

2018

Universidade Estadual de Goiás
Curso de Cinema e Audiovisual
V.5 n.1 (2018)
ISSN: 2238-3743



[ANAIS DA VII SAU]

Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás



**VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG**

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Haroldo Reimer
Reitor da UEG

Maria Olinda Barreto
Pró-reitora de Graduação

Marcos Antônio da Cunha Torres
Pró-reitor de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis

Ivano Alessandro Devilla
Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Lacerda Martins Ferreira
Pró-reitor de Gestão e Finanças

Márcio Dourado Rocha
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Rafael de Almeida Tavares Borges
Diretor do Câmpus Goiânia-Laranjeiras
Professor colaborador da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Joanise Levy da Silva
Assessoria Pedagógica
Professora colaboradora da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Maria Aparecida de Queiroz
Coordenadora administrativa do Câmpus Goiânia-Laranjeiras

Eliane França de Oliveira
Secretária acadêmica do Câmpus Goiânia-Laranjeiras

José Eduardo Ribeiro Macedo
Coordenador do curso de Cinema e Audiovisual
Professor colaborador da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Conceição de Maria Ferreira Silva
Coordenadora Adjunta de Extensão do Campus Goiânia-Laranjeiras
Professora colaboradora da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Lucas Henrique Sampaio
Coordenador Adjunto de Pesquisa do Campus Goiânia-Laranjeiras

Welbia Carla Dias
Coordenadora Adjunta de Estágio Supervisionado
Professora colaboradora da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Thais Rodrigues Oliveira
Coordenadora Adjunta de Trabalho de Curso
Professora coordenadora da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Geórgia Cynara Coelho de Souza
Coordenadora Adjunta do Laboratório de Imagem e Som Silvio Bragato
Professora colaboradora da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG



**VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG**

**Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico**

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Américo José de Borba

Assistente de coordenação do curso de Cinema e Audiovisual

Sidiclei Ferreira Leite

Victor Vinícius do Carmo

Técnicos do Laboratório de Imagem e Som Sílvio Bragato

Profa. Dra. Ana Paula Silva Ladeira Costa (UEG)

Profa. Dra. Conceição de Maria Ferreira da Silva (UEG)

Prof. Dr. Flavio Gomes de Oliveira (IFG -GO)

Profa. Dra. Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)

Profa. Ma. Joanise Levy da Silva (UEG)

Prof. Me. José Eduardo Ribeiro Macedo (UEG)

Profa. Ma. Júlia Mariano Ferreira Costa (UEG)

Prof. Dr. Marcelo Henrique da Costa (UEG)

Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Prof. Dr. Rafael de Almeida Tavares Borges (UEG)

Profa. Dr. Rodrigo Cassio Oliveira (UFG)

Profa. Dra Sainy Coelho Borges Veloso (UFG)

Prof. Me. Sandro de Oliveira (UEG)

Profa. Ma. Thais Rodrigues Oliveira (UEG)

Profa. Ma. Wélbia Carla Dias (UEG)

Comitê Científico da VII SAU 2018

Thais Rodrigues Oliveira

Coordenadora da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Hal Wildson

Arte da VII SAU

Beatriz Ohana

Kariny Ellen

Gabriel Liscio

Design Gráfico

Suzete Gomes

Bárbara Santana

Isla Nogueira

Logística

Amanda Fraga

Bruna Chamelet

Kariny Ellen

Erik Ely

Heloisa Castilho

Gabriel Liscio

Gleicy Kelly

Lara Faria

Ludmylla Bomfim

Maycon Douglas

Priscila Raena

Monitores



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

SUMÁRIO

A formação do profissional de cinema e audiovisual fora do eixo: a experiência da UFPA <i>Ângela Nelly Gomes (UFPA)</i>	05
A formação do profissional de cinema e audiovisual fora do eixo: a experiência da UEG <i>José Eduardo Ribeiro Macedo (UEG)</i>	08
A relevância do design na produção audiovisual <i>Charles Antônio de Paula Bicalho (UEMG)</i>	12
“A revolta da carne”: a construção do herói absurdo no roteiro do curta-metragem <i>A tela azul</i> <i>Rafael Souza Simões e Joanise Levy (UEG)</i>	15
A experiência sonora como ferramenta de ensino: desvendando o som de cinema e conhecendo o <i>foley</i> <i>Thais Rodrigues Oliveira (UEG)</i>	18
Coletivo Revoada: uma ampliação do Projeto de Extensão Cineclube Laranjeiras <i>Halanda Sabrina de Souza Andreto e Welbia Carla Dias (UEG)</i>	21
Das tonalidades às funções narrativas: sobre o uso das cores em Hereditário <i>Thiago da Silva Rabelo (UFG)</i>	25
Design e animação no audiovisual indígena <i>Charles Antônio de Paula Bicalho (UEMG)</i>	28
Expansões de linguagens e contaminações de sentidos bordados na fotografia artística contemporânea <i>Julia Mariano Ferreira, Karen Yohanna Godinho e Halanda Sabrina de Souza Andreto (UEG)</i>	31
Experiência de estágio nos Laboratórios de Rádio e TV da Faculdade Araguaia <i>Lucas da Silva (UEG)</i>	35
Imagens-clichê de "terror e piedade" em Édipo Rei <i>Joanise Levy (UEG, UnB e Universidade de Coimbra)</i>	37
Narrativas rizomáticas e a cultura indie game <i>Marcelo Costa e Samuel Peregrino (Instituto Graduarate e UEG)</i>	42
<i>No meu corpo</i> : a criação de um curta-metragem como filme de mulheres negras em Goiás <i>Naira Rosana Dias da Silva (UFG)</i>	45
Militância LGBT em Goiânia: produção do documentário Memória de Retalhos <i>Cindy Faria, Bruna Chamelet, Roberta Sá Campos, Patricia Guedes, Kariny Ellen Oliveira Rocha e Ceiza Ferreira (UEG)</i>	48
O licenciamento musical digital e o novo lugar do compositor no cinema <i>Georgia Cynara Coelho de Souza (UEG)</i>	52
Os bastidores de filmes-cartas entre coletivos <i>Lara Lima Satler (UFG)</i>	55
Produção audiovisual independente: reflexões sobre o mercado goiano <i>Ana Paula Silva Ladeira Costa e Priscila de Oliveira Xavier (UEG)</i>	58
Representações de masculinidades negras no longa metragem Bróder <i>Erik Ely da Cunha Prado e Ceiza Ferreira (UEG)</i>	62
Terror e horror como ferramentas de construção do medo: Da apreensão à realização <i>Amanda Pereira Ramos e Thais Rodrigues Oliveira (UEG)</i>	66



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

A formação do profissional de cinema e audiovisual fora do eixo: a experiência da UFPA¹

Angela Nelly Gomes²
Universidade Federal do Pará

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de apresentar um relato sobre a experiência do curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Pará, no que concerne aos desafios da formação do profissional na região Norte, visto que o audiovisual é uma área cujo mercado está historicamente concentrado no sudeste do país.

Palavras-chave: Cinema e audiovisual; cinema UFPA; audiovisual na Amazônia.

Resumo expandido

O curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará é o primeiro curso de graduação da área no Norte do Brasil e o único em uma universidade pública na região. “Uma prova inequívoca da ousadia e do pioneirismo da UFPA”, como disse o professor Afonso Medeiros na aula inaugural do Curso (MEDEIROS, 2011). Pioneirismo que nos traz orgulho, mas também muitos desafios. Desafio de ajudar a fortalecer o setor na região, ajudar a profissionalizar e descentralizar um mercado historicamente concentrado no Sudeste, e ajudar a formar profissionais capazes de refletir a prática cinematográfica e audiovisual a partir da realidade da Amazônia.

Criado como intercalar (intensivo) com sua primeira turma em 2011, tornou-se regular (extensivo) a partir de 2014. Abrigado na área de artes, na Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte, nasce como resultado de uma grande demanda percebida pela UFPA por formação em cinema e audiovisual na região a partir da revitalização do mercado nacional na área na última década. Enfrentou dificuldades no início de sua implantação, principalmente por falta de estrutura técnico-laboratorial, mas que aos poucos foram sendo superadas. Atualmente está em fase final de instalação da

¹ Trabalho apresentado na mesa de abertura da VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG-Campus Laranjeiras, setembro, 2018.

² Docente e coordenadora do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPA. Mestre em Comunicação (Umesp): Graduada em Jornalismo (UFPA). Documentarista, produtora e roteirista de cinema e TV. E-mail: anelly@ufpa.br



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

estrutura de laboratórios e aquisição de equipamentos, o que faz com que o curso entre em uma fase de consolidação.

Portanto, é um curso novo que responde a uma demanda igualmente nova da região, ou mesmo do país, que de certa forma vem desse momento contemporâneo que o setor audiovisual vive com a reestruturação e revitalização do mercado a partir das políticas públicas setoriais implantadas nos últimos 15 anos. Como todas as regiões, o Norte sentiu o reflexo do estímulo e fomento à produção cinematográfica e audiovisual, com a injeção de recursos na cadeia produtiva do setor, principalmente com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e da Lei 12.485, a Lei da TV por Assinatura. Mecanismos que trouxeram novo vigor ao mercado com a possibilidade de produção e exibição da produção independente, com novos editais, várias formas de fomento, e, principalmente, com as cotas de conteúdo nacional na TV por Assinatura e as cotas regionais de acesso aos recursos do FSA. Portanto, isso tudo representa novas possibilidades de produção, novos desafios para o mercado e para o ensino do audiovisual na região.

O mercado de audiovisual no Pará, e acredito que seja a realidade de outros estados da região Norte, também passa por uma reestruturação por conta desse novo momento do setor no país, pois poucas são as produtoras que realmente têm um histórico de produção voltado para cinema ou TV. Hoje pode-se observar que as empresas produtoras que tinham como foco a publicidade se voltam para a produção de conteúdo para cinema e TV, novas produtoras são abertas, e profissionais que antes faziam seus projetos como pessoa física se estruturam como pessoa jurídica. Assim, com projetos sendo criados, aprovados ou produzidos na região, cria-se uma demanda real de profissionais capacitados para atuar nas diferentes funções do audiovisual.

É nesse contexto que o Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA se insere. Arrisco a dizer que os dois lados, ensino e mercado, aqui vivem o mesmo desafio, encontram-se na mesma encruzilhada na busca de entender as regras do jogo desse novo momento por que passa o setor, e como se inserir nesse cenário. Nesse sentido, o curso tenta construir uma conexão com os agentes do setor para que todos se beneficiem e assim o mercado regional se fortaleça. Tenta criar uma sinergia com as demandas do mercado, como a preparação dos estudantes para o mecanismo de editais, o estímulo à



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

criação de projetos em conformidade com as regras exigidas pela Ancine, a busca de parcerias com as produtoras e profissionais no desenvolvimento de projetos dentro das perspectivas das atuais políticas de fomento. Além disso, apoia as iniciativas e as produções audiovisuais dos alunos, mesmo as que não fazem parte das atividades curriculares, como forma de fortalecer suas experiências, estimular suas iniciativas e os ajudar a criar seu próprio portfólio, além de buscar a inserção dos estudantes nas produções aqui realizadas.

