mortes à do Cangaço, em um confronto que se dá pelas armas, mas também se imbrica ao campo intelectual.

Referências

AUMONT, Jacques. **A Análise do Filme**. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, L&PM, 2015.

O DRAGÃO da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana; Claude Antoine; Luiz Carlos Barreto. Intérpretes: Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos; Hugo Carvana et al. Roteiro: Glauber Rocha. Música: Marlos Nobre. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. 1 DVD (95 min), sonoro, colorido, 35mm.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



O contexto político do cinema direto brasileiro: A questão da “voz do povo”¹

Igor Araújo Porto²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Som. Cinema. Direto. Brasileiro. Popular.

Durante os anos 1960 no Brasil, a defesa de certos aspectos técnicos de uma produção ou outra passou muitas vezes por argumentos não técnicos. Tal é o caso do cinema direto em nosso país. Quando se fala da “revolução do direto”, para usar um termo de Glauber Rocha (ROCHA, 2004), fala-se basicamente de um aumento muito grande das produções feitas com o emprego de som direto em externas. Na verdade, tal revolução foi possível a partir do advento de algumas tecnologias na década de 1950, em especial os gravadores portáteis como o Nagra III. Entretanto, diante das dificuldades técnicas e financeiras é preciso defender esse uso do som direto, e muitas vezes os argumentos vem do campo do político. Um dos principais argumentos vem diretamente das reuniões dos Centros Populares de Cultura (CPCs) (CARDENUTO FILHO, 2014): o argumento de que o cinema direto traria para a salas de cinema a “voz do povo” (COSTA, 2006). Neste artigo, pretendo apresentar as origens, a evolução e a pertinência do argumento de que o som direto nos daria um acesso maior à voz do povo, bem como sua influência no cinema das décadas posteriores.

Por um lado, o som direto é uma tecnologia bastante tentadora pensando no contexto que se vivia. Muitos cineastas, ligados aos CPCs e à militância política, vão ver nele uma ponte, uma maneira de finalmente realizar o sonho de uma arte popular e que desse conta de trazer à tona “a voz do povo”. O cineasta podia levar sua aparelhagem até o Brasil profundo e trazer de volta documentadas essas vozes jamais ouvidas. Isso acaba tornando o Nagra III e o cinema direto objetos de desejo. Variantes desse argumento podem ser encontradas na fala de Arnaldo Jabor a Tide Borges, por exemplo: “É porque no som direto você também pega as nuances das prosódias e a imagem de certa forma, o som direto fica uma coisa muito forte” (GUIMARÃES, 2008, p. 168).

Proponho-me a fazer uma leitura dos textos teóricos que sedimentam a ideia de “voz do povo” a ser explorada nos filmes, através dos teóricos que a descreveram, a saber Bernardet (1985), Hollanda (2004) e Costa (2006). Posteriormente, buscar entender como elas evoluem dentro do campo do cinema, através dos escritos de cineastas e técnicos de som. Por fim, tentar demonstrar como ela vai aparecer ou não nos filmes de ficção produzidos no período.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista Capes. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: igorporto89@gmail.com.



Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981):** engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COSTA, Fernando Moraes. **O som no cinema brasileiro:** Revisão de uma importância indeferida. 2006. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2006.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70**. 5 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

O desejo e a configuração do coletivo no documentário dos levantes:

Inspirado no texto de Didi-Huberman¹

Yvets Morales Medina²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Levantes. Documentário. Mulheres. Registro. Didi-Huberman.

O trabalho recolhe alguns desdobramentos de uma reflexão teórica metodológica sobre dois momentos da pesquisa em andamento³: o primeiro deles é a compreensão da luta e do registro audiovisual na intersecção com o desejo enquanto elemento motivador, a partir da proposta de Didi-Huberman (2017). E, num outro momento, a construção do protagonismo coletivo e individual a partir de uma imagem símbolo do levante indígena de outubro de 2019, no Equador.

Na dimensão metodológica será possível entender a imagem fixa ou em movimento como um dispositivo de ressignificação de lutas. Segundo Didi-Huberman (2017) podemos dizer que a *perda* opera no desejo em termos gerais, mas é possível acrescentar e pensar que além da perda está o senso de resistir para defender aquilo que é parte da sua vida. Outro mecanismo é a *solidariedade*, “os levantes pressupõem uma solidariedade bastante profunda que conecta os sujeitos com seus lutos e seus desejos, mas que também faz os próprios tempos se fundirem por meio de imagens interpostas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 290). O autor faz referência à imagem dos punhos em alto de *O encouraçado Potemkin* (1925), do diretor Sergei Eisenstein, na qual se pode conectar com a força que tem o coletivo, onde a massa oprimida se revolta. Assim, na narrativa cinematográfica dos levantes é possível reconhecer a importância do coletivo, gesto que é possível apreciar na edição das imagens, na organização dos arquivos, nas pessoas entrevistadas, nas memórias pessoais, é dizer, todo o trabalho de pesquisa, recuperação e registro que um documentário demanda, e que no processo da montagem é possível decidir “que” e os “modos” em que se apresentará a narrativa cinematográfica.

Assim no documentário *Lute como uma menina*⁴ (2016) ainda que as falas individuais tenham muita força e construção politizada das mulheres, são nas cenas do coletivo, na rua onde esse discurso de “resistir” se concretiza e reverbera no sentimento politizado. Outro elemento sofisticado da construção do coletivo são as falas das jovens mulheres que fazem referência o tempo todo à primeira pessoa do plural, elas se expressam com “nós resistimos”, “a gente fala”.

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais, ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Doutoranda PPGCOM-UFRGS. Linha de pesquisa: Culturas, Política e Significação. Orientadora: Professora Nísia Martins do Rosário. Mestra em Ciências da Comunicação Processos Midiáticos-UNISINOS. Mestra em Comunicación y Educación – UAB. Bolsista CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

3 A pesquisa do doutorado se chama: Fiando sonhos, tecendo lutas: sistemas semióticos das de mulheres que articulam lutas pela vida no Brasil e no Equador.

4 Documentário dirigido por: Flávio Colombini e Beatriz Alonso.



O desejo novamente operando nos corpos e nas subjetividades, e sendo visíveis em trechos do documentário. Além disso, fica a dúvida se o relato construído pelo documentário dá conta da complexidade dos desejos que se juntam num levante.

Em outra perspectiva, o documentário *La ciudad de los fotógrafos* (2006), do diretor Sebastián Moreno, provocou pensar a fotografia como dispositivo que alimenta a outro dispositivo que é o cinematográfico através do documentário. Para enriquecer essa provocação, auxilio-me do artigo⁵ da Consuelo Lins, rico em reflexão e referências a cineastas como Chris Marker, Agnès Varda, Alexandre Astruc. Ao nomear alguns, num momento dado, a autora reflete sobre as imagens, o registro, o arquivo e a ressonância delas na relação com os sons, os acontecimentos do mundo, a memória das coisas e fazendo referência ao trabalho do Chris Marker, Lins afirma: “Marker, portanto, nos faz ver que a imagem é um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e não uma ilustração de um real preexistente” (2007, p. 149). O interesse é trazer as possibilidades de reflexão teórico metodológica voltadas para imagem - seja fixa ou em movimento, e que viram símbolos dos levantes, como a fotografia da mulher indígena⁶ na rua de Quito durante o levante de outubro de 2019.

Para continuar

Na procura de caminhos metodológicos pode ser de interesse pensar o audiovisual como dispositivo em viés metodológico, pensar os modos que ele pode se integrar na pesquisa, para aprofundar na configuração dos discursos dos sujeitos singulares e coletivos em processos de luta, na dimensão comunicacional. Assim uma pergunta chave pode ser: *Como pensar o registro audiovisual como um dispositivo de memória?*

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Através dos Desejos* (Fragmentos sobre o que nos subleva). In: Didi-Huberman, Georges (org). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

LA CIUDAD de los fotógrafos. 2006. Direção: Sebastian Moreno. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOunkcH0pno>. Acesso em: 30 set. 2020.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael (org.). **Novos rumos da cultura da mídia**: indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro, Mauad, 2007, p. 143-157.

LUTE como uma menina, 2016. Direção: Beatriz Alonso; Flávio Colombini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA>. Acesso em: 30 set. 2020.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Ex-União Soviética, 1925. P&B – título original *Bronenosets Potyomkin*. 75 min.

⁵ O artigo se chama: O ensaio no documentário e a questão da narração em off, publicado em “Novos rumos da cultura da mídia” em 2017.

⁶ A imagem da mulher indígena virou referência do levante de outubro 2019 no Equador. É uma fotografia feita por David Díaz Arcos fotógrafo do Equador, enviada à agência de notícias Bloomberg. Foi publicada no BBC News Mundo e no The Washington Post. Disponível em: https://ichef.bbci.co.uk/news/800/cpsprodpb/10EC/production/_109223340_foto_mujer.jpg. Acesso em: 27 out. 2020. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/world/the-americas/ecuadors-indigenous-people-are-leading-the-nations-anti-government-protests-they-have-a-record-of-ousting-presidents/2019/10/10/ab-9d7f1e-eaa2-11e9-a329-7378fbfa1b63_story.html. Acesso em: 27 out. 2020.

CORPOS CINEMÁTICOS



JELA
1.ª Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais



Rastros, gestos e memória no cinema de Helena Ignez¹

Daniela Pereira Strack²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Helena Ignez. Belair Filmes. Cinema brasileiro. Rastros.

A atriz e diretora Helena Ignez possui uma vasta trajetória no cinema brasileiro. Protagonista de filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal nos anos 1950 e 1970, suas personagens orbitam o que Ismail Xavier (2001, p. 38) denomina “constelação moderna do cinema brasileiro” dando corpo e rosto às revoluções estéticas, políticas e culturais do período. Personagens como Ângela-Carne-e-Osso, de *A Mulher de Todos* (1969), e Sônia Silk, *Copacabana Mon Amour* (1970), eram sinônimo de mulheres transgressoras e libertárias, bem como caracterizadas por uma interpretação antinaturalista, na qual o corpo era sempre um grande acontecimento. Segundo o pesquisador Pedro Maciel Guimarães (2014, p. 303), Helena Ignez “teve um sistema de interpretação único, entre a letargia e a frenesi, a imobilidade total e o excesso de movimentos, o escracho e a provocação.”

Em sua trajetória enquanto diretora não é incomum vermos Helena Ignez retornar às imagens das quais foi protagonista para construir suas narrativas. Suas obras parecem permeadas por um dever de memória, por um impulso benjaminiano de apropriar-se de sua experiência histórica para afirmar seu local no presente. Segundo Walter Benjamin (2005, p. 65), “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança, como ela relampeja num instante de um perigo.”

Nos parece que é exatamente esse o movimento realizado por Ignez no longa-metragem *Ralé* (2016), onde acompanhamos a narrativa de diversos personagens que entre si só tem em comum a relação de afeto com um dos personagens da trama, o Barão – interpretado por Ney Matogrosso. Durante o desenrolar do filme, Helena Ignez utiliza-se de imagens de arquivo do filme *Sem Essa, Aranha* (1970) e também do retorno da personagem de Sônia Silk, como xamã espiritual. Além disso, outro ponto de contato possível entre os dois períodos da carreira de Helena Ignez seriam alguns traços do romantismo revolucionário, conforme entendido Michael Löwy e Robert Sayre, que compõe a atmosfera dos filmes. Para estes autores, o romantismo não seria apenas uma escola literária ou artística, mas uma visão de mundo mais

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Mestranda da linha de pesquisa Culturas, política e significação do PPGCOM/UFRGS, orientada pela Prof^ª. Dr^ª. Miriam de Souza Rossini. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv-UFRGS/CNPq). Bolsista CAPES. E-mail: daniela.pstrack@gmail.com.

3 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



ampla, que atravessa longos períodos da nossa história, caracterizando-se principalmente por “uma rejeição ao moderno social.” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 194).

O presente trabalho então pretende percorrer os rastros dessas imagens, temáticas e personagens que parecem se prolongar ao longo de toda a trajetória de Helena Ignez. A partir do longa-metragem *Ralé*, seguiremos os gestos da própria realizadora, que se mostra hábil em escavar o passado para construir suas novas pontes no presente.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Müller. In: Löwy, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Trad. Wanda N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

BESSA, Karla. **Ralé (2015) ou o Poder dos Afetos: um cinema de provocações**. Revista Imagofagia, Vol. 13, pp.1-13, Buenos Aires, ARGENTINA, 2016. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1051>

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 27 a 38.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **“O fogo ainda arde: o Romantismo após 1900”** – Capítulo 5 da obra *Revolta e Melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACIEL GUIMARÃES, Pedro. **“Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro”**. Revista FAMECOS. Vol 21, nº 1. Porto Alegre: 2014, pp. 287-307. Disponível em: <https://tinyurl.com/y3wfrfkl>

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Filmes

COPACABANA, MON AMOUR. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções, Versátil. 1970. 1 DVD (85min.). Cor.

A MULHER DE TODOS. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes. 1969. Preto e Branco. Disponível em: <https://youtu.be/DSPbeg85q9Q>. Acesso em 25 out. 2020.

RALÉ. Direção: Helena Ignez. Brasil: Mercúrio Produções. 2016. Disponível para aluguel no Net Now (73min.). Cor.

SEM ESSA, ARANHA. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções. 1970. (92min.). Cor. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/sem-essa-aranha>. Acesso em 25 out. 2020.



O rosto no cinema e a comunicação afetiva em Ingmar Bergman¹

João Fabricio Flores da Cunha²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Imagem-afecção. Rostidade. Ingmar Bergman.

Este trabalho toma como objeto de sua investigação a comunicação a partir da obra cinematográfica do diretor sueco Ingmar Bergman (1918-2007). Em oposição a uma ideia corrente na literatura sobre esse cineasta, a de que seus filmes seriam uma expressão da incomunicabilidade, buscamos caracterizar a partir deles uma comunicação de caráter afetivo, que está relacionada ao uso por parte do diretor do rosto em primeiro plano.

As imagens de rosto em *close* em Bergman são uma característica marcada de sua obra. Em nossa investigação, pudemos identificar três características do primeiro plano de Bergman que fazem com que essa seja uma característica distintiva de seu cinema (as três estão relacionadas entre si). O primeiro uso distintivo seria, justamente, a reincidência do rosto em primeiro plano. O segundo seria a duração dos planos de rostos em *close*: Bergman deixa a câmera focar os rostos de seus personagens por muito mais tempo do que seria tolerável para outros cineastas. O terceiro é que ele tende menos a produzir cortes que alternem a imagem de um rosto ao outro do que seria usual no cinema.