Buscamos aproximar os dois elos do setor, o ensino e o mercado, pois entendemos que a luta pela consolidação do mercado audiovisual no Norte é também do Curso de Cinema e Audiovisual, pois foi com esse sentido que ele foi criado, não apenas porque é onde os estudantes e futuros profissionais podem encontrar uma oportunidade de atuação, mas também porque é com os projetos criados e produzidos na região, por profissionais da própria região, que poderemos imprimir nosso olhar e nossa identidade nas telas.

Referências Bibliográficas

MEDEIROS, Afonso. A Formação de Profissionais da Arte no Brasil: 194 Anos de Caminhos e Descaminhos. **Aula inaugural** do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPA, proferida em 03 de janeiro de 2011. Disponível em http://cinemaufpa.blogspot.com/p/aula-magna_18.html. Acessado em 30 de setembro de 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Instituto de Ciências da Arte. **Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual**. Belém, 2010.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

A formação do profissional de cinema e audiovisual fora do eixo: a experiência da UEG¹

José Eduardo Ribeiro Macedo²
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Nesse breve relato, vamos discorrer sobre a importância da Universidade Estadual de Goiás (UEG) para o mercado audiovisual goiano. A instituição é responsável pela formação e qualificação profissional no estado com egressos assumindo importantes cargos em empresas, nos órgãos de cultura, em produtoras locais e também sendo contemplados em editais de fomento da área no estado e nacionalmente.

Palavras-chave: Cinema e audiovisual, Cinema goiano, Mercado audiovisual.

Resumo expandido

Devo começar pontuando que é bastante importante que a palestra de abertura da VII Semana de Cinema e Audiovisual da UEG, cujo foco é “O fazer cinematográfico”, se debruce sobre a formação dos futuros profissionais – e principalmente, nesse espaço que está sendo chamado aqui de “fora do eixo”.

É também bastante simbólico que a composição dessa mesa cubra as três regiões que costumam ficar fora do que se convencionou chamar no país de “eixo de produção”: Centro-Oeste, Norte e Nordeste. Essas três regiões, segundo dados de pesquisas, correspondem por 28% dos cursos de Cinema e Audiovisual no país (18% NORDESTE; 7% CENTRO OESTE e 3% NORTE). Esse resultado é menor que a soma das regiões Sudeste e Sul (72%, com SUDESTE tendo 59% e SUL 13%), e é também menor que a porcentagem dos cursos oferecidos no estado de São Paulo isoladamente.

Aqui na UEG nós passamos há alguns anos por algumas mudanças importantes tanto do ponto de vista da área de concentração, quanto da matriz curricular. Saímos da área de Comunicação – cuja a principal influência era a dos antigos cursos de Rádio e Televisão, que ao longo da primeira década dos anos 2000 foram se transformando em cursos de Audiovisual e/ou Cinema. Aqui na UEG essa mudança veio acompanhada da

¹ Trabalho apresentado na mesa de abertura da VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG-Campus Laranjeiras, setembro, 2018.

² Docente e coordenador do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UEG. Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é doutorando em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: jedumac.ueg@gmail.com



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

reformulação da matriz curricular do curso, pensada para o equilíbrio entre formação teórica, prática e crítica, levando em consideração a multiplicidade de atividades da área.

O que me leva a outra questão que também é muito importante para entender esse “fora do eixo”. Se por um lado se trata da produção de conteúdo em locais que vivem principalmente de editais – mas não apenas, e é bom lembrar, por exemplo, que Goiânia é a meca da produção de conteúdo audiovisual na área de música sertaneja, um mercado que cresce e sempre busca profissionais com qualificação -, esse “não lugar” precisa ser entendido também do ponto de vista humano.

O “fora do eixo” é também sobre pensar outros olhares sobre histórias não ditas, sobre pessoas não vistas e lugares não conhecidos. É sobre discursos que passam ao largo da produção que é produzida e alcança os grandes centros urbanos. É sobre falar de si e a partir de si. E eu penso que essa é talvez a principal contribuição que esse “não-lugar” permite.

Somos nós também quem vamos formar profissionais para atuarem nesse “eixo” mas com um olhar mais sensível e abrangente em substituição às narrativas que são contadas. Basta lembrar que a Globo, nas últimas edições de “Mister Brau” contava com uma equipe criativa de pessoas negras e vindas da periferia do Rio de Janeiro.

Pensando ainda essa questão de construir novas narrativas, gostaria de citar dois exemplos, dois curtas de dois jovens realizadores goianos: *Viúva Negra*, de Vanessa Goveia e *A Piscina de Caíque*, de Raphael Gustavo, que foram selecionados no edital "Curta afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual" que selecionou 21 propostas de curtas-metragens de vários estados brasileiros. Outro aspecto em comum entre Vanessa e Raphael é a formação no curso de Cinema e Audiovisual da UEG. Ela como egressa da graduação e ele da pós-graduação em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização. O lançamento desses dois curtas foi realizado em maio de 2017, na mostra *Filmes de Preto*, que contou ainda com o curta *A Câmera de João*, de Thoti Cardoso, também egresso do curso de Cinema e Audiovisual da UEG.

Entre as muitas leituras possíveis que esses exemplos suscitam está a de que esse não lugar é também um lugar “de dentro” e que precisa ser urgentemente ocupado, e que



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

requer esforço para que não se torne uma armadilha para quem produz. Pensar esse “fora do eixo” é pensar também, de qual ponto de vista eu escolho contar uma história.

Sendo assim eu vou a questão: quem estamos formando e para o que estamos formando? Em minha análise penso que desse ponto em que nos encontramos, que é o “fora do eixo”, devemos dar conta de formar profissionais que desempenhem com qualidade as atividades técnicas que o campo exige, mas principalmente, devemos oferecer um tipo de formação que leve nossos estudantes a irem além do que está colocado, que os levem a irem além dos discursos mitigados e dos lugares comuns.

Dito todas essas coisas, finalizo minha fala apontando para alguns desafios, que são nossos (curso de cinema e audiovisual), mas penso que são gerais também.

Como propiciar uma formação que possibilite aos nossos alunos terem uma maior noção do modo de produzir do audiovisual e suas áreas de especialização? Como fazer com que o aluno/a tenha maior conhecimento prático? Como propiciar uma formação, a partir de um curso que tenho maior aproximação com o mercado – através de mostras/ estágio/ produção de conteúdo audiovisual/ projetos/ empresa júnior – fazendo com que o aluno possa transpor a barreira das disciplinas teóricas para a dinâmica do cotidiano mercadológico?

Talvez possamos fazer uma auto reflexão, com relação aos conteúdos oferecidos aos alunos. Nosso curso atente de forma muito interessante as diretrizes curriculares nacionais dos cursos de cinema e audiovisual (resolução nº 10/2006, MEC), abordando os eixos como realização e produção; teoria, análise, história e crítica; linguagens; economia e política; artes e humanidades. Porém alguns desses eixos ocupam pouco espaço na matriz, como economia e política. E penso que devemos ter mais conteúdo/discussão disso, por que significa também pensar as estratégias de distribuição. Fico por aqui em tom de provocação, para que possamos pensar sobre algumas dessas questões. E peço a ajuda dos meus colegas para essa reflexão.

Referências Bibliográficas:

RIBEIRO, Danielle Christine Leite *et al.* **Mercado audiovisual e formação profissional: o perfil dos cursos superiores em cinema e audiovisual no Brasil.** In: Publicações Gerais. Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual. 2016. Disponível em:



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

<https://drive.google.com/file/d/0B2VdD2xVtzlxcEFJTkJGQ1JSbmM/view>. Acesso em 16 de agosto 2018.

Mapa dos cursos de Cinema no Brasil. **Publicações Gerais**. Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual. 2011. Disponível em: <http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf>. Acesso em 16 de agosto 2018.



A relevância do design na produção audiovisual¹

Charles Antônio de Paula Bicalho²
Universidade do Estado de Minas Gerais

Resumo: Discute-se aqui a função desempenhada pelo design voltado à produção audiovisual, que se configura como a competência de planejamento dos aspectos visuais da obra, contemplando de forma integrada desde a concepção dos personagens, passando por figurinos, objetos de cena, veículos e cenários, até efeitos visuais e finalização do filme. É natural que o design de produção atue nas fases de pré-produção, produção e pós produção, uma vez que aborda fatores pertinentes a áreas como roteiro, fotografia, montagem, finalização e efeitos. Após breve abordagem histórica, pretende-se destacar alguns exemplos prodigiosos no quesito em questão. Enfim, destaca-se o papel estratégico do design para o desenvolvimento do projeto audiovisual em suas mais variadas vertentes.

Palavras-chave: Design. Produção. Audiovisual.

Resumo expandido

Nosso propósito é salientar a contribuição que o design, sobretudo em sua faceta de design de produção (ou direção de arte), pode dar às obras audiovisuais. Num mercado cada vez mais especializado e demandando produtos cada vez mais sofisticados, o que inclui outras vertentes do audiovisual, como games, arte expandida, ambientes virtuais, dentre outros, uma sensibilidade mais apurada para o planejamento de um bom projeto é fundamental. Em *Design e linguagem cinematográfica – narrativa visual e projeto* (2011), Ludmila Ayres Machado considera que “cinema e design são consequências do projeto da modernidade, e os fundamentos da linguagem de ambos têm a mesma origem” (p. 71). A autora lembra ainda que “tanto o cinema quanto o design basearam-se, em parte, nos mesmos princípios visuais já propostos pela pintura. Todas essas formas de representação”, salienta ela, “trabalham a transposição do espaço real, que é onde vivemos, a um espaço plástico, que é o da superfície da imagem” (*ibidem*).

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Doutorado em Estudos Literários pela UFMG; Especialização em pós-produção para cinema, TV e novas mídias no Centro Universitário UNA-BH; Pós-doutorado em mídia na Universidade do Novo México, EUA, com bolsa da Capes 2012/13. Professor/pesquisador na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) de 2014 a 2017. Atualmente, professor/pesquisador na UEMG – Unidade Cláudio. E-mail: charlesbicalho@gmail.com



Já Jan-Christopher Horak, abarcando outros aspectos da visualidade fílmica, em *Saul Bass – anatomy of film design* (2014), sustenta que “a sequência de créditos de um filme utiliza palavras e imagens, havendo, portanto, uma relação entre tipografia e design visual” (p. 90)¹. E se pergunta: “Qual a natureza dessa relação, e porque designers escolhem uma fonte ou um estilo tipográfico em particular e não outro?” (*ibidem*).² Consideramos que seja auspicioso, senão mesmo necessário, considerar tais relações e questionamentos acerca do papel que o design desempenha em obras audiovisuais.

A expressão *production design* (“design de produção” ou “direção de arte” em português) surgiu em Hollywood, em 1939, por ocasião do lançamento do filme *E o vento levou...* No Brasil, segundo nos conta Vera Hamburger, em *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro* (2014), foi no filme *O Beijo da Mulher Aranha* (1985) que surgiu pela primeira vez a expressão “direção de arte”, tendo sido assinada neste caso por Clóvis Bueno. No mesmo ano ainda, Adrian Cooper assume a mesma função em *A Marvada Carne*.

Bem antes, no entanto, o brasileiro Alberto Cavalcanti já abordava questões sobre o assunto em seu livro *Filme e Realidade* (1976), em que ele escreve:

Assim como o diretor deve criar o estilo de cada filme, o cenógrafo deve contribuir para a perfeição deste estilo. Se o diretor, para dar vida ao seu trabalho, concebe variações nas diferentes sequências, sem fugir à disciplina do todo, o cenógrafo deve dar ao conjunto dos ambientes de um filme uma espécie de parentesco, sem que isso afete a variedade de cada ‘décor’ isoladamente (p. 127).³

¹ “*Film credit sequences utilize words and images, so there is a relationship between typography and visual design*”.

² “*What is the nature of that relationship, and why do designers choose one particular typographic style or font over another?*”.

³ O termo francês “décor”, advindo do teatro, equivale à “direção de arte”. Como afirma o diretor de cinema francês Rene Clair, em prefácio à obra clássica de Leon Barsacq, *Le décor de film*, o termo cai bem para o teatro, onde a cena é rodeada de paredes que devem ser ocultadas sob algum tipo de decoração. No cinema, no entanto, “a palavra é imprópria, porque o ‘décor’ de cinema nunca é uma decoração, é mais uma construção”. Na Itália, o equivalente é “cenografia”. O termo *scenographia* é grego, contendo *skéne* (tenda, lugar, sombreado, cenário) e *graphein* (escrever, desenhar, pintar). *Skéne* designa originalmente a parte situada ao fundo da orquestra no teatro antigo. Esse espaço era destinado a abrigar os materiais do teatro. Era uma espécie de barraca, sendo o cenário mais simples da maioria das peças gregas. Nele os atores entravam e saíam. Ao longo do tempo, essa barraca foi sendo ornamentada e os atores passaram a se colocar sobre um telhado com muro decorado ao fundo. Daí surge o termo “cena”, modernamente falando. A cenografia, portanto, designa o embelezamento de um determinado espaço ou ambiente gerando cenários (BAPTISTA, 2008, p. 114).



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

O design de produção ou direção de arte, portanto, se refere à área responsável pelos aspectos majoritariamente visuais, mas não só. Também os aspectos sonoros de uma obra audiovisual fazem parte de seu projeto, de sua identidade. Cenário, locação, paisagem e arquitetura, decoração de set, objetos, figurino e maquiagem, efeitos especiais e visuais. Mas também os sons, como trilha musical, ruídos e diálogos. Se “o filme também pode ser visto como um sistema de identidade visual”, como quer Couto (2004), acrescentaríamos o áudio à afirmação: identidade audiovisual, portanto.

Sendo assim, a consideração dos fatores que fazem do design de produção um fator estrutural do audiovisual – e talvez mesmo, em muitos casos, o fator determinante do estilo de um director, como nos filmes de Wes Anderson, por exemplo – só tem a contribuir para uma maior e melhor conscientização sobre os elementos indispensáveis ao projeto fílmico.

Referências Bibliográficas

BAPTISTA, Mauro. **A pesquisa sobre design e cinema: o design de produção.** *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 15, p. 109-120, jan. 2008.

BICALHO, Charles; DUTRA, Leonardo Rocha. O design de produção na construção da identidade de produtos audiovisuais. *In: Anais do IV Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens*. Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

COUTO, Claudia Stancioli Costa. **O design do filme.** Dissertação de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro.** São Paulo: Senac; Sesc, 2014.

HORAK, Jan-Christopher. **Saul Bass: anatomy of film design.** Lexington: University Press of Kentucky, 2014.

MACHADO, Ludmila Ayres. **Design e linguagem cinematográfica – narrativa visual e projeto.** São Paulo: Blucher, 2011.



**“A revolta da carne”:
a construção do herói absurdo no roteiro do curta-metragem *A tela azul*¹**

Rafael Souza Simões²
Joanise Levy³
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: O presente trabalho pretende discorrer acerca do processo, ainda em desenvolvimento, de construção do herói absurdo para a elaboração de roteiro de nossa autoria de nome “A tela azul”. Para isso, usaremos o conceito de homem absurdo na obra *O Mito de Sísifo* (CAMUS, 1989), a fim de delinear as características dessa categoria de personagem. Além disso, verificaremos, à luz da teoria da Jornada do Herói (VOGLER, 2006), como essa protagonista, dita absurda, foge dos preceitos clássicos de composição dramática.

Palavras-chave: Roteiro; Absurdo; Personagem; Jornada do herói; Curta-metragem.

Resumo expandido

A escrita de roteiro, sobretudo em universidades, sempre esbarrou no problema da falta de tempo hábil para se dedicar a essa atividade, o que dificulta, inclusive, o uso das teorias que foram apreendidas no decorrer da graduação. Assim, a proposta de pesquisa surgiu da inquietação em se conciliar um trabalho de conclusão de curso à confecção de um produto que pudesse ser usado para uma finalidade produtiva fora do âmbito acadêmico. Entretanto, era necessário delimitar os recortes em que essa investigação iria ocorrer, relacionados tanto ao tema quanto à estrutura dramática. Daí, pensamos em nos voltar à observação da narrativa dita “absurda” que, embora seja comumente usada para designar obras de diferentes conceitos, não possui, ainda, um acervo considerável de pesquisas.

Como o termo é muito amplo, devido à carência de estudos, pensamos, dentro dessa temática maior, demarcar ainda mais os limites do objeto. Desta forma, focamos o estudo

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Discente do 8º período de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – Campus Laranjeiras. E-mail: rafael@viefilmes.com

³ Professora orientadora. Universidade Estadual de Goiás – Campus Laranjeiras. E-mail: jolevy.ueg@gmail.com



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

no elemento “personagem”, a fim de que dispuséssemos de um modelo arquetípico para compreender melhor o protagonista do roteiro que pretendemos desenvolver.

Para um parâmetro, então, decidimos usar duas teorias básicas: a do absurdismo, desenvolvida por Albert Camus, em sua obra *O Mito de Sísifo*, na qual ele caracteriza o homem absurdo como sendo o indivíduo “que não se separa do tempo” (CAMUS, 1989, p. 54) e que, por isso, aceita o absurdo da existência, o “estado metafísico do homem consciente” (CAMUS, 1989, p. 32), instaurando uma “revolta da carne” (CAMUS, 1989, 13) sem recorrer a subterfúgios fora de uma vida concreta. Além disso, lançamos mão da teoria do Monomito, ou Memorando de Vogler, que é definido pelo autor como um padrão narrativo “universal, ocorrendo em todas as culturas, em todas as épocas” (VOGLER, 2006, p. 33), a fim de verificar se esse herói absurdo cumpre todas as etapas dessa jornada.

Assim sendo, elencamos o trabalho em quatro etapas principais. A primeira estará centrada em compreender o absurdo, desde o conceito do senso comum até chegar à filosofia, passando pelas modalidades artísticas que fizeram uso desse termo. Na segunda etapa, nos ocupamos em compreender, de maneira geral, o que é o roteiro, quais foram as principais teorias de estrutura dramática nas narrativas (Aristóteles, pirâmide de Freytag, a Estrutura de Três Atos e a Jornada do Herói), compreendendo “estrutura”, em roteiro como “[...] uma seleção de eventos da estória da vida das personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico” (MCKEE, 2010, p. 45), além de pensarmos a respeito de design de cena (conceito também desenvolvido por McKee) e um estudo da personagem de ficção.

Na terceira etapa, ainda não concluída, faremos uma análise da personagem absurda criada pelo próprio Camus, Mersault, protagonista da obra *O Estrangeiro*. Para isso, analisamos tanto o livro quanto o filme homônimo adaptado, dirigido por Luchino Visconti. Para, enfim, na quarta e última parte, fazermos um memorial descritivo sobre o processo de construção do roteiro do curta-metragem “A tela azul”, em cuja protagonista será imbuída dessas características do absurdismo.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Referências Bibliográficas

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. **O Estrangeiro**. Ed. Best Bolso, Rio de Janeiro – RJ, 2016.

MCKEE, Robert. **Story – Substância, Estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2010.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2006.



A experiência sonora como ferramenta de ensino: desvendando o som de cinema e conhecendo o *foley*¹

Thais Rodrigues Oliveira²
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Este texto relata a experiência do projeto de extensão Núcleo Audiovisual de Produção de *Foleys* (NAUFO) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Para isso, destacamos o cinema e audiovisual no estado de Goiás (LEÃO, 2010) e procuramos relacionar o som de cinema e quais as funções que o profissional de som desempenha durante o processo de criação e desenvolvimento de um filme.

Palavras-chave: Som de cinema, *Foley*, Cinema goiano.

Resumo expandido

No estado de Goiás, a criação de cursos que pudessem servir de suporte para a formação de profissionais de cinema, ou para especialização dos que já atuavam nesse mercado, começou no final da década de 1980. Beto Leão (2010, p. 213), afirma que a partir dessa década “grandes eventos locais, de porte nacional e internacional, como os festivais de cinema [...] trouxeram essa percepção e alimentam o desejo de conquista de espaço nessa indústria criativa”. O curso de graduação, específico para a formação desses profissionais, surgiu somente duas décadas mais tarde, no ano de 2006, na Universidade Estadual de Goiás.

O projeto de extensão Núcleo Audiovisual de Produção de *Foleys* (NAUFO) surge a partir da crescente demanda de profissionais de som de cinema especializados no estado de Goiás e foi criado na Universidade Estadual de Goiás (UEG), no ano de 2012. *Foley* é um termo utilizado em cinema para o trabalho de construção dos efeitos sonoros dentro de um filme. O objetivo do *Foley* é o de complementar ou substituir o som gravado no momento da filmagem (conhecido como som direto). A necessidade de substituir ou aumentar sons em uma produção cinematográfica resulta do fato de que, muito frequentemente, os sons originais capturados durante as filmagem são atravessados

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Docente efetiva do curso de cinema e audiovisual da UEG. Doutoranda do Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. E-mail: thaiscinema.ueg@gmail.com



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

por algum ruído indesejado ou não são suficientemente convincentes para sublinhar o efeito visual ou uma ação. Para isso, é preciso fazer a criação de *foleys*, que seriam ruídos sonoros necessários para auxiliar a narrativa do filme.

Aceitando que os ruídos foram os esquecidos de longa data do som no cinema, tanto em sua aplicação quanto em sua análise, Michel Chion (2008) aborda esse elemento sonoro e indica questões técnicas e culturais para que seu uso tenha sido descuidado, esquecido no cinema clássico. As razões culturais estariam vinculadas a uma desvalorização estética dessas sonoridades, apesar de fazerem parte do nosso universo sensível.

O método de trabalho para desenvolver a criação sonora de ruídos sonoros para produtos audiovisuais no projeto de extensão NAUFO é primeiramente fundamentada em pesquisas bibliográficas a respeito de usos do som nas narrativas audiovisuais e sobre criação de *foleys*. São apresentados conceitos teóricos de autores que estudam o som (José Miguel Wisnik, Michel Chion, Vanessa Theme Ament, entre outros), e análises de trechos filmicos, a partir do ruído sonoro. Debates sobre a importância e a contribuição do som enquanto fenômeno de percepção, linguagem sónica, simbolismo cultural e antropologia sonora.