O rosto é objeto de interesse de críticos e pensadores do cinema. Para Walter Benjamin (1990), os últimos vestígios da aura podem ser encontrados em rostos: “na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas pela última vez emana a *aura*” (BENJAMIN, 1990, p. 220, grifo do autor). O crítico Béla Balázs deu atenção ao rosto em primeiro plano, como registra Jacques Aumont (1992, p. 84): “filmar um rosto é se colocar todos os problemas do filme, todos seus problemas estéticos e portanto todos seus problemas éticos”.

Para Gilles Deleuze, o rosto no cinema expressa afetos. O filósofo criou um conceito para dar conta do rosto em primeiro plano no cinema, o de imagem-afecção, o qual define da seguinte forma: “*A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...*” (DELEUZE, 1985, p. 114, grifo do autor). Como nota Roberto Machado (2009, p. 261), “dizer que o *close* é o rosto significa que há *close* não unicamente de rosto, mas de muitas outras coisas”. A partir da imagem-afecção, pode-se afirmar a existência de rostos no cinema que não precisam, necessariamente,

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutorando e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFRGS, com período sanduíche na Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Trabalho produzido sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva, da linha de pesquisa Culturas, política e significação do PPGCOM/UFRGS.



serem rostos humanos para operar como tais. Isso ocorre justamente por meio de primeiros planos. Assim, a imagem-afecção não se reduz ao rosto – pode se estatuir em outros recortes do corpo humano ou mesmo em objetos. Esse processo deu forma ao conceito de rostidade, de Deleuze e Félix Guattari (2012), que, assim como o de imagem-afecção, operacionaliza nossas análises.

Nossa perspectiva se desenvolve a partir da problemática enunciada por Benedito de Espinosa (2009) relativa ao que pode o corpo. Mais especificamente, na circunscrição de nosso trabalho, o que pode um rosto no cinema; o que pode o rosto das imagens-afecção de Bergman comunicar. Realizamos nossas análises com base em 16 filmes de Bergman, a partir de um procedimento de desmonte e arranjo, que deram a ver o que compreendemos como a expressão de uma comunicação de ordem afetiva nos filmes desse cineasta.

Referências

AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 209-240.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento** (Cinema 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Performance de gênero e videoarte: Uma análise do curta-metragem *Pink Or Blue*¹

Andressa Thielly Machado Silveira da Silva²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

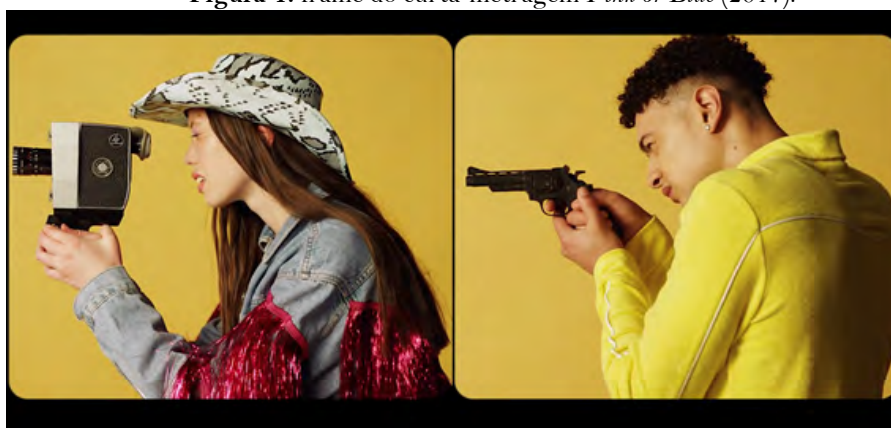
Palavras-chave: Cinema. Cinema experimental. Gênero. Sexualidade. Videoarte.

O curta-metragem *Pink or Blue* (2017), parceria entre o diretor Jake Dypka e a poeta Hollie McNish, usa como mote as questões de representação e performance de gênero como forma de tensionar aquilo que a heteronormatividade determina como masculino ou feminino. A produção do filme fez uso da tecnologia 3D de forma que o espectador alternasse a experiência visual entre o *pink* (feminino) e o *blue* (masculino).

A ideia da projeção, de que cada lado do óculos reproduza uma perspectiva (do lado esquerdo o feminino e do lado direito o masculino), remete muito à recuperação histórica que Huhtamo (2013) faz dos *peepshows*, uma forma de entretenimento popular entre o século XVIII e XIX, que consistia na exibição de fotografias através de pequenos furos em caixas com o intuito de contar narrativas.

A composição das imagens intercalada com a declamação do poema de Hollie McNish vai de encontro ao que Parente (2007) traz como cinema experimental, no qual o que importa é a intensidade e a duração das imagens e o vemos isso através da potência das representações das imagens que nos são apresentadas.

Figura 1: frame do curta-metragem *Pink or Blue* (2017).



Fonte: Reprodução Vimeo / *Pink or Blue* (2017).

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Mestranda da linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, orientada por Tiago Lopes. E-mail: andressamachados97@gmail.com.



O procedimento de análise de imagem empregado é o *scanning* (FLUSSER, 2002), um movimento de varredura que decifra uma situação, proposto por Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta*. Através do *scanning*, o significado da imagem deve ser encontrado em sua superfície, de modo a que seja apreendido rapidamente. Para Flusser, quem busca aprofundamento do significado e restauração das dimensões abstratas da imagem, deve deixar os olhos percorrerem sua superfície.

A questão do corpo é muito trabalhada ao longo do curta e o vemos através de vários momentos em que o corpo é utilizado para contrastar as diferenças sociais entre os gêneros. Inclusive, como Parente (2007, p. 23) afirma, “a questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica, que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos”, indo de encontro ao que justamente *Pink or Blue* (2017) busca tensionar ao trazer à tona, de forma sensível e artística, as violências de gênero às quais somos submetidos por conta do gênero que somos enquadrados socialmente.

Referências

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2013. 428 pp. ISBN 978-85-7657-084-4

HUHTAMO, Erkki. Elementos de Screenologia: em direção a uma arqueologia da tela. **Revista de Audiovisual Sala 206**, n. 03, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. 179 p.

MANOVICH, Lev. Database as a Genre of New Media. *AI & Soc* (2000) 14: 176-183. Disponível em <http://link.springer.com/article/10.1007/BF01205448>

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: Penafria, Manoela; Martins, Índia Mara. **Estéticas Do Digital**, 2007. (p 3-32).

PINK or Blue. Direção de Jake Dypka. Produção de Indy8. [s.i.]: Jake Dypka, 2017. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/223503242>. Acesso em: 16 jul. 2020.

**AUDIOVISUAL,
DIREITO,
PRIVACIDADE
E COMUNICAÇÃO**



JELA
I Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais



A resiliência do broadcast: O Globoplay e as tensões jurídicas na constituição do streaming no Brasil¹

Wesley Wadim Passos Ferreira de Souza²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio do Sinos

Palavras-chave: Convergência normativa. Regulação. *Streaming*.

As noções lançadas pela teoria da economia política da comunicação (MOSCO, 1996) e a percepção de uma nova ambiência que se forma a partir das conexões entre empresas de telecomunicação e empresas produtoras de audiovisual são reveladoras de uma espécie de migração de imagens, estratégias, lógicas e gêneros da TV (*broadcast*) para plataformas de *streaming*. Desta forma, não se pode desconsiderar que uma parte significativa da audiência da televisão paulatinamente se interessa pelos serviços que permitem acesso a produções audiovisuais por meio do fluxo de dados em condições de tempo e espaço bem diferenciadas daquelas que se experimentava na sociedade dos meios.

O ambiente televisivo objeto de normatização arraigada e complexa, pautada na lógica de concessão de bem público (espectro de radiofrequências), teima em resistir, integrando-se a um movimento de mutação rumo a uma nova ambiência que ainda não foi alcançada pelos tentáculos do Direito. Tal circunstância nos motiva a promover uma busca pelos pontos de interseção das linhas nas quais se dividem os objetos que chamamos de *broadcast* e *streaming*, tomando como referências as noções de Henri Bergson (apud DELEUZE, 2004) sobre a intuição como método.

Através de uma visada arqueológica, investigaremos a dimensão normativo-regulatória do processo de constituição do audiovisual pautado em protocolos de internet, sendo esta a dimensão do fenômeno audiovisual menos explorada nas pesquisas no campo da Comunicação.

O Globoplay constitui a culminância de um processo de busca pela manutenção da relevância que o Grupo Globo teve ao longo de sua trajetória precedente, tanto no *broadcast* como na TV segmentada, e se apresenta como terreno fértil para investigação deste movimento migratório no Brasil. Nos propomos a identificar a dimensão regulatória das circunstâncias que impulsionaram esse movimento de migração³ das imagens televisivas para as plataformas digitais.

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Doutorando da linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, orientado por João Martins Ladeira e por Gustavo Daudt Fischer. E-mail: wesleywadim@hotmail.com.

3 Migração *sui generis*, pois traços do audiovisual televisivo são deslocados para as produções originais da plataforma de *streaming*, mas em grande maioria as produções da rede Globo não migraram, mas se multiplicaram no Globoplay, sendo este mais uma janela de distribuição de produtos já estabelecidos em cenários anteriores.



Para isso revolveremos as estratégias utilizadas para a manutenção da atenção do consumidor aos produtos da emissora, num cenário cada vez mais pressionado pela mudança de hábitos da audiência.

A partir daí a pesquisa assumirá como eixo central a exploração da processualística envolvida na organização do audiovisual do Grupo Globo distribuído por protocolos de internet, explorando as tensões jurídicas deste movimento e a forma com a qual elas se atualizam na interface do Globoplay.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999 (1ª reimp. 2004).

MOSCO, Vincent. **The political economy of communication**. London, SAGE Publications, 1996.



Imagens e imaginários do campo jurídico na web¹

Alexsandrina Ramos de Carvalho Souza²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio do Sinos

Palavras-chave: Imagens. Imaginários. Campo jurídico. Web.

A internet desperta novas dinâmicas e possibilidades que, concomitantes com práticas tradicionais, inserem novas formas de ação que passam a afetar o funcionamento dessas práticas, bem como as variadas experimentações e invenções que se forjam em sua ambiência.

Neste contexto, ao observar vários *sites* jurídicos, percebi que eles apresentam sentidos diversos em relação à construção imagética do Direito na Comunicação. E a partir daí, resolvi pesquisar como o campo jurídico está sendo ressignificado na *web* e quais os sentidos que estes *sites* estão atribuindo a ele na construção de suas interfaces, suas imagens e imaginários.

Para Bourdieu (1989, p. 209), “pesquisar o Direito a partir da noção de campo jurídico indica uma tentativa de refletir sobre o meio social específico no qual ele se apresenta, sem preocupação de tentar situar essa discussão no debate científico prevalente”.

Por outro lado, as imagens são portadoras de discurso e significados, além de serem produtos culturais inseridos nos processos de comunicação. Diante disso, pensamos as imagens enquanto instrumentos de mediação entre o indivíduo e a produção imaginária que se constitui. Como lugares virtuais de afetação.

Ao olhar as imagens técnicas do campo do Direito produzidas pelos *sites* jurídicos, seguimos a ideia de Vilém Flusser (1985), que afirma que quando uma imagem técnica é corretamente decifrada, é criado um mundo conceitual como sendo o seu universo de significado.

Porém é através do imaginário que retornamos às raízes de nossos mais íntimos sentidos, o que nos faz remeter aos sonhos, aos mitos, às fantasias (MAFFESOLI, 2001).

A Justiça está ligada a um processo de mistificação e de negociação de seus imaginários e também de outros campos sociais, como o religioso, o literário, o da mitologia e, é claro, o midiático. Essas instituições convivem de maneira tal que se tensionam e contaminam diariamente com imaginários compartilhados que não são estáticos.

Com o intuito de construir o nosso problema de pesquisa, partimos do método intuitivo proposto por Henri Bergson (2005, p. 295), pensando as imagens e imaginários do campo jurídico como uma virtualidade que se atualiza na web. Diante disso, apresentamos o seguinte problema de pesquisa: quais as imagens e imaginários do campo jurídico dispersas na *web* e o

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Unisinos/RS. Mestrado em Direito Público pela Universidade FUMEC-BH. Professora da graduação e pós-graduação da Fadvale. Advogada.



que elas dizem sobre o meio e suas maneiras de construir imagens compartilhando imaginários que vem de diversos campos, inclusive o jurídico, mas não só dele?

Adotamos inicialmente o procedimento metodológico da *flanerie* sobre as interfaces de um conjunto de *sites* inicialmente cartografados, para, posteriormente, colecionar imagens que tenham afinidades entre si, para compreender os imaginários que nelas deixam marcas.

Referências

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. 1998. **O poder simbólico**. Tradução de: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec. 1985.

MAFFESOLI, Michel. "O imaginário é uma realidade", in Revista **FAMECOS**. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2001.

Estética dos construtos de privacidade no Facebook: Apontamentos iniciais a partir de uma cartografia do audiovisual de interface¹

Roberta Fleck Saibro Krause²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio do Sinos

Palavras-chave: Estética. Privacidade. Segurança. Audiovisual de interface. Web.

A presente reflexão busca apresentar apontamentos sobre minha tese de doutorado, onde há potencialidades de discussão a partir do uso de imagens técnicas como um recurso visual para a construção da política de privacidade nas interfaces do Facebook (FB). Entendo haver espaço para refletir sobre a dualidade entre privacidade e segurança na rede social através de recursos próprios construídos na *web*, a partir de um audiovisual de interface³, que está inserido numa “infoestética” pela proposta de Lev Manovich (DA SILVA, 2012, p. 2) que reside em “mapear a cultura contemporânea para detectar formas estéticas e culturais emergentes específicas em uma sociedade da informação globalizada”.

Como passo inicial, resgato o problema de pesquisa da tese, ainda ensaístico, que busca responder *como os construtos de privacidade se atualizam técnica e esteticamente no Facebook?* Assim, configura-se o objeto da pesquisa como *atualizações dos construtos de privacidade no Facebook*. Vale ressaltar que a proposta da pesquisa reside no conceito proposto por Villém Flusser (2002), que articula sobre um tipo de imagem e sua relação com a tecnologia, denominada por ele como “imagens técnicas”, resumidamente seriam imagens produzidas por aparelhos.