No mercado cinematográfico, chamamos o profissional responsável pela criação de *foleys* de: artista de *foley*. O artista de *foley* realiza no cinema uma tarefa semelhante a do contrarregra na radionovela: a criação de ambientes imagéticos através dos sons. Sua técnica consiste em realizar gravações individuais para sonorizar cada cena de um filme, ao invés de usar sons pré-gravados, que na maioria dos casos não lhe conferiam “realidade” (AMENT, 2009).

O projeto de extensão do Núcleo Audiovisual de Produção de *Foleys* (NAUFO) visa, portanto, a possibilidade de manutenção de um grupo de alunos que se tornarão profissionais dedicados ao som de cinema, colaborando, conseqüentemente, para a cadeia produtiva do audiovisual no estado de Goiás. De forma qualitativa, o projeto de extensão tem sido um espaço interdisciplinar de conhecimento, acessível para treinamento de alunos que queiram ingressar no mercado de trabalho profissional especializado em som de cinema no estado de Goiás.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Referências Bibliográficas

AMENT, Vanessa Theme. **The Foley Grail: The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation.** California: Focal Press, 2009.

CHION, Michel. **Audiovisão: Som e imagem no cinema.** 1 ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

LEÃO, Beto. **Centenário do Cinema em Goiás: (1909-2009).** Goiânia: Kelps, 2010.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Coletivo Revoada: uma ampliação do Projeto de Extensão Cineclubes Laranjeiras¹

Halanda Sabrina de Souza Andretto²
Welbia Carla Dias³
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Neste resumo expandido é apresentado o Coletivo Revoada como um desdobramento do Projeto de Extensão Cineclubes Laranjeiras do Curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual de Goiás (UEG). A partir de uma discussão conceitual breve acerca do que são e qual a natureza básica dos Coletivos, buscamos refletir sobre o objetivo, as ações e os produtos gerados pelo Coletivo Revoada, criado em setembro de 2010 e ativo até os dias atuais. Observamos, por meio dos encontros promovidos quinzenalmente, que as atividades desenvolvidas por este coletivo de exposições filmáticas seguidas de debates tem impulsionado o aperfeiçoamento crítico-analítico dos estudantes do curso de graduação em questão e contribuído para o fortalecimento do relacionamento entre docentes discentes e a comunidade em geral. Mais do que um momento de entretenimento, o Coletivo Revoada é um espaço social de compartilhamento de conhecimentos e saberes.

Palavras-chave: Cinema. Audiovisual. Coletivo. Crítica. Entretenimento

O Coletivo Revoada⁴ é um desdobramento do Projeto de Extensão Cineclubes Laranjeiras⁵ do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, os coletivos são instituições sociais que não se configuram por seus integrantes e sim por determinadas ações, agindo sempre num contexto de intervenção ou ação pública.

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Estudante do primeiro ano do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, bolsista de Ações Extensionistas no Projeto de Extensão Cineclubes Laranjeiras. Email: halandaandretto@yahoo.com.br

³ Professora do curso de cinema e audiovisual e coordenadora do projeto de extensão cineclubes laranjeiras. E-mail: welbiarp@gmail.com

⁴ Revoada significa Ato ou efeito de revoar; Bando de aves que revoam.”; Revoar significa “Voar (a ave) para o ponto de onde partirá; adejar; esvoaçar; revoar em bandos (as aves)”. (MINI AURELIO, Editora Positivo, pg. 668). Segundo o Blog do próprio Coletivo: “uma revoada de pássaros aprendendo a voar nesse imenso céu audiovisual: (COLETIVO REVOADA, 2010).

⁵ O Cineclubes Laranjeiras é um projeto de extensão do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Foi criado no ano de 2008 e teve como idealizador e primeiro coordenador um dos docentes do curso, o professor Sandro de Oliveira. [...] Tendo como principal objetivo a formação de um público apreciador de obras audiovisuais, suas atividades consistem em disseminar a cultura cinematográfica através de filmes de curta, média e longa- metragem, promovendo um espaço de discussão e reflexão para um público pouco habituado a essas obras. (PAIVA, 2015,pg.19-20).



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Nesse sentido, podemos dizer que o Coletivo Revoada se configura como uma ação ou um projeto social que intervém e modifica o espaço público universitário a partir de ações comunitárias, com enfoque em exposições de obras audiovisuais ou cinematográficas, principalmente, para os alunos do curso onde o projeto está sendo desenvolvido. O Coletivo nasceu da vontade dos próprios alunos terem espaços coletivos para a troca de ideias e conhecimentos adquiridos por meio das disciplinas oferecidas na graduação.

De acordo com informações postadas no *Blog que havia sido* criado, no momento do surgimento do Coletivo, em 15 de setembro de 2010:

A proposta nasceu de alunos do curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG desejosos em ampliar seus repertórios cinematográficos, compartilhar experiências e se lançarem em experimentos audiovisuais. O Coletivo Revoada vem para ampliar as atividades do Cineclube Laranjeiras, projeto de extensão do curso de Comunicação Social/Audiovisual desde 2008. Aberto a todos os interessados, estudantes ou não de audiovisual, o Revoada pretende ser um movimento capaz de congrega pessoas que buscam se comunicar por meio da linguagem audiovisual. (COLETIVO REVOADA, 2010)

O Revoada, atualmente, é composto por discentes do curso de Cinema e Audiovisual da UEG e que, também, fazem parte da equipe gestora das atividades do Cineclube Laranjeiras. As sessões filmicas são oferecidas quinzenalmente buscando atender as sugestões de filmes feitas pelos próprios alunos do curso. Embora os principais frequentadores sejam os discentes, as sessões do Coletivo Revoada, além de gratuitas, são abertas a comunidade em geral.

Os filmes exibidos nas sessões do Coletivo Revoada são indicados pelos alunos do curso de Cinema e Audiovisual por meio da postagem de comentários na *fanpage* do Cineclube Laranjeiras. Além desse espaço virtual para indicação de filmes há, também, um mural nas dependências físicas do Câmpus Goiânia Laranjeiras onde os graduandos podem dar sugestões. As seleções dos filmes são feitas pela equipe do Cineclube a partir de discussões e análise cinematográfica sobre os mesmos e, a partir desse método, se escolhe quais as opções que mais despertariam o interesse do público-alvo.

Além das indicações feitas pelos estudantes, há momentos em que são realizadas sessões temáticas definidas a partir de gêneros filmicos, diretores e/ou localidade de produção\país.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Os estudantes do curso de Cinema e Audiovisual normalmente sugerem filmes de relevância conceitual e técnica para que dessa forma, após as sessões possam ocorrer debates aprofundados (Anexo 1 e 2), não apenas sobre o contexto temático, político ou social abordado pela obra audiovisual em si, mas, também, sobre o fazer cinematográfico do ponto de vista de: produção de roteiro, arte, fotografia, direção, mise-en-scène, continuidade, edição, montagem, arte gráfica, entre outros. (Anexo 3 e 4)

Assim, observamos que por meio de suas ações o Coletivo Revoada pretende agregar ao ato de assistir e discutir, a possibilidade de realizar experimentos audiovisuais compartilhados entre os espectadores-participantes de cada sessão.

Desde a sua criação, em 2010, o Coletivo Revoada tem proporcionado, através de suas atividades, uma maior interação entre os docentes e os discentes do curso de Cinema e Audiovisual instigando todos a terem opiniões críticas com embasamento teórico. Além disso, tal projeto proporciona um momento de entretenimento para a comunidade acadêmica, sendo possível integrar também a comunidade que reside próximo ao Câmpus Laranjeiras. Assim, temos como objetivo proporcionar uma maior comunicação entre docentes e discentes de uma forma interativa para que os estudantes possam desenvolver seu senso crítico, ao mesmo tempo em que, integramos a comunidade ao nosso ambiente acadêmico através das exibições fílmicas seguidas de debates.

Além de ampliar o domínio da linguagem e do repertório audiovisual e compartilhar esse aprendizado entre o público participante das ações, é possível percebermos que o Coletivo Revoada tem a cada dia se configurado como um espaço social que, além de modificar o espaço público universitário, modifica as pessoas.

Concluimos assim que, além de fortalecer o relacionamento entre docentes, discentes e a comunidade, o Coletivo Revoada é um momento de entretenimento e de compartilhamento de conhecimentos e saberes.

Dessa forma, percebemos através das exibições de filmes, que os próprios estudantes recomendam, que os debates após cada sessão estimula o desenvolvimento crítico-analítico do ponto de vista social como, também, técnico cinematográfico.

Referências Bibliográficas

COLETIVO REVOADA. Disponível em: < <http://coletivorevoada.blogspot.com/> > Acesso em: 17 de agosto de 2018.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA – *Coletivos* – Disponível em:
<<https://www.heloisabuarquedeholland.com.br/coletivos/>> – Acesso em: 15 de agosto de 2018.

PAIVA, L. L. *Cineclube Laranjeiras: um estudo sobre a percepção e a (res)significação do cinema pelas crianças*. 2015.76. Monografia – Universidade Estadual de Goiás (UEG), Goiânia - Câmpus Laranjeiras, 2015.

Anexo 1 - Sessão Coletivo Revoada com Felipe Freitas



Data: 13/02/2018
Fonte: Arquivo Coletivo Revoada

Anexo 2 - Sessão Coletivo Revoada com Felipe Freitas



Data: 13/02/2018
Fonte: Arquivo Coletivo Revoada

Anexo 3 - Sessão Coletivo Revoada com Harllon Filho



Data: 28/03/2018
Fonte: Arquivo Coletivo Revoada

Anexo 4 - Sessão Coletivo Revoada com Éder dos Santos



Data: 25/05/2018
Fonte: Arquivo Coletivo Revoada



Das tonalidades às funções narrativas: sobre o uso das cores em Hereditário¹

Thiago da Silva Rabelo²
Universidade Federal de Goiás

Resumo: O trabalho compreende a análise do filme Hereditário (2018) a partir do uso que a obra faz das cores. O objetivo é investigar como elementos específicos de sua mise-èn-scene contribuem para a forma geral do projeto, sobretudo no que diz respeito a aspectos narrativos. Desse modo, adotamos como método a análise fílmica e obtivemos como resultado parcial a associação entre a cor vermelha e os figurinos utilizados pelos integrantes do culto satânico de Paimon, elemento central do longa- metragem.

Palavras-chave: Análise. Hereditário. Cores. Forma.

Resumo expandido

Lançado no Brasil em junho de 2018, Hereditário tem início com o velório de Ellen, matriarca da família responsável por protagonizar o filme. Após o enterro, Annie (filha de Ellen) e Steve, ao lado de seus filhos, Peter e Charlie, passam a ser perseguidos por forças sobrenaturais que, a princípio, não compreendem. Aos poucos, segredos do passado começam a ser revelados, a partir dos quais outras mortes – além de violentos rituais satânicos - se misturam ao cotidiano dos personagens.