Portanto, a representação imagética de algo seguro e confiável ao usuário da *web*, permanece relacionada a associações tradicionais de segurança, como verificado no exercício de *flânerie* realizado nas interfaces, através da representação de cadeados, chaves, senhas, escudos etc. Acredito ser possível refletir sobre o que o FB está enunciando sobre privacidade e a relação da imagem nessa construção estética da *web*. Compreendo que se criou uma *imageria*⁴ sobre segurança e hackeamento de dados no FB que reside em ter no apelo visual a capacidade de transmitir uma estética de privacidade.

A partir do movimento cartográfico, há diversas indicações de “proteção” sinalizadas nas áreas destinadas ao tema “segurança”. Nesse sentido, é possível refletir sobre as práticas

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutoranda da linha Mídias e Processos Audiovisuais. Bolsista CAPES/PROEX. Orientadora: Sonia Montañó. E-mail: robertakrause@hotmail.com.

³ Audiovisual de interface conforme a proposta de Sonia Montañó (2015), envolvendo o usuário, o ambiente e a própria interface como um conjunto a partir de uma visão tecnocultural.

⁴ Tradução do termo de Jacques Rancière “*imagerie*” (2013).



de privacidade no FB através do estudo da imageria da comunicação confidencial e de uma construção que estou chamando prematuramente de arquitetura da confiança, pois entendo que as imagens produzidas no FB conduzem a experiência de conforto e privacidade que sugere uma preocupação com a eficiência do segredo, mas que se manifesta por diversas iniciativas, desde as mais reconhecidamente “seguras” indo até ilustrações que remetem a áreas verdes e jardins.

Referências

DA SILVA, Cícero. A era da infoestética – entrevista com Lev Manovich. **Lumina**, Juiz de Fora v. 6, n. 1, 22 jun. 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MONTAÑO, Sonia. **Plataformas de vídeo**: apontamentos para uma ecologia do audiovisual na web da contemporaneidade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

**CONFLITOS
ESTÉTICOS E
POLÍTICOS NO
CINEMA**





O acidente de trabalho em dois tempos de cinema¹

Maurício Vassali²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Acidente de trabalho. Operário. Arábia. A Queda.

Ao longo da história do cinema brasileiro, personagens operários protagonizam narrativas que dialogam com diferentes contextos de realização. Entre os filmes realizados durante o final da década de 1970 e início de 1980 e as produções mais recentes, várias são as repetições possíveis de serem pontuadas. Mesmo retratando personagens equivalentes, tais filmes trazem particularidades que revelam semelhanças e dissensos. Para lançar pensamentos sobre estas imagens, utiliza-se as noções de diferença e repetição de *Pathosformel*, de Aby Warburg, e o método intuitivo de Bergson (2006, 2009). Na sustentação do cinema como artefato de experiência social, as reflexões partem de alguns fundamentos da sociologia do cinema, apresentada por Kracauer (2009).

Como ilustração, este trabalho opta pelo fato do acidente de trabalho, presente nos filmes *A queda* (1978, de Ruy Guerra e Nelson Xavier) e *Arábia* (2017, de Affonso Uchoa e João Dumans). A imagem, em *Arábia*, isola o operário ao centro, rodeado de anônimos que não o tocam e marca a realidade do trabalhador contemporâneo: um sujeito individualizado pelo próprio sistema e desamparado de seus. Tal realidade não se encontra inscrita na imagem do filme. É o espectador, inserido em tal contexto, que toma consciência da existência deste real impossível na fórmula da imagem. Realizada quarenta anos antes de *Arábia*, a cena de *A queda* apresenta o acidente no momento que ele acontece e a sequência registra o operário da obra sendo socorrido por seus colegas que, unidos, o carregam até um local seguro.

A repetição do tema é flagrante, mas há certamente duas diferenças basilares ao se observar ambas as cenas. A primeira vem da própria concepção da política no cinema. Se as imagens que representam um referido cinema político até os anos 70 se colocam na ação, no embate de corpos e na presença da figura do político, Rancière (2012) aponta a irresolução e a crise na ação como mais precisamente constatáveis no cinema contemporâneo, que se distancia de um modelo único de decifrar as representações. A segunda tange o próprio contexto histórico de produção de *A queda*: o ano de 1978 antecede as greves do ABC, ápice da ação do movimento operário naquele período. Para além de um acidente pontual é possível perceber um desejo pelo retorno do coletivo, uma reação a um desencantamento, uma revolta contra o intolerável.

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Atualmente é doutorando no PPG em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) onde pesquisa imagens de operários no cinema brasileiro.



Nessa análise bastante pontual do acidente presente em filmes separados por quatro décadas, percebe-se a documentação que o cinema é capaz de fazer para além das representações, mas que parte delas ao se considerar os contextos históricos nos quais estão inseridas. Nota-se a recorrência de temas e fórmulas que, ainda que demarquem uma constatável repetição em diferentes períodos, trazem consigo diferenças fundamentais que auxiliam na compreensão de determinada sociedade.

Referências

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa, João Dumans. Produção: Vasto Mundo, Katásia Filmes. Intérpretes: Murilo Caliari, Aristides de Souza, Glaucia Vandeveld, Renata Cabral et al. Roteiro: Affonso Uchoa, João Dumans. Música: Francisco César. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2017. Vimeo on demand (96 min), color.

BERGSON, H. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

QUEDA, A. Direção: Ruy Guerra, Nelson Xavier. Produção: Ney Sroulevich. Intérpretes: Nelson Xavier, Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Sílvia Maria et al. Roteiro: Ruy Guerra, Nelson Xavier. Música: Milton Nascimento, Ruy Guerra. Embrafilme, 1978. Youtube (110 min), color.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.



O mal-estar e o romantismo no novíssimo cinema brasileiro¹

Graziele Rodrigues de Oliveira²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Mal-estar. Romantismo.

No cinema nacional, sobretudo na última década, é recorrente a temática em que os personagens sentem-se “fora de seu tempo”, não se enxergam na cultura vigente e reivindicam possibilidades de experimentação e ruptura com os valores vigentes, ou ainda são deslocados por culturas híbridas (CANCLINI, 2013). A exemplos disso, os filmes: *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz, *Histórias que só existem quando são lembradas* (2011), de Julia Murat, *Beira-Mar* (2015) e *Tinta Bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha, *Pela Janela* (2018), de Caroline Leone, etc.

Há cinematografias brasileiras variadas, mas observa-se que uma delas é o deslocamento de produções de temática social que imprime a ideia do coletivo para tratar de temas de âmbito individual. Assim, a teoria de Freud quanto ao *mal-estar na cultura e as pulsões e seus destinos* embasa a compreensão da temática e estética dos filmes, na medida em que trazem personagens submersos no contexto de crise de identidade (FREUD, 1975; 2010; 2013).

Nesses filmes, o dispositivo é evidenciado, o que Xavier (2005) chama de *opacidade*, isto é, as narrativas convidam o espectador à reflexão. Parece-me uma câmera “psicanalítica”, que busca evidenciar os anseios e desejos dos personagens, como nos *closes* longos em seus rostos.

Também se observa que esses filmes atualizam uma estética do Romantismo, pois evidenciam a natureza como extensão do próprio sentimento dos personagens; além do sentimentalismo, o conflito da narrativa centrada no indivíduo, o escapismo, a exaltação dos elementos nacionalistas, como na exposição das paisagens naturais ligadas ao itinerário dos personagens em deslocamento, porém com diferenciações, como o caráter híbrido da sociedade contemporânea, o intercâmbio cultural e paisagístico, a representação de duas ou mais nacionalidades.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutoranda em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Bolsista CAPES. E-mail: grazielecomz@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes).



Figura 1: Rosália no filme *Pela Janela* sentindo a brisa das Cataratas do Iguaçu.



Fonte: Frame do filme *Pela Janela* (2018).

Não me parece coincidência que o Romantismo surja num período conhecido como *mal-do-século*, cujos aspectos políticos e culturais se encontravam em crise, inclusive, com o rompimento de determinados valores, sobretudo, com a Revolução Francesa no século XVIII. Parto da ideia de que há recentemente um movimento cinematográfico “[...] presidido por um anseio radical de totalização e integração, numa comunidade quase utópica” (ROSENFELD; GUINSBURG, 1993, p. 270), rompendo-se com o cinema brasileiro “conhecido” pelo teor político e social, ainda que estas questões estão tangenciadas também nas narrativas românticas. Trata-se, nessas narrativas, de uma atração pela subjetividade dos sujeitos. Pode-se dizer que os “problemas do divã” chegam ao cinema brasileiro e reivindicam formas variadas de produção.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2013
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. São Paulo: Autêntica, 2013.
- FREUD, Sigmund. **Mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: LP&M POCKET, 2010.
- PELA Janela. Direção: Caroline Leone. Produção: Maria Ionescu, Georgina Baisch. São Paulo: O2 Filmes, 2018. 87 min., color.
- PRAIA do Futuro. Direção: Karim Ainouz. Produção: Geórgia Costa Araújo, Hank Levine, Luciano Patrick. São Paulo: O2 Filmes, 2014. 106 min., color.
- ROSENFELD, Anatol, Guinsburg, Jacó. Romantismo e Classicismo. *In*: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 261-274.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



***Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick:** A relação entre a narrativa cinematográfica e a conjuntura histórica do Reino Unido na década de 1960¹

José Emanuel Martins da Silva²

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria

Palavras-chave: Cinema. Ficção. História.

O filme *Laranja mecânica* é enquadrado pelo *IMDB* nos gêneros: crime, drama e *sci-fi*. A obra fora baseada no livro homônimo de Anthony Burgess, que teve seu lançamento em 1961. Já a obra cinematográfica ficou ao encargo de direção e roteiro por Stanley Kubrick, tendo sua estreia nos cinemas em 1971.

O filme apresenta um determinado período da vida do jovem Alex, um rapaz apreciador de música clássica, violências, roubos e estupros. A estória se passa no Reino Unido, em um futuro cuja exatidão é imprecisa. Alex e seus colegas de gangue têm como passatempo usar entorpecentes e depois sair pela cidade, promovendo brigas entre outras gangues, agressões, estupros e roubos. Após um roubo que não sai da maneira que Alex esperava, ele vai preso por assassinar uma mulher e, então, é enviado para o presídio. Lá, ele ouve falar de um método que ainda está em processo experimental, mas que promete reduzir a pena e livrar o indivíduo da violência. Alex aceita ser cobaia do teste, visando à saída mais rápida possível do presídio. Entretanto, ao remover o seu livre arbítrio, ele se torna refém da violência que realizava.

Deste modo, o presente resumo expandido busca apresentar os problemas de pesquisa: compreender as relações entre História e Cinema; de que modo a sociedade e a violência são representadas no filme *Laranja mecânica*, enfatizando a narrativa cinematográfica e a conjuntura histórica na qual a obra cinematográfica foi produzida; e como a obra aborda a delinquência juvenil e a representação da juventude para a sociedade da época de lançamento do filme. A sociedade, aqui estudada, é a do Reino Unido, com ênfase na década de 1960.

Também, um dos objetivos é apresentar o que vem sendo pesquisado durante o Mestrado em História no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Para o mestrado o mesmo tema fora utilizado, mas ao longo dos debates dentro da linha de pesquisa, observou-se a possibilidade de ampliar o estudo, buscando relacionar a obra junto ao contexto social brasileiro do período.

A metodologia utilizada para a interpretação e análise da obra cinematográfica junto a sua sociedade se baseou nos conceitos teóricos e metodológicos propostos por Marc Ferro (2010) e Pierre Sorlin (1996). Para a análise fílmica, os elementos teóricos propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) e Laurent Jullier e Michel Marie (2009). No que

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais, ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); vinculado à linha de pesquisa: Cultura, Migração e Trabalho; orientado pelo Professor Dr. Diorge Alceno Konrad, buscando abordar as relações entre História e Cinema em suas pesquisas.



diz respeito à metodologia histórica utilizada, foi baseado em uma noção de estudo de caso proposto por John W. Creswell (2014) e o modo de interpretar a história junto à ficção a partir das concepções de Jörn Rüssen (2015).

Na busca por trazer à luz novos debates sobre o filme *Laranja mecânica* e somar às pesquisas científicas que relacionam História e Cinema, este resumo expandido se justifica pela questão da obra cinematográfica poder ser visualizada, inclusive nos dias de hoje, como atual desde seu lançamento, em 1971.

Referências

CRESWELL, John W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa**: escolhendo entre cinco abordagens. 3. Ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LARANJA Mecânica. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Reino Unido: Hawk Films, 1971. (136 min.), son., color.

LAURENT, Julie; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RÜSSEN, Jörn. **Teoria da História**: Uma teoria da História como ciência. [S. l.]: UFPR, 2015.

SORLIN, Pierre. Introducción - imágenes en société. In. SORLIN, Pierre. **Cine europeos, sociedades europeas, 1939-1990**. Barcelona, España: Paidós Ibérica, 1996, p. 11-29.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1994.



Anestesia e choque: Imagens de violência e tendências no cinema de horror contemporâneo¹

Jéssica Patrícia Soares²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Cinema de horror. Cinema brasileiro. Imagem técnica. Violência.

Em fevereiro de 2017, imagens brutais da tortura sofrida por Dandara Kethlen, travesti cearense de 42 anos, começaram a circular na internet. Os dois vídeos que viralizaram no *Facebook* mostravam Dandara sendo espancada por diferentes homens, antes de ser assassinada à tiros. O crime aconteceu na periferia de Fortaleza, em plena luz do dia, ao menos foi isso o que li nas notícias que relatavam o caso. Não tive coragem de assistir nenhuma imagem dos últimos momentos de Dandara.

Em artigo publicado na revista *Serrote*, Bruno Simões (2014) reflete sobre “*Regarding the Torture of Others*”, ensaio escrito por Susan Sontag em 2004, referente às fotografias feitas por militares americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque, retratando prisioneiros em condições execráveis. Questionando qual seria o propósito de registrar e publicar imagens de atrocidades, e qual o interesse de quem acessa esse tipo de material por curiosidade, Simões (2014) busca compreender a torrencial circulação de imagens violentas na contemporaneidade. Segundo o autor, a leitura de Sontag foi “premonitória do que veio a se tornar o bombardeio incessante de fotos e vídeos na internet” (SIMÕES, 2014, documento eletrônico). Já em *Diante da dor dos outros* (2003), Susan Sontag reflete sobre a cobertura jornalística de calamidades, conflitos e violência, particularmente através da análise de fotografias de guerras, e questiona o que essas representações de crueldade ainda provocam em nós.