À primeira vista, uma descrição da premissa que move Hereditário pode não justificar uma análise mais aprofundada do filme. Trata-se, afinal, de uma quantidade razoável de clichês do gênero de terror no cinema (a morte como estopim da maldição; os rituais não compreendidos de início; segredos importantes revelados à medida que o filme avança). No entanto, podemos dizer que a obra dirigida por Ari Aster inquieta não por aquilo que conta, mas pela maneira através da qual faz isso.

Nesse sentido, o trabalho do diretor em Hereditário nos intriga, sobretudo, por dois motivos. O primeiro deles diz respeito à forma com que o cineasta se utiliza de elementos específicos da mise-èn-scene para criar (e manter) a atmosfera de tensão que preenche

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Mestrando do programa de pós-graduação em Comunicação da FIC – PPGCOM, Universidade Federal de Goiás. E-mail: thirabeloo@gmail.com



todo o projeto. Já o segundo, ainda mais pertinente para o nosso estudo, trata de como ele dota estes mesmos elementos de funções específicas para a narrativa.

Com base nas indicações de Bordwell (2008), é no intuito de compreender o sentido das composições de Aster enquanto detentoras de funções narrativas que buscamos analisar, como parte de uma pesquisa mais ampla, o uso das cores em Hereditário. A ideia é observá-las: 1) enquanto elementos formais capazes de estimular experiências puramente estéticas; e 2) enquanto instância narrativa fundamental para que o filme obtenha unidade.

Segundo Aumont (2004, p. 224), é possível, em relação ao uso da cor no cinema, “utilizar seu valor simbólico e cultural, conferir-lhe, além disso, um valor 'de idioleto', próprio à obra, e criar um sistema desses dois tipos de valores”. Numa semelhante linha de raciocínio, Bordwell, Thompson e Smith (2017) indicam que as cores no cinema podem se tornar motivos, ou seja, elementos que, recorrentes, ajudam no processo de comunicação estabelecido pelo(a) diretor(a).

Como método, optamos por decompor o longa-metragem no sentido de investigar possíveis repetições ou variações cromáticas de maior destaque. Segundo Bordwell, Thompson e Smith (2017), variações e repetições são elementos sempre próximos uns dos outros. Portanto, é a partir de uma análise fílmica que leve ambos em consideração que o(a) pesquisador se torna capaz de apontar padrões e discrepâncias importantes para o entendimento de um fenômeno cinematográfico específico. Em seguida, realizamos uma comparação entre a coleta feita e a narrativa proposta pelo filme, na busca por conexões sólidas entre forma e conteúdo, ou seja, por funções narrativas executadas pelas cores em Hereditário.

De posse de resultados parciais da análise, notamos a presença recorrente da cor vermelha nos figurinos de personagens diretamente ligados ao culto satânico que aterroriza os protagonistas. Seja em fotografias reunidas no álbum de Ellen, nas gravatas utilizadas por alguns participantes da seita ou nas blusas com as quais Joan é vista sempre que se aproxima de Annie ou Peter, a cor, a partir das escolhas de Aster e de sua equipe, é associada à maldição que move a narrativa de Hereditário. Repetições (ou motivos) como essas ficam mais evidentes por conta de variações relacionadas ao figurino de Annie, Peter, Charlie e Steve, que, enquanto corpos cobertos por vestimentas, jamais encontram



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

na tonalidade a mesma ênfase visual. Em relação a isso, a obra parece sugerir que apenas aqueles que têm ciência do iminente retorno de Paimon podem ser vistos com roupas nas quais encontra-se a tonalidade responsável por representar o demônio.

O filme, no entanto, vai além e faz com que o vermelho também marque presença nos ambientes em que Peter e Annie, personagens profundamente afetados pelo ciclo de violência estabelecido, são cercados ou atacados (a sala de aula; o sótão). Por fim, notamos que os créditos finais de Hereditário, também a partir do uso da cor vermelha, estabelecem a relação de sucessão geracional proposta pelo título, numa confirmação visual ligada ao caminho que escolhemos para a pesquisa e que funciona como síntese minimalista para a trama proposta.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film art: an introduction**. Wisconsin, Estados Unidos. Editora: University of Wisconsin, 2017.



Design e animação no audiovisual indígena¹

Charles Antônio de Paula Bicalho²
Universidade do Estado de Minas Gerais

Resumo: Com base na experiência de produção audiovisual indígena da produtora Pajé Filmes, fundada em Belo Horizonte em 2008, abordam-se o design de produção e a animação voltadas ao filme de temática indígena. Após realizar mais de uma dezena de documentários, em 2016, a Pajé Filmes realizou sua primeira animação *Konãgxeka*; o *Dilúvio Maxakali*, codirigido por Isael Maxakali, sob os auspícios do edital Filme em Minas 2014-2015. Neste ano, *Mâtãnãg*, a *Encantada*, outro projeto de animação, a ser codirigido por Shawara Maxakali, foi aprovado no edital Rumos Itaú Cultural. Assim como em *Konãgxeka*, em *Mâtãnãg* também a produtora se propõe trabalhar com as noções de design de produção ou direção de arte e etnodesign no intuito de buscar certa coerência no processo de tradução dos elementos da cultura tradicional indígena para os meios tecnológicos atuais de matriz digital. Ambos os conceitos tornam-se norteadores para a transposição dos elementos da expressão artística originalmente indígena para a linguagem fílmica.

Palavras-chave: Design. Animação. Audiovisual. Indígena.

Resumo expandido

Com foco em filmes da produtora Pajé Filmes, criada em 2008 em Belo Horizonte, no intuito de fomentar o audiovisual realizado por representantes indígenas do estado de Minas Gerais, aborda-se aqui a noção de design de produção e técnicas de animação aplicadas à produção de filmes de temática indígena. Depois de mais de uma dezena de documentários no portfolio, a Pajé Filmes estreou na animação com o filme *Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali* (2016), codirigido por Isael Maxakali, patrocinado pelo extinto edital Filme em Minas. Atualmente a produtora produz *Mâtãnãg, a Encantada*, codirigido por Shawara Maxakali, aprovado no edital Rumos Itaú Cultural 2017-2018.

Em *Arte em cena – a direção de arte no cinema brasileiro* (2014), Vera Hamburger afirma:

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Doutorado em Estudos Literários pela UFMG; Especialização em pós-produção para cinema, TV e novas mídias no Centro Universitário UNA-BH; Pós-doutorado em mídia na Universidade do Novo México, EUA, com bolsa da Capes 2012/13. Professor/pesquisador na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) de 2014 a 2017. Atualmente, professor/pesquisador na UEMG – Unidade Cláudio. E-mail: charlesbicalho@gmail.com



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Artista multidisciplinar, o diretor de arte lida com matérias plásticas e arquitetônicas elaborando uma linguagem específica de cada projeto. Delineia relações visuais entre a figura posta em cena, os objetos e o espaço na composição de quadros bidimensionais, em movimento e dotados de voz própria, intrinsecamente ligados à dramaturgia. O diretor de arte é um pesquisador dos elementos que compõem a expressividade visual, atento a cada detalhe da construção da imagem, tanto no que diz respeito a sua dinâmica interna quanto à visualização de sua edição em sequência (p. 52).

Já Lux Vidal, em seu clássico livro *Grafismo indígena – estudos de antropologia estética* (1992), afirma que

o homem ocidental tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem de um Éden perdido. Dessa forma, deixa de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano (p. 13).

Fundamentado nas duas concepções acima mencionadas, o trabalho da Pajé Filmes tem como propósito potencializar a força artística da cultura tradicional indígena, se utilizando dos meios modernos de comunicação, como forma de gerar visibilidade para uma expressão de minoria no ambiente cultural. As produções da Pajé Filmes primam pela coerência no processo de tradução dos elementos da cultura tradicional para os meios tecnológicos atuais de matriz digital. Como se afirma em Bicalho (2016b), “elementos tradicionais relacionados à mitologia e ao ritual religioso tradicional dos Maxakali são determinantes da estética filmica” (p. 719). O que nos leva ao conceito de etnodesign, que, segundo Almeida (2018), é relativo à “arte, a cultura material e as simbologias encontradas nos artefatos das etnias que já habitaram, ou que participaram do processo de colonização de um país” (p. 4). Tal perspectiva é aplicada à concepção daquilo que se denomina design de produção ou direção de arte, especialmente quando se trata de filmes de animação indígena: “Quisemos dar ao filme uma identidade Maxakali e percebemos que só alcançaríamos tal intuito agindo com naturalidade quanto ao traço original de seus desenhos” (BICALHO, 2016a, p. 5).

Sendo assim, nesse tipo de produção, vislumbra-se um canal para a expressão da alteridade indígena. De fato, para Bonsiepe, em *Design, Cultura e Sociedade* (2011) “a alteridade pressupõe a disposição de respeitar outras culturas projetuais com seus valores inerentes, e não vê-las com o olhar de exploradores em busca da próxima moda de curta



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

duração. Essa virtude pressupõe a disposição de resistir a qualquer visão messiânica etnocentrista” (p. 38).

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. **Etnodesign**: um conceito transdisciplinar. Disponível em <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2010/administracion-concursos/archivos_conf_2013/1642_66037_3538con.pdf> Acessado em 24 de agosto de 2018.

BICALHO, Charles. Konãgxeke: o design de produção de um filme de animação indígena em Minas Gerais. *In: Anais do III Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens*. Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016a. p. 299-310.

_____. O ritual do cinema e o cinema do ritual: relato de uma experiência de realização de filmes indígenas no Brasil. *In: Anais do Avanca Cinema – International Conference 2016*. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016b. p. 713-721.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Senac; Sesc, 2014.

LUCENA JUNIOR, Alberto. **Arte da animação**. São Paulo: SENA-SP, 2002.

VIDAL, Lux. (org.) **Grafismo indígena** – estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1992.

WILLIAMS, Richard. **The animator’s survival kit**. Disponível em <http://www.floobynooby.com/pdfs/The_Animators_Survival_Kit.pdf> Acessado em 24 de agosto de 2018.



Expansões de linguagens e contaminações de sentidos bordados na fotografia artística contemporânea¹

Júlia Mariano Ferreira²
Halanda Sabrina de Souza Andreto³
Karen Yohanna Godinho⁴
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Este artigo aborda trabalhos de duas artistas contemporâneas brasileiras, Rochele Zandavalli e Aline Brandt, as quais utilizam técnicas de bordado e colorização à mão para interferir em fotografias, investindo na materialidade do suporte, na mestiçagem de técnicas e na coexistência de tecnologias para produzir imagens ressignificadas. Busca-se analisar a produção dessas artistas, investigando sobretudo os anseios na construção de novos efeitos e sentidos nas fotografias expandidas. Essas obras conseguem despertar sensibilidades, produzir distintas formas de percepção e proporcionar diferentes interpretações? Para embasar essa investigação, são trazidos à tona conceitos de pesquisadores que estudam a fotografia na arte contemporânea, investigando posturas na produção de obras, extrapolando o estudo de procedimentos técnicos e estéticos, visando compreender de maneira conceitual as possíveis construções de sentidos. O conceito de Fotografia Expandida e os processos de criação na fotografia de Rubens Fernandes Júnior (2006), associados aos estudos de Charlotte Cotton sobre fotografia como arte contemporânea (2010) e aos apontamentos de Ronaldo Entler (2009) e Paula Tacca (2017) sobre a postura contemporânea nas artes, darão sustentação a essa análise, juntamente aos conceitos de Flusser sobre a Filosofia da Caixa Preta (2002). O discurso de Kossoy (2002) sobre as diversas realidades se faz presente para buscar compreender as singularidades e pluraridades nas obras dessas artistas.