Considerando a recorrência de imagens que retratam violências, como o caso de Dandara, e pensando na onipresença das imagens técnicas – que necessitam de um “operador que faz a escolha tanto do conteúdo a ser registrado, quanto da estética do registro” (ROSSINI, 2015, p. 193) – em nosso cotidiano, proponho debater o gênero horror no contexto de popularização dessas imagens. Pensar a aproximação/distanciamento entre a disseminação de imagens de violência, e a forma e o conteúdo de um filme de horror, parece-me pertinente considerando a motivação do gênero em provocar sensações como medo e repulsa no espectador (CARROLL, 1999).

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Mestranda do PPGCOM/UFRGS, orientada pela Prof.^a Dra. Miriam de Souza Rossini. Bolsista CNPq. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv-UFRGS/CNPq). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: jsspacia@gmail.com.



Para investigar esta proposta, parto de dois movimentos do gênero nas primeiras décadas do século XXI: a ascensão do *found footage* de horror e o movimento atual, chamado por alguns de pós-horror, termo cunhado pelo crítico de cinema Steve Rose (2017) na tentativa de categorizar essa tendência recente, mas que ainda não nos parece ser uma denominação apropriada. O primeiro, produziu uma sequência de obras caracterizadas pela presença da câmera diegética, resultando em uma linguagem marcada por imperfeições técnicas na imagem e no som, assim como por uma estética documental, como em *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2007). O segundo caso, contempla uma sequência de filmes que se destacam pelo aprofundamento de suas narrativas, assim como pelo desapego aos códigos tradicionais do horror, como *Midsommar* (Ari Asher, 2019).

Referências

ATIVIDADE Paranormal. Direção: Oren Peli. Produção: Oren Peli, Jason Blum. Intérpretes: Katie Featherston, Micah Sloat, Amber Armstrong *et al.* Roteiro: Oren Peli. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2007. 87 min, digital, color.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror: ou Paradoxos do Coração**. São Paulo: Papyrus, 1999.

MIDSOMMAR - O mal não espera a noite. Direção: Ari Asher. Produção: Patrik Andersson . Intérpretes: Florence Pugh, Jack Reynor, Will Poulter, William Jackson Harper *et al.* Roteiro: Ari Asher. Música: The Haxan Cloak. Estados Unidos: A24, 2019. 140min, digital, color.

ROSSINI, Miriam de Souza. As imagens técnicas e os regimes de olhar na contemporaneidade. In: ROSSINI, Miriam de Souza; JÚNIOR, Cláudio de Sá Machado; SANTOS, Nádía Weber. (orgs.). **Representações e visibilidades na história cultural: imagens, imaginários, memórias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.

SIMÕES, Bruno. **Curtindo a dor dos outros**. Serrote, 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/12/curtindo-a-dor-dos-outros>. Acesso em: 04 out. 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

***ATRAVESSAMENTOS
MÍDIÁTICOS ENTRE
CINEMA E POLÍTICA***



JELA
1 Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais



A (re) inscrição gráfica no filme-ensaio:

Uma forma de pensar o arquivo no filme *I Diari di Angela - Noi due cineasti* (2018) de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi¹

Giulianna Nogueira Ronna²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Arquivo. Escrita. Inscrição Gráfica. Filme-ensaio.

O caminho de interrogação da relação entre escrita e cinema requer um trabalho constante de indagação, escuta e observação, uma vez que a imagem, quando vista e lida simultaneamente, abre um campo misto, atravessado por contradições e abundante em possibilidades, um ‘enigma material’ como afirma Conley (2015). É dessa forma que a escrita passa a ocupar um lugar no qual a reflexão do fragmento e do detalhe ganha protagonismo.

Uma vez duplicada, espelhada ou atravessa pela instância gráfica, a imagem passa a constituir-se, também, pelo movimento entre as formas ali inscritas, algo que se dá a partir da ‘disjunção fundamental entre o que é visto e o que é dito’ em um *interstício figural*, como sugere Duarte (2016), no qual discurso e figura se projetam, independentemente, atribuindo à palavra uma outra qualidade exterior à sua simples representação. Ao cinema, cabe acolher este movimento, uma vez que destitui a escrita dos seus modelos miméticos ao permitir que esta alcance sua matéria constitutiva, respondendo aos tempos cinematográficos e aos efeitos de montagem.

A organização temporal e espacial da imagem cinematográfica favorece que uma pluralidade de elementos visuais, gráficos e textuais compareçam como uma *dupla inscrição*, por vezes contrária, sintetizando e servindo à narrativa, como também, dada a favorecer seu caráter disjuntivo na visualidade. Uma vez instável, estaria nessa relação entre o dizível e o visível, a possibilidade da *reescrita* de figuras, trazendo para a visualidade, não uma representação única, mas aquilo que se relaciona com o presente e a história a partir dos intervalos, ou seja, uma resistência dos enunciados capaz de agir também na forma como o cinema se articula como arquivo.

Nesse intervalo, na reescrita das figuras, há um ajuste na leitura do que está inscrito na imagem, possibilitando que a palavra escrita resista a uma visualidade reduzida ao descritivo, incorporando ao material de arquivo uma outra sobrevivência, relacionando-se com o passado e com a história por múltiplas camadas de sentido.

Desta forma desenvolvo uma reflexão preambular, um questionamento que contorna a pesquisa em construção: quais as implicações estéticas e políticas que emergem da (re)inscrição

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutoranda no PPGCOM da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Linha Cultura e tecnologias das imagens e dos imaginários, bolsista CNPq. Orientada pelo Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.



gráfica e tipográfica no interior de uma imagem? Na tentativa de responder a esta questão trago um exame destas formas de atravessamento no filme-ensaio, uma vez que o gênero ensaístico favorece uma *escrita figurativa* capaz de dar conta da dissociação entre palavra e imagem, da mesma forma que estabelece uma relação crítica com o arquivo e a memória. Para tanto, utilizo um fragmento do filme *I diari di Angela – Noi due cineasti* (2018), de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, no qual desenhos, aquarelas, memórias escritas e anotações, juntam-se aos arquivos de imagens pessoais e exteriores, resultando em uma plasticidade, uma espessura temporal, de histórias, lutas, geografias, desigualdades e de resistência.

Trago também uma aproximação com algumas noções de arquivo a partir de Derrida (2001) e Didi Huberman (2010, 2013) na tentativa de compreender como a dissociação entre palavra e imagem é capaz de convocar novas leituras e novas possibilidades de ressignificação dos documentos, permitindo que a *instância gráfica*, ao contaminar a visualidade, seja também entendida como um recurso capaz de agir na construção da história e da memória, contribuindo, assim, para a reflexão acerca das formas de arquivamento na atualidade.

Referências

CONLEY, Tom. **Ler com Marie-Claire**. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (eds.). *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.

CONLEY, Tom. O filme acontecimento. In: ROWLAND, Clara; CONLEY, Tom. *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Cotovia, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. São Paulo: ed. 34, 2013.

DUARTE, Susana. **Filme ensaio e contra-arquivo**. In: ROWLAND, Clara; CONLEY, Tom. *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Cotovia, 2016.

ROWLAND, Clara. **A Escrita No Cinema: ensaios**. Lisboa: Documenta. 2015.

I DIARI di Angela – Noi due cineasti. Direção de Yervant Gianikian. Itália: Between Art Film, 2018. Disponível em: <<https://www.mardelplatafilmfest.com/35/en34/en/pelicula/i-diari-di-angela-noi-due-cineasti-capitolo-secondo?id=i-diari-di-angela-noi-due-cineasti-capitolo-secondo>> Acesso em: 18 abr. 2020.



A interrupção intermedial no audiovisual como gesto político na série *Ela Quer Tudo* de Spike Lee: Aproximações ao Teatro Épico de Brecht¹

Juliana Koetz²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Palavras-chave: *Ela Quer Tudo*. Spike Lee. Teatro Épico de Brecht. Intermidialidades.

Ela Quer Tudo (2017 - 2019) de Spike Lee

A série *Ela Quer Tudo* (2017 - 2019), é um Original Netflix criado por Spike Lee e adaptado do seu filme homônimo de 1986. A série usa imagens de naturezas tecnoestéticas múltiplas como *selfies*, capas de álbuns e trechos em película. Notadamente a obra de Spike Lee trata de políticas caras à sociedade, e a maioria das pesquisas sobre ela são neste sentido. Ou seja, há poucas discussões sobre a linguagem e a estética de Spike Lee. Assim, contorna-se a questão: de que maneira a linguagem e estética das obras de Lee refletem e/ou tensionam o conteúdo político das mesmas?

A interrupção de Brecht atualizada em Spike Lee

Para Benjamin (2012), o Teatro Épico foi desenvolvido quando Brecht compreendeu que para o teatro ser político de fato, a *relação* com o público precisava mudar. Afinal, ele era voltado para uma audiência contemplativa, passiva e burguesa. Buscando essa mudança, Brecht apresentava *fragmentos* de situações incômodas, e usava a interrupção como ferramenta, dando tempo para o público desenvolver uma atitude crítica, diferente da *incessante contemplação*, produzindo um *incômodo duradouro*. Em *Ela Quer Tudo*, a diegese é constantemente interrompida por imagens estranhas ao padrão esperado (da Netflix, que visa uma espetação contemplativa).

Pethó (2011) traz que o radical “inter” das intermedialidades indica uma teorização focada nas relações, mas para percebê-las é necessária uma consciência sobre os *processos midiáticos*. Esta consciência pode já estar no espectador ou pode ser evidenciada pelo próprio audiovisual. Neste sentido, as interrupções na série parecem agir de forma política duplamente: ao dar espaço ao desenvolvimento crítico na espetação, e ao dar a ver os processos midiáticos que tentam ser transparentes ou, como aponta Flusser (1985), tentam ser janelas e não imagens.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação UNISINOS. Área de concentração: Processos Midiáticos. Linha de pesquisa: Mídias e Processos Audiovisuais (UNISINOS). Orientada por Sônia Montaño. E-mail: julianakoetz92@gmail.com. Bolsista CAPES - PROEX.



Figura 1. Interrupções-estáticas.

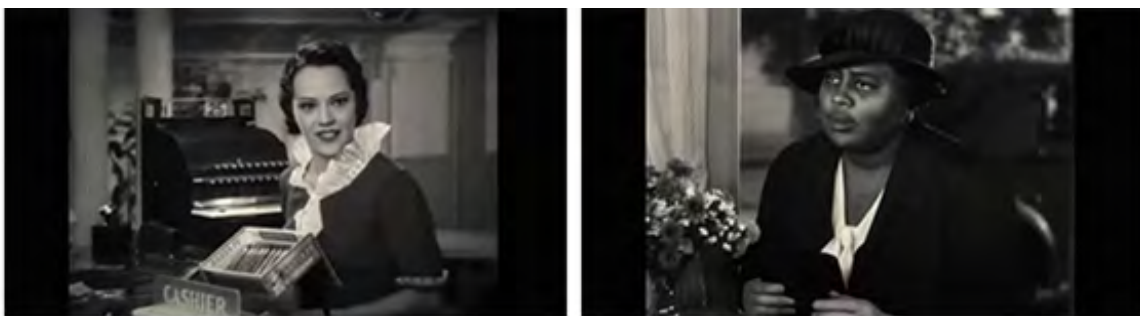


Fonte: Netflix (2017).

Tornando o incômodo duradouro

Há as interrupções-videográficas, como quando Nola e Greer vão ao cinema e não os vemos assistindo ao filme, *Imitação da Vida* (STAHL, 1934)³, mas o próprio filme, que aparece como plano.

Figura 2. Interrupção-videográfica.



Fonte: Netflix (2017).

Com isso é possível pausar mais tempo sobre as imagens que interrompem, *tornando o incômodo duradouro*, o que permite reconhecer as referências incluídas na obra. A página do IMDB do filme *Imitação da Vida* (1934), por exemplo, destaca o papel na carreira da atriz

³ INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). *Imitação da Vida* (1934). [S.I.], [2020?]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0025301/>. Acesso em: 09 out. 2020.



Louise Beavers (à direita na fig. 2), como sendo o primeiro não-estereotipado, com profundidade própria, para além do alívio-cômico. Movimentos similares a este podem ser realizados sobre as diferentes interrupções ao longo da série, o que agrega criticidade em relação às narrativas políticas que elabora, bem como à política estética no audiovisual, propondo uma outra forma de espetação do audiovisual de grande audiência.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Tatuapé: Brasiliense, 2012.

ELA Quer Tudo. Direção: Spike Lee. Produção: Tonya Lewis Lee. Intérpretes: DeWanda Wise; Anthony Ramos; Lyriq Bent; Cleo Anthony et al. Roteiro: Spike Lee; Cinqué Lee; Joie Lee; Radha Blank et al. Música: Bruce Hornsby; Bill Lee. NOVA YORK: Netflix, 2017 - 2019 (19 episódios). Streaming. Widescreen. Color e p & b. Disponível em <https://www.netflix.com/watch/80129567>. Último acesso em 15/07/2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São paulo: Hucitec, 1985.

INTERNET Movie Database (IMDb). *Imitação da Vida* (1934). [S.I.], [2020?]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0025301/>. Acesso em: 09 out. 2020.

PETHŐ, Ágnes; **Cinema and intermediality**: The Passion for the in-between. 1. ed. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.



O cinema de Jim Jarmusch: *Férias Permanentes* (1980) e os primeiros espaços desconectados¹

Helena Lukianski Pacheco²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Jim Jarmusch. *Férias Permanentes*. *American way of life*.

Jim Jarmusch é um dos principais expoentes do cinema independente americano, e sua obra permanece pouco estudada no Brasil. *Permanent Vacation* (*Férias Permanentes*, 1984), seu filme de estreia, apresenta características que se tornariam marcas de seu estilo, como a opção por planos estendidos em que pouca ação acontece. Entendemos essas opções como escolhas políticas (RANCIÈRE, 2012), que revelam uma visão crítica de um modelo de vida chamado *American way of life* (CUNHA, 2017). Com o acirramento do neoliberalismo na década de 1980 e consequente aumento da desigualdade social, esse modo de vida tornou-se ainda menos acessível para grande parte da sociedade estadunidense.