Palavras-chave: Fotografia; Arte Contemporânea; Intervenção; Processos Manuais.

Resumo Expandido

Este trabalho apresenta parte dos estudos realizados no âmbito do projeto de pesquisa “Fotografia e Manualidades: tramas entre as imagens técnicas”, idealizado por

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Júlia Mariano Ferreira é mestre em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG) e especialista em Fotografia: práxis e discurso fotográfico (UEL). É docente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, onde pesquisa sobre Fotografia na Arte Contemporânea e desenvolve projetos de extensão. É orientadora de PIVIC. É membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI/UFG) desde 2006. E-mail: photo.juliamariano@gmail.com

³ Halanda Sabrina de Souza Andreto é graduada em Fotografia e Imagem pela Faculdade Cambury. Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, onde desenvolve iniciação científica no âmbito do projeto: Fotografia e manualidades: tramas entre as imagens técnicas, sob orientação da docente Júlia Mariano Ferreira. E-mail: halandaandrettofotografias@gmail.com

⁴ Karen Yohanna Godinho é graduada em Educação Física pela UFG. Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, onde desenvolve iniciação científica no âmbito do projeto: Fotografia e manualidades: tramas entre as imagens técnicas, sob orientação da docente Júlia Mariano Ferreira. E-mail: kahyohanna@gmail.com



uma fotógrafa-pesquisadora-docente, e conta com a colaboração de três discentes de iniciação científica, entre eles, um artista visual contemporâneo. O projeto visa estudar produções de artistas que trabalham com a linguagem fotográfica e incorporam em suas obras, por meio de intervenções, diversas técnicas manuais.

No momento atual, constata-se que a arte é campo de experimentação no qual se tornam possíveis diversos tipos de cruzamento entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas. Artistas contemporâneos não tem hesitado em misturar técnicas, lançar mão de mestiçagens, hibridismos para produzir obras resinificadas por meio da condição contemporânea dessas imagens.

Tendo conquistado autonomia em termos de linguagem e expressão, a fotografia contemporânea abriu um leque de possibilidades, tecendo relações renovadas com as artes e com outros campos culturais, modificando os modos de lidar, conviver e entendê-la. No cenário atual, ela se liberta do papel de conservar as formas de um mundo existente, apresentando-se como um território de invenção, aberta ao imaginário e à diversas formas de intervenção.

Diversos processos de interferências, justaposições de imagens com materiais distintos propõem experiências como os palimpsestos, convivência de múltiplas camadas – de imagens, informações e experiências – em movimento de aparecimento e apagamento mútuos.

Este estudo é um recorte da pesquisa, que se encontra em estágio inicial, e aborda trabalhos de duas artistas contemporâneas brasileiras, Rochele Zandavalli e Aline Brandt, que utilizam técnicas de bordado e colorização à mão para interferir em fotografias por elas apropriadas, investindo na materialidade do suporte, na mestiçagem de técnicas, na coexistência de tecnologias para produzir imagens híbridas que são técnicas, por terem sido criadas com equipamentos fotográficos, mas analógicas pelos processos manuais que as afetaram. Desse modo, sua ênfase está na análise da produção dessas artistas, buscando, sobretudo os anseios na construção de novos efeitos e sentidos na ressignificação das imagens.

Aprimorando processos utilizados anteriormente na história da fotografia, como a colorização, mas em novos contextos e com outros propósitos, e incorporando técnicas e elementos alheios à tradição fotográfica, como o bordado e os fios, essas artistas tecem



intersecções com outras linguagens, pintam novos sentidos, libertando-se dos gestos previsíveis que já definiram o bom uso da imagem fotográfica e instigam um olhar curioso, uma postura dialogal com o espectador. Elas inserem novas camadas narrativas por meio de contaminação de sentidos, hibridização de linguagens, resultando na elaboração de novas narrativas.

A ressignificação poética dessas fotografias, gera deslocamentos para além da dicotomia do real para o ficcional, já que novas percepções e significações criadas de maneira manual e livre, sobreposta às imagens produzidas com aparelhos técnicos, propõe claramente a inserção de histórias distintas, com outros contextos que não necessariamente tenham algum vínculo com o real capturado pela fotografia. Esses novos discursos inseridos posteriormente podem trazer informações que não puderam ser inseridas na imagem original por diversas razões.

Essas obras conseguem produzir novas formas de percepção, outras sensibilidades e diferentes modos de ser e estar no mundo? Para embasar essa investigação, são trazidos à tona conceitos de pesquisadores que estudam a fotografia na arte contemporânea, investigando posturas na produção de obras, extrapolando o estudo de procedimentos técnicos e estéticos, visando compreender de maneira consciente e conceitual as construções de sentidos. A fotografia expandida de Rubens Fernandes Jr., a fotografia contaminada de Tadeu Chiarelli, associados aos estudos de Charlotte Cotton sobre fotografia como arte contemporânea e apontamentos de Ronaldo Entler darão sustentação a essa análise, juntamente a relatos das artistas pesquisadas sobre as suas obras.

Referências Bibliográficas

BRANT, Aline. Entrevista concedida para Lucila Zahran Turqueto, no site Casa de Valentina. Disponível em: <<https://www.casadevalentina.com.br/blog/criadora-da-semana-aline-brant/>>. Acesso em 10/08/2018

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: **A invenção de um mundo**. São Paulo, Itaú Cultural, 2009

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. In: FACOM - no 16 - 2o semestre de 2006

FERREIRA, Júlia Mariano. **“Tia, me ensina a tirar foto?” Saberes partilhados, visões plurais de um assentamento rural**. Dissertação de mestrado. Goiânia: UFG. 2013



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

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

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TACCA, Paula Cabral. **Não é mais sobre fotografia, é sobre arte contemporânea: alguns apontamentos.** In: Resgate - Revista Interdisciplinar. Cult., Campinas, v. 25, n. 1 [33], p. 333-378, jan./jun. 2017

ZANDAVALLI, Rochele. **Rever: retratos ressignificados.** Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS. 2012



Experiência de estágio nos Laboratórios de Rádio e TV da Faculdade Araguaia¹

Lucas Da Silva Santos²
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: O presente trabalho pretende fazer um relato sobre minha experiência de estágio curricular realizado na Faculdade Araguaia, no período de fevereiro de 2017 a junho de 2018, onde exerci funções de editor e auxiliar de estúdio para professores e alunos. O estágio significou a oportunidade de aprender edição na prática, com prazos reais para finalização de trabalhos e a necessidade de desenvolver todas as técnicas necessárias, assim como para prestar auxílio aos usuários Laboratórios de Rádio e TV da instituição.

Palavras-chave: Estágio; Audiovisual; Edição; Captação; Multimídia.

Resumo expandido

Diante o meu anseio por conhecimento em uma nova área de atuação e a aproximação com a teoria durante o trajeto no curso de Cinema e Audiovisual, aproveitei a oportunidade de estágio em edição, campo pouco explorado por mim durante meu percurso acadêmico até então. Ao longo do curso, percebi que o fotógrafo de cinema e o editor de vídeo precisam ter o conhecimento de ambas as linguagens, para que possa criar um produto final de qualidade.

Tais aspectos foram importantes para minha experiência de estágio curricular na área de Edição e Produção de Vídeo, uma vez que fiquei responsável pelas captações de imagens e sons e pela edição de projetos a serem veiculados na TV Goiânia BAND, na plataforma Youtube. Além disso, também atuei no auxílio técnico para professores e estudantes nos Laboratórios de Rádio e TV da Faculdade Araguaia – FARA.

Nesse estágio, iniciado em fevereiro de 2017 e com mais de duas mil horas cumpridas, tive um grande aprendizado das técnicas de edição, captação e workflow, como organizar seu workspace para ter uma maior fluidez na hora de editar o material, saber onde cada item a ser utilizado está e quando usá-los, todos esses conhecimentos agregados na minha bagagem curricular, foram utilizados nos diversos projetos desenvolvidos pela instituição, como por exemplo, na produção dos programas oferecidos

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UEG. E-mail: lucassilvasantos95@gmail.com



pela instituição veiculado na TV – *Programa Intervalo de Aula* — e também nas campanhas internas como em datas comemorativas, permitiram que pudesse me desenvolver profissionalmente, aliando, assim, teoria e prática.

Segundo o Regulamento Interno de Estágio Supervisionado (2018, p.01), “o estágio supervisionado é uma atividade formativa que possibilita ao aluno a vivência da profissão em empresa ou produção em andamento”. Além do estágio supervisionado, pode-se realizar o estágio curricular.

O Programa oferecido pela faculdade Araguaia, por ter seu tempo limitado a 30 minutos, encontramos algumas dificuldades de fechar a edição no tempo estipulado pela emissora, então cabe a mim, o editor, junto a Diretora do programa, Tatiana Carilly, fazer os cortes necessários para que o programa fique dentro do tempo (CARILLY, 2013, p. 54), mas que as falas não percam os sentidos. Murch, em seu livro, nos fala muito sobre esse trabalho do editor junto ao Diretor:

[...] o editor tem de fato a responsabilidade de juntar as imagens (quer dizer, as palavras) numa certa ordem e num certo sentido. Nesse caso cabe ao diretor aconselhar do mesmo jeito que faria para um ator interpretar um papel. Parece então que a relação entre o editor e o diretor varia durante o projeto, o numerador se transformando em denominador e vice-versa (MURCH, 2004, p. 37).

Ao longo do estágio posso dizer que minha evolução foi imensa e que sou eternamente grato, pela oportunidade dada a mim para participar dos grandes projetos realizados na instituição Faculdade Araguaia, agradeço a todos professores responsáveis pela orientação e espero que tenha deixado boas lembranças, assim como todo esse período de estágio deixou em mim.

Referências Bibliográficas

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos:** a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARILLY, Tatiana. **A arte de ensinar e praticar jornalismo de TV em Goiás.** Goiânia Goiás, Mundial Gráfica, 2013.

Regulamento Interno de Estágio Supervisionado. Universidade Estadual de Goiás. Goiânia - Goiás, 2018.



Imagens-clichê de “terror e piedade” em *Édipo Rei*¹

Joanise Levy²
Universidade de Coimbra
Universidade de Brasília
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: O presente trabalho versa sobre a natureza iconográfica da escrita fílmica e em que medida esta atividade é interpelada por imagens que podem ser adjetivadas como clichês. Da comparação entre as imagens sugeridas no texto dramático *Édipo Rei*, de Sófocles, e na obra fílmica *Édipo Re*, de Pier Paolo Pasolini, buscou-se identificar as possíveis imagens-clichê de “terror e piedade” presentes na composição iconográfica da *mise en scène*.

Palavras-chave: Clichês; Imagens-clichê; Roteiro; Cinema; Édipo Rei.

Resumo expandido

Ao inventariar os sentidos que o termo clichê foi adquirindo com o tempo, bem como as lacunas deixadas pela carência de um estudo mais aprofundado do tema no campo da Filosofia da Arte, da Semiótica, da Teoria da Recepção ou da Análise Fílmica, observo ser necessária uma definição anterior, relativa à natureza mesma do clichê, de modo a superar a conceituação superficial que o define apenas por oposição à originalidade.

Leonor Areal (2011) propõe que o clichê é um elemento do processo de significação do filme e aponta para a possibilidade de o clichê ser um embrião de signo visual latente tanto na imagem quanto na memória do espectador. Para Areal (2011), tal conceito assemelha-se ao de *significante imaginário*, que na acepção de Christian Metz (2010) é um significante de outra natureza que não linguística, constituído pela matéria do filme e ressignificado num segundo grau pelo imaginário do espectador/leitor. Dizer que o cinema obedece mais às leis da mente do que às leis do mundo exterior

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² É professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás e doutoranda nos programas de doutorado em Estudos Artísticos-Estudos Fílmicos e da Imagem da Universidade de Coimbra e do doutorado em Literatura e Outras Artes da Universidade de Brasília. E-mail: jolevy.ueg@gmail.com



(Munsterbeg, 2008, p. 38) fortalece o argumento de que o clichê está ancorado no imaginário.

Destacamos que algumas imagens, em razão da pregnância da sua forma são facilmente replicáveis, o que as tornam persistentes, pois são reiteradamente usadas.

Consideramos viável, portanto, adjetivar certas imagens pregnantes e replicáveis de 427 a. C., e o filme, *Édipo Re*, de Pier Paolo Pasolini, de 1967, e nos baseando na composição iconográfica da *mise en scène*, observamos a utilização de algumas imagens com o fito de provocar no espectador emoções de “terror e piedade”.

O motivo pelo qual frisa-se os termos “terror e piedade” dá-se por referência à obra de Aristóteles, *Poética*, século IV a.C., na qual o pensador grego discorre sobre os elementos do gênero trágico e apregoa que a tragédia deve suscitar as referidas emoções no público, provocadas por meio das vicissitudes sofridas pelo herói. Tais acontecimentos se mostram por meio de ações dramáticas situadas num tempo e num espaço. De onde se segue que a ação dramática é, no limite, uma imagem.

À leitura de uma ação descrita num texto segue a formulação de imagens mentais pelo leitor. No cinema, por sua vez, o trabalho do roteirista é o de conceber previamente as imagens filmicas que vão compor a *mise en scène*, pois como afirma Syd Field (2001), o roteirista escreve com imagens.

Neste breve exercício de análise, tomando a encenação como parâmetro, vamos nos ater à gestualidade dos atores, seja ela sugerida no texto ou vivificada na tela. Frente à necessidade de representar imagetivamente o desespero, como um estado de ânimo que pode suscitar a piedade do espectador ou conduzir o herói ao terror, o Édipo do filme adota um gesto recorrente.



Figura 3 – Gesto de Édipo no filme *Édipo Re*

Como sinal de desespero, o gesto de levar a mão à boca encontra paralelo em diversas representações pictóricas. Aqui podemos comparar o gesto de desespero da mãe



adotiva de Édipo ao se despedir do filho, que nunca mais voltaria a ver, com um gesto semelhante eternizado na escultura Ugolino (1863), do artista francês Jean- Batiste Carpeaux (1827-1875), cuja história real foi marcada pelo desespero, tendo inspirado Dante Alighieri (1265-1321) a recriá-la numa das cenas do inferno da *Divina Comédia*.



Figura 4 – *Frame* do filme *Édipo Re* e detalhe da escultura *Ugolino*

No texto de Sófocles, após o suicídio de Jocasta, o mensageiro entra em cena aterrorizado com o que acabara de presenciar e narra o desespero de Jocasta. “No seu arrebatamento, mal transpôs o vestíbulo, precipitou-se diretamente à alcova nupcial; ia arrancando os cabelos com ambas as mãos (SÓFOCLES, 1964. P. 83). Temos aqui a descrição de uma imagem que evoca um gesto de desespero.

Apenas para ilustrar a recorrência de tal imagem, também em outros meios de representação pictórica, como a pintura, temos o quadro *O Desespero* (1853-1855), do pintor realista francês Gustave Coubert (1819-1877) e *O Grito* (1893), do pintor norueguês e um dos precursores do expressionismo alemão, Edvard Munch (1863- 1944). Em ambas as obras o desespero é representado pelo gesto de levar as mãos à cabeça ou tentar arrancar os cabelos.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG



Figura 5 – Pinturas “o Desespero”, de Coubert e “O Grito”, de Munch

Se a primeira imagem mental de desespero que nos ocorre é quase sempre aquela advinda de um repertório imagético compartilhado culturalmente (imaginário) ou instintivamente (arquétipo), ao ganharem forma como imagens-clichê seguem se perpetuando também como matriz para outras cópias e paródias, tais como os memes. Ou seja, uma espécie de clichê do clichê. Uma rápida busca pela internet nos leva a diversos memes elaborados a partir das referidas pinturas.

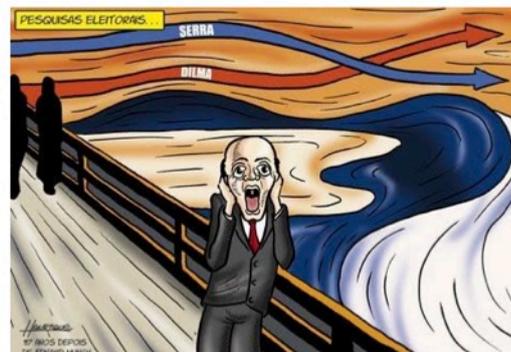
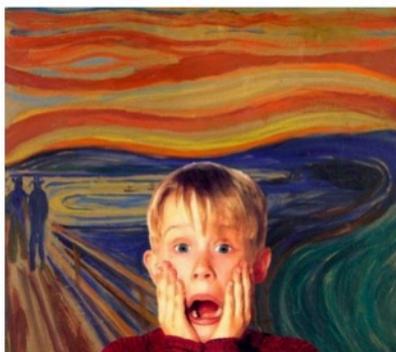


Figura 6 – Memes baseados nas obras “O Desespero” e “O Grito”



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Observamos que a criação de roteiros, além de demandarem o domínio técnico da dramaturgia e o domínio formal da narrativa fílmica, são poéticas mediadas por um repertório imagético, o qual é recuperado no ato de fabular. Ocorre que, dada a onipresença das mídias audiovisuais, somos constantemente interpelados por imagens-clichê e tal condição dimensiona o desafio enfrentado por aqueles que aspiram contar histórias com algum grau de inovação e originalidade.

Referências Bibliográficas

AREAL, Leonor. **Para uma teoria do clichê**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. Disponível em: <<http://cjpmi.ifl.pt/2-areal>> Acesso em 13.05.2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultura, 1996. Coleção: Os pensadores.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MUNSTERBERG, Hugo. **A memória e a imaginação**. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

SÓFOCLES. Rei Édipo. In: BRUNA, Jaime (org.) **Teatro Grego**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1964.



Narrativas rizomáticas e a cultura indie game¹

Samuel Peregrino²

Marcelo Costa³

Instituto GraduarTE (MG)

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Este iminente projeto de pesquisa tem como objetivo, investigar a relação entre o potencial rizomático, segundo a visão de Deleuze e Guattari, nas narrativas digitais interativas presentes nos indie games e o engajamento comunitário, cultural e social que essas narrativas possuem, onde imersão, interatividade, integração e impacto ganham uma nova dimensão como produtos da cultura *indie game*, termo usado em mídias para designar o tipo de produção especificamente diferente do *mainstream*, que não se utiliza de grandes publicadoras de jogos eletrônicos para sua distribuição.

Palavras-chave: *Storytelling*; jogos eletrônicos; narrativas rizomáticas; indie game.

Resumo expandido: Essa pesquisa surge da essencial compreensão da estrutura narrativa presente nos jogos eletrônicos, enquanto objeto midiático *per se* e também na sua relação com a prática cultural emergente dos *indie games*, sua produção midiática em interfaces com o cinema, e a narratologia. Com isso, pretende-se trazer uma reflexão sobre o processo imersivo entre jogador/jogo (ou interator/sistema) que dialogue com as questões propostas por este artigo, integrando o escopo dos estudos da narratologia, novas mídias e *games*. Esperamos entender como se processa a relação entre as narrativas "tradicionais" e as narrativas digitais interativas.

Os jogos eletrônicos independentes, nos últimos anos, cresceram de forma exponencial, graças ao avanço de novas tecnologias que possibilitaram a criação de plataformas de publicação e distribuição de *games*, *crowdfunding* e fóruns que se tornaram grandes comunidades virtuais, compartilhando informações, alimentando a cultura *indie game* e expondo novos jogos e tutoriais para o uso de novas ferramentas e *softwares*.

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Pós-Graduação 2o. semestre em Cinema e a Linguagem Audiovisual pelo Instituto GraduarTE-MG, Bacharel em Cinema e Audiovisual – UEG, email: samuelperegrino@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Docente do Curso de Cinema e Audiovisual da UEG, email: marcelo.costa@ueg.br



O conceito de independência passa pela concepção dos padrões, convicções e a idiosincrasia que compõe a cultura *indie* no cenário dos games. Pretende-se com essa pesquisa, aprofundar-se no estudo do termo independente enquanto característica sociocultural mais abrangente, à noção dos jogos eletrônicos, inserido no contexto de Pós-modernidade analisado por Stuart Hall.

Para a elucidação da cultura *indie game* e sua identidade cultural e sociológica no contexto Pós-moderno compreendida pela ótica dos estudos de jogos (*game studies*) e novas mídias, torna-se necessário o estudo de autores como: Niels Hoogendorn, Emmanoel Ferreira, Stuart Hall, entre outros.

Considerando a produção bibliográfica nos campos da estrutura narrativa, do roteiro cinematográfico e das discussões formais da linguagem, devemos destacar alguns dos autores cujas obras constituem a fundamentação deste projeto: David Bordwell, Christopher Vogler, Syd Field e Joseph Campbell, além do entrecruzamento das narrativas digitais interativas com o conceito de rizoma, que se apropria do pensamento filosófico não-linear trazido por Gilles Deleuze e Félix Guattari e que amplia o entendimento sobre a noção de desdobramentos, possibilidades de construção e rearranjo da história.

A partir das referências teóricas supracitadas e partindo do entendimento do contexto da cultura *indie game*, o objetivo geral dessa pesquisa é o de compreender e estipular relações entre as narrativas digitais e uso das técnicas de *Storytelling* como potencializador do desdobramento interativo, traçando as apropriações e convergências da estrutura narrativa do cinema nos *indie games*.