A partir do final da década de 1970, mais especificamente entre 1978-1980, iniciou-se “um ponto de ruptura revolucionário na história social e econômica do mundo” (HARVEY, 2008, p.11): o neoliberalismo começou a se fortalecer com as eleições de Ronald Reagan (1980) e de Margareth Thatcher (1979) (DARDOT; LAVAL, 2016). Esse período, chamado também de “a grande virada”, foi uma “resposta política à crise econômica e social do regime ‘fordista’ de acumulação de capital” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 189). O processo neoliberal não está ligado apenas à “destruição de regras e de instituições”, mas à produção de “certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 16)”.

De acordo com Rancière, a arte possibilita a elaboração de “novas formas de subjetivação política” (2012, p. 81) e o seu viés político está associado a uma “distância estética” que se relaciona com a redução do “choque de elementos heterogêneos ao inventário dos signos da pertença comum (RANCIÈRE, 2012, p.69)”. Desde o primeiro filme de Jarmusch, observam-se algumas características narrativas como a duração extenuante, o enredo desdramatizado, a narrativa rarefeita (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010). São escolhas estéticas que apontam para esse potencial político. O termo “estética” não se refere a uma teoria do gosto, mas um regime do sensível que, “subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea (RANCIÈRE, 2009, p.32)”.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais, ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Helena Lukianski é mestranda em Comunicação Social pela PUCRS e pesquisa a relação entre estética e política no cinema independente americano da década de 1980, em especial na filmografia de Jim Jarmusch.



A política no cinema, para Rancière, pode se referir tanto à temática do filme (movimento ou conflito) quanto a determinadas escolhas no modo de filmar que se referem ao espaço e ao tempo. No cinema de Jim Jarmusch, uma ação prosaica como caminhar torna-se um “ato crucial” (JARVIS, 2019), e é uma forma de contraposição ao modo de vida norte-americano, caracterizado pela constante busca por ascensão econômica e social que possibilitaria o acesso a bens de consumo. Além disso, a contemplação sustentada opõe-se à cultura visual e auditiva contemporânea: “o cinema lento oferece não apenas uma estética alternativa, mas uma intervenção biopolítica no trabalho de percepção (JARVIS, 2019, p.23, tradução nossa)”.

Na narrativa fílmica, destacam-se “tempos mortos”, distanciando-se do cinema ligado a situações sensório-motoras, ou seja, de filmes que possuem uma relação de causa e efeito (DELEUZE, 1990). Dessa forma, a predominância de becos e ruínas que se sobressaem desde o primeiro longa-metragem de Jim Jarmusch também representam uma oposição à lógica produtivista associada ao *American way of life* e ao neoliberalismo. Trata-se de uma estética que se relaciona com uma experiência política de emancipação no sentido de um “impulso em direção à capacidade de ser afetado de outra forma (SAFATLE, 2016, p.38)”.

Referências

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira. **American way of life**: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. 2017. Tese – Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM, São Paulo, 2017.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo** – ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.

HARVEY, David. **O neoliberalismo** – história e implicações. São Paulo: editora Loyola, 2008.

JARVIS, B., “You’ll never get it if you don’t slow down, my friend”: towards a rhythm analysis of the everyday in the cinema of Jim Jarmusch and Gus Van Sant. **Journal of American Studies**, 2019 Disponível em: <<https://doi.org/10.1017/S0021875818001421>> Acesso em: 15 fev. 2020.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010 Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes Ltda, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos** – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

QUESTÕES DA IMAGEM



JELA
I Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais



Construídas e Capturadas: Reflexões sobre as imagens fílmicas¹

Kelly Demo Christ²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Imagem. Cinema. Arte. Reprodutibilidade técnica.

Em “A Câmara Clara”, Barthes (1984) narra seu espanto ao fitar os olhos de Jerônimo, irmão de Napoleão, em uma fotografia: “vejo os olhos que viram o imperador” (BARTHES, 1984, p. 11). Pensando no atemporal desejo humano de derrotar a morte, de permanecer eterno, supõe-se na fotografia algum potencial dessa captura. Vê-se ali aquilo que já não é mais, e certamente causa espanto, pois estamos olhando para o fantasma de outro tempo.

Instigados pela sensação descrita por Barthes, nossa proposta é trazer reflexões acerca da imagem, com ênfase na fílmica. Sem pretensões de definir um conceito único, o foco é observar quais são as características específicas dessas imagens, se existe o que poderia ser um “gênio” próprio³. Uma arte moderna, o cinema surge junto ao processo histórico de industrialização e nascimento da sociedade burguesa na virada do século XIX para o XX, no qual a máquina é protagonista do âmbito de produção. Assim como tudo na indústria, a arte passa a ser reproduzida massivamente.

Benjamin (1987) nota que o cinema surge como reflexo de uma crise: a arte foi transformada, a aura destruída. A crítica constrói-se principalmente na ausência da existência da arte no aqui e agora, havendo uma liquidação do que considerava o valor tradicional do patrimônio da cultura. Como comenta Arantes (1983), há no ensaio benjaminiano um otimismo nessa relação, pois a destruição da aura acarreta na exclusão de sua atmosfera aristocrática e religiosa, fazendo com que a obra de arte atinja dimensões sociais.

Tendo em vista que o filme não é feito apenas pela câmera, e sim uma realização humana coletiva, cada parte que compõe a equipe atrás e diante do dispositivo contribui na feitura da imagem. Possivelmente diferente da imagem presente na mente dos membros dessas equipes durante o processo de criação, o que passa a existir de forma empírica é o que vemos no filme pronto (ROSSINI, 2009).

Por isso, cremos que o processo de produção de uma imagem cinematográfica sempre está conectado ao contexto, determinado também por quem cria as imagens. Para Meneses (2005)

¹ Trabalho apresentado na I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Fabico-UFRGS, na linha de pesquisa Culturas, Política e Significação, orientanda da Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini. E-mail: kelly.christ@yahoo.com.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

³ Aqui também fazendo referência a Roland Barthes (1984), quando o autor fala sobre sua busca por um “gênio” próprio a fotografia, a qual vai contra o cinema.



pensar apenas no que se vê, e naqueles que olham, de forma dissociada dos contextos culturais e sociais da construção da imagem não é possível.

A partir dessas noções, pretendemos avançar em nossa investigação, pensando na reprodutibilidade fílmica em outros vieses. Notamos que ao mesmo tempo em que o cinema parece reproduzir ideias presentes na sociedade, num dispositivo de longo alcance justamente por suas técnicas de reprodutibilidade, também pode contribuir na criação e manutenção de imaginários.

Referências

ARANTES, Paulo. **Introdução**. In.: Textos Escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas - Vida e Obra. Abril S. A. Cultural, São Paulo, 1983. p. VII - XIX..

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Primeira versão. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Rumo a uma história visual**. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Org.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O cinema e a história: ênfases e linguagens**. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS; Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais*. Percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2009, p. 123-147.



Realidade virtual em devir: Especulando imagens e dispositivos¹

Camila de Ávila²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Rio dos Sinos

Palavras-chave: Imagem. Realidade virtual. Dispositivo. Tecnocultura.

Entende-se que a realidade virtual (RV) existe como potência desde muito antes em nossa tecnocultura, das formas de representações imagéticas à brinquedos ópticos. A vontade de representar a realidade de forma realista surge nos primeiros movimentos da era renascentista: simulação, tridimensionalidade, perspectiva³. Em obras renascentistas temos a ideia de uma imagem-janela, a qual opera como representação e simulação ao mesmo tempo (PARENTE, 1999). A dimensão mimética da imagem corresponde a um problema estético, não sendo determinada pelo dispositivo tecnológico. Ao mesmo tempo, isso não nega a técnica que é traduzida pela ideia de máquina de imagem (DUBOIS, 2004): ela compõe o gesto estético e, também, é construto.

Passamos de um efeito de realismo [ordem estética da mimese] a um efeito de realidade [ordem da fenomenologia do real] (DUBOIS, 2004). Há, portanto, uma mimetização do real, onde a busca das máquinas de imagem em suas transformações era de se aproximar de uma reconstrução/representação, de um construto de realismo. Ao pensarmos na ideia de um virtual⁴, este pode ser visto enquanto uma imagem em espelho, provocando “um curto-circuito que rompe com a imagem enquanto sistema de representação de verdades preestabelecidas” (PARENTE, 1999, p. 25). Desse modo, em função das transformações que atravessam nossa cultura, a RV pode ser entendida tanto quanto uma imagem virtual que se substitui ao real (uma miragem); ou, a partir das tecnologias do virtual, deixamos de pensar como a imagem representa a realidade para pensar um real que só existe segundo o que a imagem permite visualizar (PARENTE, 1999).

Ao encarar a tecnologia como um espaço para ser experimentado (HUHTAMO, 2013), desde os brinquedos ópticos e o desenvolvimento de dispositivos de RV, nota-se o quanto do devir de RV atravessa a nossa cultura, como potência, enquanto virtualidade bergsoniana: um modo de ser dessas imagens, que se atualiza de diferentes modos/formatos. Desse modo,

1 Trabalho apresentado na I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Doutoranda da linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais, PPG em Comunicação (UNISINOS), bolsista CNPq. Orientador: Prof. Dr. Gustavo D. Fischer. E-mail: ca.avila@gmail.com.

3 Giotto di Bondone, introduz a perspectiva na pintura na era renascentista, abrindo espaço para outros artistas desenvolverem técnicas de reprodução realista.

4 A imagem se torna cada vez mais virtual, independente do meio de reprodução, posto que ela é uma “encenação da ficção como ficção”, onde a imagem remete a si própria (PARENTE, 1999).



essa imagem não é determinada por tais dispositivos, mesmo que auxiliem na sua concepção – não em absoluto. Buscamos inscrever o que é essa RV num olhar que pensa a imagem como portadora de memória (BERGSON, 2006), inscrita historicamente em um contexto, afetada pelos movimentos que a imagem possui tanto da máquina quanto de acionamentos do sujeito. Com uma dimensão arqueológica, interessa pensar o que é RV para além dos objetos computacionais. A tecnologia influencia e modifica a imagem e nossa relação com ela, tornando potente desconstruirmos o nosso modo de ver a “realidade” e passar a entendê-la enquanto virtualidade inscrita em nossa tecnocultura (em devir).

Referências

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HUHTAMO, Erkki. Elementos de screenologia: em direção a uma arqueologia da tela. In: **Revista de Audiovisual Sala 206**, n. 03, 2013.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.



Lento, longo e repetitivo: A política do filme musical de Lav Diaz¹

Milton do Prado Franco Neto²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Cinema. Lav Diaz. Cinema filipino. Longa duração. Política.

O cineasta filipino Lav Diaz é normalmente associado à tendência no cinema contemporâneo identificada como *slow cinema*, termo usado pela crítica anglo-saxã e repensado pela francesa³ para se referir a filmes de longos planos, centrados na contemplação da imagem e na passagem do tempo (CIMENT, 2003; FLANAGAN, 2008; AUMONT, 2015). Outra característica de seus trabalhos, a longa duração, é sempre trazida à tona quando vêm à mente obras como *Melancholia* (2008), e suas sete horas e meia; ou *Evolução de uma Família Filipina* (2004), com nove horas de duração. Sua obra faz parte do renascimento do cinema das Filipinas no século XXI e aborda diretamente questões ligadas à situação política e a herança colonial do país.

Esta apresentação tem como objeto o filme *Estação do Diabo* (*Ang panahon ng halimaru*, 2018) e tem como objetivo pensar a conexão entre seus aspectos formais e políticos. O filme é um musical ambientado durante a ditadura de Ferdinando Marcos e mostra a difícil vida em uma aldeia aterrorizada por uma milícia ligada ao governo. Os números musicais explicitam outro aspecto formal dos filmes de Diaz: a repetição como motor dramático, ainda que minimalista.

Se a lentidão e a longa duração já se tornaram *commodities* em mostras e festivais, a repetição não é ressaltada como uma qualidade fílmica. O que *Estação do Diabo* deixa claro, a partir da escolha do gênero que trabalha, é que a repetição é um elemento estético-político essencial para Lav Diaz, pois se baseia na organização de um sistema que busca a diferenciação na repetição, para fugir da simples representação (DELEUZE, 2018). O uso das canções como elementos que retornam várias vezes e a reorganização dos elementos dramáticos e de encenação que daí derivam acentuam o mergulho no terror, trazendo o que Deleuze chamava de “potência singular” remetida pela repetição. Há na repetição das canções, na repetição do massacre, na repetição do sofrimento, um elemento essencial para a evolução dramática dos personagens principais do filme: o escritor que sai de sua cidade e vai até a pequena aldeia aterrorizada em busca de sua mulher, uma médica desaparecida.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais, ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutorando PGCOR/PUCRS, linha de pesquisa Cultura e tecnologias das imagens e dos imaginários, sob orientação da Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind. Integrante do grupo de pesquisa Cinema e Audiovisual: comunicação, estética e política (Kinepoliticom).

³ Curioso pensar que a origem do termo tenha vindo de um crítico francês, Michel Ciment, quando identificou essa tendência no catálogo do *46th San Francisco International Film Festival* (2003).



Através dessa estética minimalista da repetição, somos apresentados à lógica particular e à perversão do “exército” que massacra os aldeões invocando um passado mítico do país para justificar seus atos. É aí que o filme lança mão de uma personagem fantástica, o chefe da milícia, espécie de *janus* com duas faces, o carrasco não-humano que se faz passar por “gente do povo”. Segundo Theodor Adorno, uma estratégia recorrente no fascismo:

“Embora apareça como super-homem, o líder precisa, ao mesmo tempo, operar o milagre de aparecer como uma pessoa mediana, tal como Hitler posava como uma união de King Kong e barbeiro suburbano.” (ADORNO, 2015. p.171)

É da explicitação de seus traços autorais dentro de um gênero a princípio inesperado que *Estação do Diabo* se mostra como um dos exemplos mais fortes de filme político do cinema recente. Sua opção pela fala cantada ainda demonstra sua crença no poder da oralidade na transmissão da história. Sua reiteração da longa duração e dos planos longos, sua crença em certo tipo de cinema. Do reiterado choque entre essas crenças, a forte expressão cinematográfica de um universo totalitário.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Ensaio sobre psicologia social e psicanálise**. Ed. Unesp. São Paulo: 2015.
- AUMONT, Jacques. **Le montage: La seule invention du cinéma**. Ed. Vrin. Paris: 2015.
- CIMENT, Michel. The State of Cinema. San Francisco, 2003. Disponível em <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>, consultado em 8 out. 2020.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 1ª ed. Ed. Paz e Terra. São Paulo, 2018.
- ESTAÇÃO do Diabo (*Ang panahon ng halimaw*). Direção e roteiro: Lav Diaz. Manila: Sine Olivia, 2018. Cópia digital mkv (234 min). 1,66:1. P&B.
- EVOLUÇÃO de uma Família Filipina (*Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino*). Direção e roteiro: Lav Diaz. Manila: Sine Olivia, 2004. Cópia digital mkv (540 min). 1,37:1. P&B.
- FLANAGAN, Matthew. **Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema**. Em 16:9 film journal, n. 29, Copenhagen, 2008. Disponível em http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm, consultado em 8 out. 2020.
- MELANCOLIA (*Melancholia*). Direção e roteiro: Lav Diaz. Manila: Sine Olivia, 2008. Cópia digital mkv (450 min). 1,37:1. P&B.

**ARQUIVO,
ESTÉTICA,
ARTES**



JELA
I Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais

Audiovisualidades de arquivo: O “Eu Sou Amazônia”, do Google Earth¹

Madylene Costa Barata²

Palavras-chave: Eu sou Amazônia. Google Earth. Audiovisualidades. Arquivo.

Este resumo propõe uma reflexão sobre o lugar do arquivo em produtos audiovisuais, não estritamente cinematográficos, no ambiente da web. Para isso, trazemos o Eu sou Amazônia³ para tensionar a proposta, o qual foi inserido no Google Earth em 2017. O projeto contém vídeos produzidos pelo cineasta Fernando Meirelles e outros arquivos históricos sobre a Amazônia, mas também mantém os traços de um software de geolocalização.

Arantes (2015) chama de re/escrituras da história aquilo que traz diferentes apresentações sobre ela, e não como representação mimética de um passado. Para a autora, o sentido mais geral do conceito de re/escrituras, que se relaciona à história da arte, se aproxima da ideia de Milton Santos, ao dizer que a história da arte hoje incorpora olhares diversos e não mais um olhar hegemônico, fazendo nascer, assim, outras escrituras da história da arte.

O conceito tensiona o lugar do arquivo, ao lembrar que quando se fala de outras escrituras da história da arte, é preciso falar também de um “mar” de ruínas que ora ou outra é resgatado para “construir alguns possíveis olhares sobre o nosso tempo” (ARANTES, 2015, p. 32). O Eu sou Amazônia, do Google Earth é um produto complexo, que inclui vídeos, fotos, áudios e mapas digitais em um só ambiente. Em vários momentos podemos acessar imagens de arquivos ou de produções sobre a Amazônia de anos atrás, que pareciam estar perdidos nos “escombros” da web, mas foram resgatados pelo projeto. Assim, nos deparamos com um mar de ruínas que nos quer dizer o que é afinal a Amazônia.

Direcionamos a reflexão para o acesso do passado no presente, em que podemos consolidar – outros – olhares para a nossa realidade. A autora nos lembra, ainda, que “entender o arquivo como um processo vivo, lacunar e sintomático implica abrir a possibilidade para a compreensão de que sempre é possível a construção de outras narrativas para além das hegemônicas” (ARANTES, 2015, p. 101). Deste modo, a história e a consciência que se constrói sobre o mundo podem alimentar experiências distintas, uma vez que o resgate aos arquivos é parte da vivência humana.

Conceber o arquivo, tal qual nos fala Arantes (2015) olhando para o Eu sou Amazônia, podemos entender que, esse produto recria uma ideia de pertencimento de Amazônia tendo como recurso primeiro o arquivo material produzido ao longo do tempo. E o acesso aos arquivos materiais no ambiente da web, traça uma reescritura visual dessa região. Os materiais

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais, ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Mestra em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Pará.

3 É possível acessar o projeto pelo link: <https://bit.ly/38a7vw7>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.



de diferentes formatos (mapa, fotografias, dossiês, vídeos, depoimentos, enfim, um mar de ruínas sobre a memória da Amazônia na interface Google Earth), ao estarem disponíveis em um só lugar e online, torna-se um modo potente para o campo das audiovisualidades fazerem a memória da Amazônia durar.

Referências

ARANTES, Priscila. Em busca de uma nova estética. *In*: ARANTES, Priscilla, **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac, 2005. p.155-177.

_____. **Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KILPP, Suzana. Imagens Conectivas da Cultura. *In*: SILVA, Alexandre; ROSÁRIO, Nísia M.; KILPP, Suzana (org.). **Audiovisualidades da Cultura**. Porto Alegre: Entremeios, 2010a. p. 19-36.



EspectAÇÃO:

Elementos de constituição de construtos de espectador¹

Lucas Mello Ness²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Palavras-chave: Espectador. Arqueologia das mídias. *Screenologia*. Plataformas de vídeo. *Streaming*.

Em minha pesquisa, busco responder como os construtos de espectador se atualizam nas plataformas de vídeo *streaming*. Para tanto, é preciso buscar rastros que me permitam delinear que elementos compõem esses construtos. A partir da arqueologia das mídias e da *screenologia* (HUHTAMO, 2013), desconstruir a vinculação do espectador à passividade da poltrona do cinema, perscrutar experiências menos aventadas nos principais circuitos³ e reconhecer que elas já convidavam o espectador a participar ativamente da espectação – girando uma manivela, trocando cartões de imagens, envolvendo-o de outras formas que não o assistir. Parte dessa interação eram necessidades dos aparatos técnicos e, hoje, atualizam-se em possibilidades e funcionalidades dentro, também, das plataformas de vídeos *streaming*. Essas possibilidades, transformam o espectador em um generalista multitarefa, contrapondo-o a especialização das demais funções da cadeia audiovisual.

A célebre reflexão *O que vemos, o que nos olha* (DIDI-HUBERMAN, 1998) é, corriqueiramente, assumida a partir do olhar do sujeito sobre o objeto. O que aconteceria se invertêssemos o ponto da visada, e lançássemos essa reflexão às telas? Elas observariam seus espectadores de forma profunda e isso suscitaria uma série de reflexões, possivelmente, de diversas proposituras humanísticas. Nos coloquemos, pois, dentro de um campo de reflexão sobre o audiovisual e sua incursão tecnocultural e, assim, poderemos indicar algumas chaves de leitura à reflexão proposta.

Diversos aspectos acerca da institucionalização do cinema levaram, conforme a ordem desenvolvimentista de progresso, à especialização das funções. Por exemplo, na considerada primeira fase do cinema (1895-1917) o exibidor cumulava funções de produtor, projetor e montador (GAUDREAU; MARION, 2016), visto que compravam os filmes e os manipulavam, inclusive incentivados pelos fabricantes de filmes. Esse é um pequeno exemplo, mas no decorrer da história do consumo audiovisual houve o desenvolvimento cada vez mais nítido das funções, cada qual com atribuições bem definidas. Já o espectador, no cinema, foi

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutorando no PPGCOM da UNISINOS – Linha de Pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais | Orientador Prof. Dr. Gustavo Fischer. Pesquisa plataformas de vídeo *streaming*. Servidor Técnico em Audiovisual da UFPel. Contato – lucasness@gmail.com.

³ A exemplo do “(...) estereoscópio, dos *phantom rides* (panoramas), dos *Hale’s Tours*, dos dioramas, das exposições mundiais, dos museus de cera, dos animais empalhados (...)” (ELSAESSER, 2018, p. 84).



colocado em estado (quase) passivo, sentado em uma poltrona, lugar marcado, longe da tela, do projetor, do produtor...

A passividade veio a se tornar a característica atribuída, por excelência, ao espectador. Contudo, pensemos em linhas gerais, o espectador da televisão já não assumia a mesma passividade ou especialidade de atuação; além do ligar/desligar e dos canais, ele tinha um papel no sintonizar, calibrar cores, ou mesmo aplicar filtros. Essa relação multitarefa foi-se crescendo ao espectador, com o videocassete, a televisão a cabo, o *streaming*. Para elucidar a questão, pensemos nas opções como a **Netflix** e o **YouTube**, nas quais o espectador pode, além de pausar e retomar o conteúdo, acelerar e desacelerá-lo, aumentar a luminosidade, escolher a resolução...

O espectador, de hoje e de outrora, não é um especialista em ver, mas um agente ativo e multitarefa, que precisa manipular uma série de aparatos, operando uma diversidade de funções para estabelecer seu uso e exercer sua apropriação sobre conteúdo – mesmo que essas funções sejam, muitas vezes, pensadas e limitadas pelos próprios aparatos a fim de manter seu espectador dentro daquele dispositivo.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital**. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

HUHTAMO, Erkki. Elementos de Screenologia: em direção a uma arqueologia da tela. **Revista de Audiovisual Sala 206**. Vitória, ES: n. 03, online, 2013.



Compreendendo como a regeneração enquanto qualidade tecnocultural se atualiza em ambientes *on-line* voltados à produção de presença da artemídia¹

Aline Corso²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Palavras-chave: Tecnocultura. Audiovisualidades. Artemídia. Ambientes *on-line*.

Na pesquisa em “audiovisualidades¹” é relevante definir o que é imagem e, nesse ângulo, Kilpp (2013) provoca a pensar as imagens na perspectiva de “como, por que e o que (n)as imagens me olham?” e “o que eu vejo nas imagens?”, alicerçada nas ideias de Didi-Huberman (1998). Assim, direciono o meu olhar para a artemídia que, por ter suporte computacional, é intrinsecamente imaterial, volátil e, por muitas vezes, instável, e possui, portanto, problemas para a sua preservação. Se, por um lado temos a degeneração - que se dá pela obsolescência de *hardware* e *software* -, por outro temos múltiplas possibilidades de regeneração/atualização das obras.

Como primeiro movimento, aciono a intuição, método sistematizado por Deleuze (1999) a partir da filosofia de Bergson, e tenho como pergunta: *como a regeneração enquanto qualidade tecnocultural se atualiza em ambientes on-line voltados à produção de presença da artemídia?* O objetivo (provisório) da tese é compreender os sentidos dados pelos ambientes *on-line* à regeneração da artemídia em uma tecnocultura contemporânea. Essa questão central desdobra-se também em objetivos específicos: a) compreender a relação arte-mídia, em especial as suas particularidades relativas à presença em ambientes *online*; b) inferir acerca dos conceitos de obsolescência (degeneração) e atualização/resgate (regeneração) enquanto qualidades de uma tecnocultura audiovisual; c) cartografar e constelar ambientes *on-line* que atualizam a memória da artemídia; d) fazer apontamentos sobre como esses ambientes comunicam a memória da artemídia na perspectiva da tecnocultura audiovisual.

Pretendo entender as questões alusivas à degeneração e regeneração (CHUN, 2011; FISCHER, 2016) e como são tratadas quando se “leva” a artemídia para ambientes *on-line*, ou seja, quando são atualizadas nesses lugares de memória (NORA, 1993). Fischer (2017, p. 1) discute “as características de diversas iniciativas presentes no ambiente *online* que temos

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutoranda em Comunicação (UNISINOS), Mestra em Processos e Manifestações Culturais (FEEVALE) e Bacharela em Tecnologias Digitais (UCS). Professora dos cursos do Centro de Comunicação (FSG e UNICNEC). Integra o grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: comunicação, memória e design (TCAv). Bolsista CAPES.

³ Conceituação inspirada nas “virtualidades” de Bergson e “imagincidades” de Eisenstein.



chamado de ‘construtos de memória’ de materiais midiáticos (da própria web ou de outros meios)”. Como se trata de uma pesquisa em andamento, o *corpus* ainda não está definido. Entretanto, já realizei um primeiro acercamento empírico e, no momento, já possuo um grupo de observáveis (prefigurados) que poderiam vir a constituir o *corpus* da pesquisa, como os *sites MediaArtHistoriesArchive*⁴, *Archive of Digital Art*⁵, *Variable Media Questionnaire*⁶, *Conservation OnLine*⁷ e *Media Art Preservation Links*⁸.

Essas estratégias *on-line* se relacionam à dimensão arquivística/conservacionista da artemídia. Com um desenho (tecno)metodológico, penso em combinar a intuição (para a criação do problema, conforme trazido anteriormente) e a realização de uma cartografia articulada a procedimentos da arqueologia da mídia, como escavação e dissecação. Assim, tenho a perspectiva do desenvolvimento de constelações/camadas. O trabalho já demonstra a perspectiva sobre a dimensão do arquivamento como possível atualização da virtualidade, remetendo “preservação” e “regeneração” como possíveis constelações.

Referências

ARCHIVE OF DIGITAL ART. **Site oficial**. Disponível em: <https://www.digitalartarchive.at/nc/home.html>. Acesso em: 06 dez 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHUN, Wendy Hui Kyong. The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory. In: Huhtamo, E. & Parikka, J. (orgs). **Media Archeology: Approaches, Applications, and Implications**. Berkeley, California: University of California Press. 2011.

CONSERVATION ONLINE. **Site oficial**. Disponível em: <https://cool.culturalheritage.org>. Acesso em: 06 dez 2020.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FISCHER, Gustavo Daudt. Vida, morte e pós-morte do GeoCities: memória em denegação/regeneração e nostalgia como crítica no Projeto One Terabyte of Kilobyte Age. **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**: São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2977-1.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2020.

4 (MEDIA ART HISTORIES ARCHIVE, 2020, *online*).

5 (ARCHIVE OF DIGITAL ART, 2020, *online*).

6 (VARIABLE MEDIA QUESTIONNAIRE, 2020, *online*).

7 (CONSERVATION ONLINE, 2020, *online*).

8 (MEDIA ART PRESERVATION LINK, 2020, *online*).



FISCHER, Gustavo Daudt. TV News Archive como construto e lugar de memória na web. **XL Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**: Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1270-1.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2020.

KILPP, Suzana. Como ver o que nos olha. In: KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Orgs.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013.

MEDIA ART HISTORIES ARCHIVE. **Site oficial**. Disponível em: <https://www.mediaarthistory.org/maharchive>. Acesso em: 06 dez 2020.

MEDIA ART PRESERVATION LINKS. **Site oficial**. Disponível em: <http://nimk.nl/eng/preservation/media-art-preservation-links>. Acesso em: 06 dez 2020.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares. **Projeto História**, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

VARIABLE MEDIA QUESTIONNAIRE. **Site oficial**. Disponível em: <https://variablemediaquestionnaire.net>. Acesso em: 06 dez 2020.



Sorria: Você está sendo gravado

Vídeos de divulgação de uma campanha eleitoral¹

Gabriela Pacheco²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Vídeos de divulgação. Campanha eleitoral. Propaganda política.

Os vídeos de divulgação fazem parte do plano da campanha política de um candidato. Caracterizam-se pela curta duração e por serem espaços dinâmicos de visibilidade, enquanto versões audiovisuais do plano de campanha com um amplo potencial de distribuição. Isso nos leva a pensar nas considerações de Machado (2000) sobre o videoclipe como um formato curto e econômico que consiste em adaptações de músicas conhecidas e imagens que guardam relação com o objetivo. Nos vídeos de divulgação, são indicados o nome do candidato, número e/ou partido que ele representa, bem como os *jingles* da campanha, utilizando imagens audiovisuais diversas e, por vezes, fotografias que dão a ilusão de movimento. Eles funcionam como uma peça publicitária, em que o candidato tende a assumir o protagonismo vendendo suas qualidades e construindo a imagem ideal.

Nossa pesquisa, que tem como objetivo apresentar parte de dissertação de mestrado³ sobre o corpo como propaganda eleitoral nos casos de Jair Bolsonaro (Brasil) e Pedro Pablo Kuczynski (Peru), caracterizou os quatro tipos de vídeos de divulgação durante a última campanha eleitoral presidencial dos então candidatos Kuczynski e Bolsonaro. O primeiro deles é o vídeo depoimento, que conta com as participações de cidadãos que manifestam o apoio ao candidato e apresenta o motivo pelo qual ele deveria ser eleito. No decorrer do vídeo, é possível que o candidato apareça junto aos cidadãos. Além disso, quase nunca aparecem os jornalistas e os respondentes se dividem entre olhar para a câmera e para o entrevistador fora de quadro.

O segundo tipo enfatiza o aspecto biográfico do candidato, em que este conta parte da sua história, escolhendo episódios importantes para comunicar à audiência. Além disso, o vídeo pode ter um narrador para os feitos do candidato, sendo ele a referência mais importante do seu relato. Segundo Benjamin (1996), para contar uma história, o narrador deve imaginar e transformar a experiência, dar valor a esses detalhes que ele sabe, e que a audiência desconhece.

Outros materiais audiovisuais que se destacaram foram os denominados vídeos de acontecimento. São aqueles em que o candidato fala, olhando para a tela. O discurso desse texto audiovisual faz referência a opiniões sobre assuntos de interesse nacional.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Linha de pesquisa Cultura e significação. E-mail para contato: gabrielapd1@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

³ Orientada pela professora Dra. Nísia Martins do Rosário e realizada com o apoio do Programa Estudantes- Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil.



O quarto tipo caracterizou-se pelas ferramentas das redes sociais, em que os presidenciáveis não foram alheios adotando uma postura mais publicitária para instigar seus eleitores. Víde-social, sem grandes investimentos, nem espaços pagos ou tempos limitados, trazendo um conteúdo informativo com a intenção de mostrar os candidatos como “gente como a gente”.

Definir os vídeos mostra como os textos políticos, no contexto das campanhas políticas, podem romper com aspectos mais tradicionais, tanto no que diz respeito à linguagem do candidato quanto à linguagem audiovisual. Nesse viés, o que mais se destacou foi o vídeo-social, que se apresentou durante a campanha de Bolsonaro e que virou uma regularidade durante seu governo, podendo se transformar em uma tendência de padrão nas próximas campanhas eleitorais.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e histórica da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOLSONARO. [S.l.: s.n.], 2020a. 8 vídeos. Publicado pelo Canal Gabriela Pacheco. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLME7SQfus0zoVvt_wjf-JvDDU-HeSY6iN. Acesso em: 20 set. 2020.

BOLSONARO, Jair. Bolsonaro Patriota. [S.l.: s.n.], 26 set. 2017. 1 vídeo (5 min 3 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RIOHexgHjyI>. Acesso em: 20 set. 2020.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

PACHECO, Gabriela. **O corpo como propaganda eleitoral**. A linguagem corporal de Jair Bolsonaro (Brasil) e Pedro Pablo Kuczynski (2016). 2020. Dissertação (Mestre em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

PPK_2016_GMPD. [S.l.: s.n.], 2020b. 10 vídeos. Publicado pelo Canal Gabriela Pacheco. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLME7SQfus0zo1rX6eSIpfhKT0O6DjetM0>. Acesso em: 20 set. 2020.

**CINEMA
BRASILEIRO
E GÊNEROS**



JELA
1 Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais

Ferramentas para um Cinema de Paiol¹

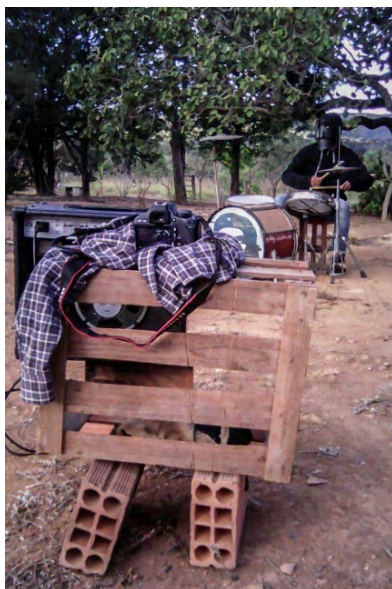
Analú Favretto²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Imagem. Curta-metragem. Cinema de Paiol. Tecnocultura.

O debate sobre o audiovisual brasileiro está pautado, na maioria das vezes, na precariedade técnica que, ao que parece, dura como uma qualidade das nossas obras. Evoco uma foto do *set* de filmagens do curta-metragem *A Retirada para um coração bruto* (2017), de Marco Antônio Pereira.

Figura 1 - Ferramentas tecnológicas na gravação de *A Retirada para um coração bruto*.



Fonte: Perfil de Marco no Facebook.

O realizador Marco Antônio Pereira *construiu* o filme sem nenhum incentivo financeiro, com equipe reduzida, com uma câmera portátil e um computador. Um filme de *pouco* que nos remete a uma marca do cinema brasileiro. Lembramos do lema “ideia na cabeça e câmera na mão” (ROCHA, [1965] 1981), do Cinema *Udigrudi* (Cinema de Invenção), nos anos 1970 em filmes de Rogério Sganzerla. E, recentemente, o Cinema de Garagem e suas formulações sobre tecnologias e cinema brasileiro contemporâneo (IKEDA; LIMA, 2011).

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPel. Mestranda em Comunicação pela Unisinos. Orientanda do Professor Dr. Tiago Ricciardi.

3 No presente texto as Ruralidades são percebidas como um devir do Rural. Através do conceito de duração de Bergson (1999).



O texto inicia com a imagem de um filme rural: temos a paisagem característica como fundo, um senhor usando camiseta xadrez e chapéu de palha, o sol estourando o quadro, a viola e a rotina de trabalhos braçais. Se olhássemos mais, as Ruralidades³ presentes no curta-metragem seriam “infinitas”.

Na tentativa de formular o conceito de Cinema de Paiol, não propomos uma nova forma de perceber filmes gravados no ambiente rural, mas de dar a ver, em um recorte geográfico e tecnológico, como filmes do interior se constroem com ferramentas disponíveis.

Propusemos a possibilidade de pensar em um tipo de produção audiovisual semelhante a organização do paiol: espaço do campo onde as ferramentas estão dispostas e prontas para uso, conforme a necessidade do trabalhador. Lá, a faca é usada para descascar laranjas, picar fumo, fazer buracos na terra para plantio de sementes.

Atualiza-se o lema *glauberiano*⁴ de “ideia na cabeça e câmera na mão”, para “ideia na cabeça e *qualquer coisa* na mão”. A câmera, na figura 1, está em cima de um caixote de madeira que está “apoiado” em tijolos. A câmera está aninhada em uma camiseta xadrez, que, supomos, estabelece um nivelamento entre dispositivo e caixote.

A imagem da ferramenta tecnológica em um contexto terroso, com presença de elementos rurais, evoca uma ideia de escassez. A escassez que já foi registrada por filmes em ambientes rurais como sinônimo de atraso, falta material e motivação para a ida até a cidade. É possível realizar um cinema a partir do paiol.

Referências

A RETIRADA para um Coração Bruto. Direção: Marco Antônio Pereira. Produção: Olho de Gato. Intérpretes: Seu Manoel. Roteiro: Marco Antônio Pereira. Minas Gerais: Olho de Gato, 2017. Vimeo on demand (15 min), color.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de Garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

³ No presente texto as Ruralidades são percebidas como um devir do Rural. Através do conceito de duração de Bergson (1999).

⁴ Refere-se aqui a Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo.



De *A Noite das Taras* a *Os Sete Gatinhos*:

Diferenças e aproximações entre as pornochanchadas dramáticas paulistanas e cariocas¹

Guilherme Fumeo Almeida²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Pornochanchada. *A Noite das Taras*. *Os Sete Gatinhos*. Cinema Brasileiro Anos 1980.

O trabalho problematiza as diferenças e semelhanças entre as pornochanchadas da fase dramática produzidas em São Paulo e no Rio de Janeiro, considerando as especificidades dos ciclos paulistano e carioca desta fase do gênero. Esta problematização irá partir da análise de um filme de cada um dos ciclos, *A noite das taras*, de São Paulo, e *Os sete gatinhos*, do Rio de Janeiro, ambos lançados em 1980. A fundamentação metodológica será composta pela análise fílmica e por uma bibliografia que discute a formação, as características e as modificações da pornochanchada enquanto gênero cinematográfico nacional.

Entre final dos anos 1960 e início dos 1980, a pornochanchada se consolidou enquanto um retrato cinematográfico de comportamentos nacionais com grande sucesso de público, sendo estruturada a partir de moldes e estereótipos coerentes com uma sociedade conservadora, em um país que vivia sob o jugo de um regime político autoritário e moralista, como destaca Inimá Simões (2007). Inicialmente produzidas somente no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade dos anos 1970, as pornochanchadas passaram a ter grande parte de sua realização concentrada em São Paulo. Apesar da força do ciclo paulistano, as pornochanchadas continuaram a ser produzidas em número significativo no Rio de Janeiro, ainda que sem a mesma organização industrial paulistana.

Ambos os ciclos guardavam diferenças sutis, porém significativas, que passavam por formas distintas de articular as relações entre humor, erotismo, drama e deboche. Entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, a pornochanchada enquanto gênero completou sua transição, substituindo majoritariamente o privilégio de situações eróticas acompanhadas pela comédia por desenvolvimentos marcados por drama e tragédia, e não raro morte. Esta curva dramática foi fundamental na diferenciação da pornochanchada em duas grandes fases temáticas, a cômica e a dramática, que faziam usos diversos das possibilidades de tematização do erotismo que marcaram o gênero.

Dirigida por três nomes importantes do ciclo paulistano da pornochanchada, David Cardoso, Ody Fraga e John Doo, *A Noite das Taras* discute, em três episódios, as relações entre

1 Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais, ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020. Realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Doutorando da linha de pesquisa Culturas, política e significação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientado por Miriam de Souza Rossini. Integrante do Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PROAv-UFRGS/CNPq). Bolsista CAPES. E-mail: almeidaguif@gmail.com.



sexo, desencanto e perigo, que podem levar à morte, através das aventuras de três marinheiros que saem do porto de Santos em direção às oportunidades que São Paulo reserva a eles. Adaptado da obra de Nelson Rodrigues por Neville D´Almeida e com coautoria do dramaturgo no roteiro, *Os Sete gatinhos*, por sua vez, apresenta os conflitos de uma família disfuncional de classe média baixa carioca, debatendo a ideia de sexo como degradação e as consequências das formas de repressão cotidianas no indivíduo.

Referências

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2002.

A NOITE das Taras. Direção: David Cardoso, Ody Fraga, John Doo. Produção: David Cardoso; João Luiz de Araújo. Intérpretes: Patrícia Scalvi; Matilde Mastrangi; Arlindo Barreto; Péricles Campos *et al.* Roteiro: Ody Fraga. Música: Ronald Lark. São Paulo: Dacar, 1980. 81 min, 35mm, color.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

OS SETE Gatinhos. Direção: Neville D´Almeida. Produção: Scarlet Moon; Nelson Rodrigues e Neville D´Almeida. Intérpretes: Cristina Aché; Regina Casé; Telma Reston; Lima Duarte *et al.* Roteiro: Gilberto Loureiro; Nelson Rodrigues, Neville D´Almeida. Música: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Rio de Janeiro: Cineville Produções Cinematográficas, 1980. 105 min, 35mm, color.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. **Revista ALCEU** - v.8, n.15, p. 185-195, jul./dez. 2007.

SELIGMAN, Flávia. **O “Brasil é feito pornôs”**: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Orientadora: Maria Dora Genis Mourão. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Pós-Graduação, São Paulo, BR-SP, 2000.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.



O campesino no cinema brasileiro da década de 1960¹

Carlos Eduardo da Silva Ribeiro²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Representações do campesino. Cinema moderno. Cinema popular.

O texto reflete sobre a recorrência do campesino em diversos cinemas brasileiros da década de 1960. A busca por uma identidade do povo brasileiro fazia parte da agenda de intelectuais da década como Darcy Ribeiro – que já escrevia o que mais tarde veio a ser *O povo brasileiro* (RIBEIRO, 2006) –, de entidades como a UNE, o ISEB, os CPC's, e de cineastas como Glauber Rocha – e sua *Ezstetyka da fome* (ROCHA, 2004) – e Thomaz Farkas – com seus filmes marcados pela busca da imagem e voz do “povo” em visitas cinematográficas ao Brasil profundo –, bem como do Cinema Novo de uma forma geral (SIMONARD, 2006). De maneira adjunta, mas com um ponto de vista diferente, artistas/personagens/atores como Mazzaropi e Teixeirinha encontravam no campesino um ponto de identificação com seu público, perfazendo expressivas bilheterias no cinema realizado no Brasil da época.

O país experimentava na década de 1960 um acelerado e marcante processo de urbanização, passando de majoritariamente agrário para eminentemente urbano (RIDENTI, 2005, p. 87). O campo permeava o imaginário, as imagens cinematográficas e a autoimagem do Brasil. A nova cultura urbana também assistiu, naquela década, o nascimento da fase “moderna” no documentário brasileiro, marcada pelos “debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo” (XAVIER, 2001, p. 15). Assim, enquanto a sociedade se urbanizava, o documentário moderno brasileiro propôs uma “descoberta do Brasil” (idem., p. 27) buscando, no interior do país, regiões escassas em imagens, legando ao presente um mosaico de representações das classes agrárias brasileiras. Articulam-se a essas imagens uma série de construções teóricas que, à época, pensavam o homem do campo como identidade do povo brasileiro. Segundo o historiador Marcelo Ridenti (2005), essa construção está marcada transversalmente a partir de uma *estrutura de sentimento da brasilidade romântica* – estrutura vivida, mas não notada pelos que a vivenciam (WILLIAMS, 1979) – que permeava intelectuais e artistas da época. Na proposição de Ridenti, as formas com que se sentiu, pensou e representou o Brasil são relacionais e por uma ideação romântica do campesino. No cinema, compreendemos que o campesino figurou prioritariamente ora como ponto de identificação com o público, ora como síntese do rosto do povo a ser conhecido.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pelotas, Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Assistente de Pesquisa no Portal de Inovação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: <dudaribeirodudaribeiro@gmail.com >.



A romantização do povo e do campesino, emblemáticas da estrutura de sentimento do Brasil em 1960 (RIDENTI, 2005), expressou-se no cinema na recorrência desse sujeito, que ocupou posição de destaque no cinema de Amácio Mazzaropi; no cinema de Teixeira; nos documentários que Jean-Claude Bernardet (1985) tipificou como “modelo sociológico”: *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), dentre outros; em filmes de Glauber Rocha. Situada essa identidade entre os filmes, suas formas de representação comportam diferenças. Se os documentários do modelo sociológico, através da técnica do cinema direto, buscavam a “realidade do povo” nos homens do campo – com objetividade e simultaneamente sob um discurso engajado e científico do narrador –, os cinemas populares de Mazzaropi e Teixeira recorriam ao campesino dramatizado – eventualmente um campesino em processo de urbanização, *rurbano* – como fator de identificação com seu expressivo público. Já Glauber Rocha, em afinidade com o pensamento de certa esquerda da época, buscava no campesinato a força revolucionária brasileira: a dialética entre a identidade e as contradições do Brasil. Logo, apesar das imagens em comum entre esses filmes, suas narrativas, intenções e recepções pelo “povo” que buscavam representar são diferentes.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1. 2005, p. 81-110.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O ORIENTE DO CINEMA



JELA
I Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais



Políticas da fala em *Ceddo*, de Ousmane Sembène¹

Lennon Macedo²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Ato de fala. Cinema africano. Comum. Comunicação. Semiótica.

Serge Daney (2007) nota que o aparecimento do cinema terceiro-mundista nos festivais dos anos 1960 e 1970 criou uma expectativa europeia de descobrir um novo cinema do corpo, uma estética que conduza seus personagens ao som da dança e da música afro-latina para encantar as racionalidades burguesas do velho continente. Qual a surpresa para estes críticos quando, ao se depararem com cineastas como Ousmane Sembène, perceberam um cinema que faz da fala, e não do corpo, o fundamento de sua política. Filmes como *Ceddo* (1977) produzem subjetividades africanas como sujeitos de enunciação, de discurso, de voz.

No caso particular desta obra, o que está em jogo é o poder articulado pela fala, evidenciando a força da oralidade tão presente em distintas semióticas africanas. A partilha política do filme instaura-se por uma circulação singular da palavra que distribui as posições de poder das personagens. Os atos de fala espacializam os sujeitos e os codificam. É como se Sembène estivesse traçando um diagrama do funcionamento da linguagem e do poder no antigo Senegal e suas transformações devido à entrada do Islã.

Destacamos especialmente dois atos de fala: (1) a necessária mediação do griô da corte em toda comunicação na presença do rei; (2) a imposição das leis islâmicas que se dá exclusivamente pela fala do Imame. O primeiro ato de fala denota a impossibilidade do diálogo direto com o rei, exigindo que toda palavra, inclusive a do próprio soberano, seja referida ao griô da corte. Com isso, surge uma distância intransponível entre o povo e a autoridade, ainda que estejam todos situados no mesmo espaço. Contudo, a necessidade de proteger o rei das palavras dos súditos também revela a capacidade da conversa de produzir um comum que engloba a todos e distribui os papéis no ato mesmo da fala. Já o segundo ato de fala revela uma outra inteligência do poder, que institui a comunicação entre a lei e os súditos sob uma nova mediação: o referente inatingível. O Imame comanda o povo seguindo as leis do Alcorão, mas o livro nunca é apresentado, pois o líder o sabe de cor. O regime político continua sendo guiado exclusivamente pelos atos de fala, mas dessa vez a dominação se faz em nome de uma lei transcendente, produzindo uma outra forma da distância intransponível entre o povo e o Estado.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: lennon-macedo@hotmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



Nossa pesquisa, portanto, objetiva descrever os modos como *Ceddo* evidencia as estruturas de poder da linguagem através de atos de fala singulares, estabelecendo paralelos entre o uso da palavra e a forma do Estado. Para tanto, nos colocamos ao lado dos textos de Deleuze (1990), Deleuze e Guattari (2014), Peirce (1994) e Rancière (2005, 2012) com o fim de perceber a relação entre comunicação, linguagem e política em atos de fala; e também dos textos de Cham (2012), Daney (2007) e Gadjigo et al (1993) para compreendermos a importância da oralidade no cinema de Sembène. A partir desse encontro entre textos teóricos, textos críticos e as imagens e sons de *Ceddo*, será possível identificar um diagrama cinematográfico que desmonta ao mesmo tempo em que revela os agenciamentos políticos imanentes a todo ato de fala.

Referências

- CEDDO. Direção: Ousmane Sembène. Dacar: Filmi Domirev, 1977. 1 DVD (120min). Cor.
- CHAM, Mbye. História oficial, memória popular: reconfiguração do passado africano nos filmes de Ousmane Sembène. **Projeto História**, n. 44, jun. 2012, pp. 295-303.
- DANEY, Serge. **A rampa: Cahiers du Cinema (1970-1982)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 2014, vol. 2.
- GADJIGO, Samba et al (Orgs.). **Ousmane Sembène: Dialogues With Critics and Writers**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



Imagem e Memória através do audiovisual *Kim Ji-Young, Born 1982*¹

Virgine Borges de Castilho²

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Palavras-chave: Kim Ji-Young, Born 1982. Flusser. Didi-Huberman. Bergson.

Conforme Parente (2007), muitas pessoas absorvem a ideia de que o cinema corresponde a uma mescla de: uma sala; um projetor, para captar as imagens em movimento; e um filme, com duração média de 2 horas. O cinema é essa forma hegemônica, mas também se molda em outras amplitudes, incluso pelas novas tecnologias. A forma cinema é uma idealização e nem sempre é convencional, tampouco o filme se limita à projeção. O cinema sempre foi múltiplo, e essa multiplicidade abrange também o audiovisual *Kim Ji-Young, Born 1982*.

Em relação às múltiplas, ainda não há uma previsão para ser exibida a produção cinematográfica sul-coreana, proposta nesta análise, para o cinema convencional no Brasil. Logo, as pessoas que queiram assistir a obra devem recorrer a outras formas que se dão somente pelas novas tecnologias. Na internet, os fãs da onda coreana³ hospedam em sites as séries, os filmes, os shows, dentre outras produções do audiovisual sul-coreano. Portanto, cabe ao espectador migrar para outro dispositivo que não seja o cinema dominante, mas que também produz a impressão da realidade (PARENTE, 2007).

Assim, a produção cinematográfica *Kim Ji-Young, Born 1982* é dirigida por Kim Do Young e trata-se de uma adaptação do romance de ficção com mesmo título, escrito por Cho Nam Joo. Ambas as produções narram a história fictícia de Kim Ji-Young, uma mulher que nasceu em 1982 e que, desde então, vivencia episódios de discriminação de gênero. Neste estudo, na concepção fílmica, faz-se necessário um entendimento no que tange a leitura da ficção imagética na perspectiva de Flusser (2007), bem como a imagem como dupla distância a partir de Didi-Huberman (1998). Ainda, propõe-se explorar a imagem a partir da memória da personagem Kim Ji-Young como elemento base na construção da narrativa, segundo o pensamento Bergson (1999; 2006). Portanto, este estudo se estabelece pela técnica do *scanning*⁴, ao examinar as

1 Trabalho apresentado na I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

2 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). E-mail: virgine.bcsacomam@gmail.com. Pesquisadora vinculada ao Centro de Estudos Asiáticos (UFF), professora pelo Governo do Rio Grande do Sul e editora de conteúdo do site BrazilKorea.

3 A onda coreana começou a ganhar proporção a partir do final da década de 1990 na Coreia do Sul e demais países vizinhos. A democratização da internet foi a peça-chave para que a onda coreana atravessasse fronteiras continentais (MONTEIRO, 2014).

4 Uma espécie de “varredura” da produção cinematográfica proposta, observando principalmente as imagens e memórias.



imagens do audiovisual, e recorre a bibliografias de autores que dialogam e se aproximam da proposta de análise. Como efeito, as imagens do filme *Kim Ji-Young, Born 1982* não reproduzem diretamente a crítica de si mesmas, porém, o conjunto da obra transparece críticas para além da representação (DIDI-HUBERMAN, 1998). As imagens são também a memória, onde há constantemente um regaste do passado para um presente não tão tênue (BERGSON, 1999; 2006).

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MONTEIRO, Daniela de Souza Mazur. **A onda coreana e a representação do passado em “Reply 1997”**. Monografia (Bacharelado em Estudos de Mídia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara. **Estéticas do Digital**: cinema e tecnologia. Covilhã: Livros Labicom, 2007. p. 3-32.



Era uma vez, eram duas vezes: Um traço contemporâneo do cinema¹

Leonardo Bomfim Pedrosa²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Desdobramento. Multiplicidade. Narrativa.

Destacamos a partir dos anos 2000 a recorrência de filmes realizados em contextos diversos e com propostas estéticas heterogêneas que provocam uma interrogação semelhante: é possível que um mesmo mundo exista de uma forma diferente? Com filmes que, repentinamente, transformam-se em outro filme, durante a projeção o espectador é obrigado a rever, a recontextualizar, a repensar as imagens que vê. O que parecia ser uno desdobra-se em uma multiplicidade. Podemos citar três obras marcantes entre um conjunto expressivo³ para delimitar esse traço contemporâneo: em *Mal dos Trópicos* (Sud Pralad, 2004), do tailandês Apichatpong Weerasethakul, o romance tranquilo de um soldado e um camponês é bruscamente interrompido e o filme recomeça, com outro título, a partir de uma narrativa fantástica mais próxima do horror. Em *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Dr., 2001), de David Lynch, a aventura misteriosa no ambiente hollywoodiano de duas amigas torna-se repentinamente outra narrativa com uma inversão dos papéis das mesmas personagens. Em *Certo Agora, Errado Antes* (*Jigeumeun Matgo Geuttaeneun Teullida*, 2015), do sul-coreano Hong Sang-soo, há dois filmes (dois créditos, dois títulos) que apresentam praticamente a mesma ordem de cenas e o mesmo encontro (com ações e resultados diferentes) entre um diretor premiado e uma jovem artista. Essas variações que surgem nos filmes citados não acontecem apenas no sentido da trama. Cada desdobramento abre uma possibilidade para que o diretor reencene situações de outra forma. A multiplicidade de mundos num filme, conseqüentemente, significará uma multiplicidade de cinemas.

¹ Trabalho apresentado no I Jornada de Estética e Linguagens Audiovisuais ocorrida de 3 a 6 de novembro de 2020.

² Possui graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2009) e mestrado em Comunicação Social pela mesma instituição (2012). Doutorando na Escola de Comunicação, Artes e Design na PUC-RS.

³ Os outros filmes estudados na pesquisa: *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997), de David Lynch; *Objeto Misterioso ao Meio-Dia* (*Dokfa nai meuman*, 2000), de Apichatpong Weerasethakul; *Eternamente Sua* (*Sud Sanaeha*, 2002), de Apichatpong Weerasethakul; *Balneários* (*Balnearios*, 2002), Mariano Llinás; *A Cara Que Mereces* (2004), de Miguel Gomes; *Um Pequeno Filme sobre o Índio Nacional* (*Maicling pelicula nañg ysañg Índio Nacional*, 2005), de Raya Martin; *Conto de Cinema* (*Geuk jang jeon*, 2005), de Hong Sang-soo; *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2007), de Apichatpong Weerasethakul; *Histórias Extraordinárias* (*Historias Extraordinarias*, 2008), Mariano Llinás; *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*, 2010), de Abbas Kiarostami; *Holy Motors* (2010), de Leos Carax; *O Filme de Oki* (*Ok-hi-eui Yeonghwa*, 2010), de Hong Sang-soo; *A Visitante Francesa* (*Da-Reun Na-Ra-e-Suh*, 2012), de Hong Sang-soo; *Tabu* (2012), de Miguel Gomes; *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso; *As Mil e uma Noites* (2015), de Miguel Gomes; *Antônio Um Dois Três* (2017), de Leonardo Mouramatus; *La Flor* (2018), de Mariano Llinás; *Longa Jornada Noite Adentro* (*Di qiu zui hou de ye wan*, 2018), de Bi Gan.



Colocaremos em questão três aspectos desse traço contemporâneo: 1) O modo como os filmes trabalham narrativamente o desdobramento do uno em múltiplo em um contexto contemporâneo que frequentemente recusa a ideia de que o cinema deve narrar uma história (MUÑOZ FERNANDEZ, 2017). 2) O modo como os filmes apresentam um acontecimento disruptivo (BADIOU, 2013) que interrompe o curso natural da narrativa e permite a aparição da multiplicidade na obra. 3) O modo como os filmes trocam o “era uma vez” pelo “eram duas (ou muitas) vezes”, implicando ao longo da projeção uma perturbação: o choque entre filmes diferentes dentro do mesmo filme.

Referências

BADIOU, Alain. **Cinema**. 1. ed. Cambridge: Polity Press, 2013.

MUÑOZ FERNANDEZ, Horacio. **Posnarrativo: el cine más allá de la narración**. Madrid: Shangrilá, 2017.



JELA

I Jornada de Estéticas e
Linguagens Audiovisuais