A metodologia utilizada neste trabalho será dividida em duas etapas: a primeira busca uma fundamentação teórica baseada na pesquisa bibliográfica, a qual terá como fontes, livros, artigos impressos e *online*, teses, dissertações e textos de outra natureza que abordem a temática central deste trabalho. A segunda, almeja uma análise comparativa, formal e sistemática da estrutura narrativa do roteiro do jogo eletrônico goiano *The Terraformer* (produzido pela produtora Duna Games) como parte do *corpus* da pesquisa a partir dos pressupostos teóricos. Será desenvolvida uma análise comparativa entre a estrutura rizomática aplicada na construção da narrativa do jogo *The Terraformer* e o roteiro cinematográfico, tendo por base a experiência empírica deste



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

autor no desenvolvimento e *gameplay* do roteiro de um jogo enquadrado na categoria *indie games* (jogos independentes).

Referências Bibliográficas

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix.1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia** Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERREIRA, Emmanoel. **Diz-me com quem andas e direi o quão ‘indie’ és: relações entre gênero e mercado no cenário dos videogames independentes**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 4. 2014. São Paulo: ESPM, 2014. p. 1-15.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOOGENDORN, Niels. **Who’s Indie Now? Classifying indie in the games industry**. 2014. 56 f. Dissertação (Mestrado em New Media & Digital Culture) - Utrecht University, Utrecht. 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Editora Lamparina, 2014.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck**. São Paulo: Unesp, 2003.

NEWMAN, Michael, Z. **Indie: an american film culture**. Nova York: Columbia University Press, 2011. 304 p.

RYAN, Marie-Laure. **Narrative as virtual reality: immersion and interactivity in literature and electronic media**. Baltimore: Johns Hopkins University, 2001.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**. Rio de Janeiro, Ampersand, 1997.



No meu corpo:
A criação de um curta-metragem como filme de mulheres negras em Goiás¹

Naira Rosana Dias da Silva²
Universidade Federal de Goiás

Resumo: O tema deste trabalho refere-se às poéticas visuais e aos processos de criação do documentário híbrido: *No meu corpo*, sobre as relações de uma jovem mulher negra consigo e sobre como é percebida onde convive. Debateu-se: documentário, crítica feminista e teoria do cinema, gênero e raça. Autores do *Cinema* e da *Arte e Cultura Visual* foram lidos antes da entrevista e da criação do roteiro. O resultado final fora um curta com planos fechados e câmera fixa, sem a face da *entrevistada* aparecendo.

Palavras-chave: Cinema Goiano. Mulher Negra. Corpo, Gênero e Raça. Cinema Negro. Feminismo Negro.

Resumo expandido: Este trabalho possui como tema as poéticas visuais e os processos de criação do documentário híbrido: *No meu corpo*³, um curta-metragem de 5 minutos realizado em julho de 2018 no estado de Goiás, em fase de pós-produção. Trata sobre as relações de uma jovem mulher negra com o seu corpo e de como é percebida nos ambientes de seu convívio.

Os objetivos foram: debater a construção do documentário contemporâneo, híbrido, com influências, principalmente, do *docuficção* e do *performático*, mas também do *experimental*, do *poético*, do *expositivo* conforme os *modos do documentário* explanados por Nichols (2010). Criar uma proposta visual que mostrasse o corpo nu da entrevistada, dado que o filme trata-se de uma realização de uma diretora também mulher negra. Debater o cinema feito por mulheres e a *Teoria Feminista do Cinema* (MULVEY, 1975; KAPLAN, 1995; GUBERNIKOFF, 2016), numa intersecção entre cinema, gênero e raça.

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Doutoranda e mestra em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV e bacharela em Artes Visuais pela FAV-UFG. Docente efetiva do IFG - Câmpus Cidade de Goiás, ministrando aulas ao curso de Artes Visuais. Artista visual, atuando com *performance art* ou ações urbanas, fotografia, videoarte e cinema. Atualmente, desenvolve pesquisa em arte contemporânea e Cinema em Goiás, com foco à produção realizada por mulheres e à representação da mulher, principalmente, à mulher negra. E-mail: naira.rosana.dias@gmail.com

³ Roteiro, Direção Cinematográfica: Naira Rosana. Participação na argumentação e colaboração: Andréa Alcântara Almeida Amorim. Direção de Fotografia: Naira Rosana e Igor Felipe Assis. Direção de arte: Naira Rosana, Igor Felipe Assis e Andréa Amorim. Entrevistada/ atriz: Júlia Caetano. Montagem e edição: Naira Rosana.



A problemática levantada se deu sobre como filmar o corpo nu da mulher negra, numa tentativa de subverter o olhar do *voyeur* ou de *objetificação* conforme a *Teoria Feminista do Cinema* (MULVEY, 1975; KAPLAN, 1995). Simultaneamente, debatendo esta teoria à qual se refere a outro contexto, a outra época e às mulheres brancas idealizadas do cinema narrativo *hollywoodiano* às quais não representam todas as mulheres, assim como propõe Bell Hooks (1992) ou Gubernikoff (2016). Desse modo, questionou-se as imposições do olhar branco sobre o corpo negro. Evitou-se movimentos de câmera que lembrassem o voyeurismo e usou-se em maioria a câmera fixa e planos fechados com enquadramentos em recortes no corpo.

“As mulheres precisam estar nuas pra aparecerem no Cinema?” – questionou-se numa menção ao *Guerilla Girls*. A opção pelo nu, uma ironia ao padrão de beleza imposto e uma forma da entrevistada/ atriz declarar sua autonomia enquanto mulher, senhora de si, já que na entrevista ela expressou que sempre fica nua em casa sozinha, é o seu costume e ela gosta da liberdade do corpo. Filmá-la no lar, na intimidade, sendo a casa e o nu figuras de linguagem para o interior das memórias da entrevistada/ atriz: casa-corpo-memórias.

A metodologia para a construção do curta partiu da leitura de autores do *Cinema*, mas também de autores da *Arte e Cultura Visual*, instigadores de propostas descoloniais/ decoloniais, que tratam das relações de poder a partir da Europa como o centro e os discursos da *globalidade* (MIGNOLO e PALERMO, 2009); e da gravação de uma entrevista à qual originou um roteiro para a composição visual, a parte de ficção, e o encadeamento das falas gravadas com a entrevistada.

No Brasil e em Goiás, a maior parte das diretoras mulheres realizam curtas e documentários e há de se considerar os discursos sobre a inserção da mulher negra diante e por trás das câmeras. Inclusive, debater se ainda podemos ficar nos pautando na *Teoria Feminista do Cinema* nos dias atuais (GUBERNIKOFF, 2016). Sendo necessário refletir sobre a diversidade de corpos, de relações, de raças, perfis e vivências de mulheres, de lugares. Portanto, a mulher negra no cinema ainda necessita de espaço diante e por trás das câmeras para a negociação do diálogo visual, já que o sujeito constrói sua identidade manipulando as representações culturais e sociais existentes.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Referências Bibliográficas

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade de feminismo**. São Paulo: Pontocom, 2016.

HOOKS, Bell. *The oppositional gaze: black female spectators*. In: _____. **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992. Disponível em: <

<https://aboutabicycle.files.wordpress.com/2012/05/bell-hooks-black-looks-race-and-representation.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

KAPLAN, Ann E. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MIGNOLO, Walter. Prefácio. In: PALERMO, Zulma. **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p.437-453.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5.ed. Campinas: Papyrus, 2010.



Militância LGBT em Goiânia: produção do documentário Memória de Retalhos¹

Cindy Faria²
Bruna Chamelet³
Roberta Sá Lopes⁴
Patrícia Guedes⁵
Kariny Ellen Oliveira Rocha⁶
Ceíça Ferreira⁷
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Este trabalho apresenta o processo de produção do documentário Memórias de Retalhos, que aborda a história do primeiro grupo LGBT no meio universitário goianiense, o Colcha de Retalhos. Utilizando pesquisa bibliográfica e o exercício de reflexão sobre o fazer audiovisual, essa proposta ressalta o papel central do documentário na construção da memória afetiva (TOMAIN, 2009) e também novas narrativas sobre gênero e sexualidade.

Palavras-chave: documentário; diversidade sexual; memória; grupo colcha de retalhos.

Resumo expandido

Essa proposta de documentário surgiu em 2017 como uma das atividades do projeto de extensão SEJA-Gênero e Sexualidade no Audiovisual, e tinha como objetivo homenagear o jornalista Lucas Fortuna, um dos fundadores do grupo Colcha de Retalhos, assassinado por homofobia em 2012. Tal grupo foi criado na Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2006 e se definia como um coletivo universitário, não hierárquico e suprapartidário, uma organização de gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e transgênero no intuito de dar visibilidade a essas pessoas e legitimar a luta dentro e fora

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: faria.cindys@gmail.com

³ Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: brunachamelet@gmail.com

⁴ Pós-graduada em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: roberta.salopes@gmail.com

⁵ Pós-graduada em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: patriciaguedes@gmail.com

⁶ Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: karinyellen.ueg@gmail.com

⁷ Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Email: ceicaferreira.ueg@gmail.com.



da UFG por políticas públicas que contemplassem as demandas do movimento (NASCIMENTO, 2007; NOVAIS, 2016).

Dialogando com o objetivo do SEJA, que é utilizar o audiovisual como uma ferramenta política para discussão das questões de gênero, raça e sexualidade, é que buscamos pensar a construção do documentário como possibilidade de contar a história desse importante grupo de militância LGBT, que serviu como base e força para que surgissem outros grupos no meio universitário. E para contar essa história, reunimos quem a viveu, ou seja, as/os participantes de vários momentos do grupo Colcha de Retalhos.

A medida em que as pessoas iam falando e rememorando os fatos ocorridos na época em que o coletivo foi fundado e suas histórias ao longo dos anos (o grupo teve suas atividades encerradas em 2013), percebemos o quanto essas memórias eram carregadas de afetividade, tanto pelas lutas que travaram juntos e juntas, quanto pela amizade que perdura até os dias de hoje; além da saudade do amigo Lucas Fortuna. Tais memórias possibilitam que o passado não seja apenas reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro, o que confirma a potência do documentário como chave para a nossa memória afetiva (TOMAIN, 2009).



Figura 1 – Frame do filme em plano geral. Entrevista com integrantes do grupo Colcha de Retalhos (esq. para dir.: Elaine, Fernando, Marcos, Daruska, Helton, Marco, Ricardo, José, Michelly, Pollyanna e Priscila).



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Além das entrevistas, realizamos uma pesquisa de materiais de arquivo, especialmente fotos e vídeos de ações realizadas pelo grupo, como os beijaços e outras formas de protesto em bares e shoppings denunciados por homofobia. O grupo Colcha de Retalhos teve uma dimensão tão grande que conquistou visibilidade para discussão de políticas públicas para a população LGBT fora da Universidade. Esse reconhecimento foi um aspecto relevante, pois a maioria das integrantes da equipe já conhecia a atuação do grupo.

Observando as questões de gênero e representatividade também na produção audiovisual, é que a equipe foi composta por mulheres, em sua maioria lésbicas e bissexuais. Ter uma equipe feminina e especialmente na função de direção se diferencia do que é comum no meio audiovisual, no qual a maioria dos profissionais são homens (ANCINE, 2016); e principalmente, significa a possibilidade de enxergar algumas diferenças na forma como as relações são estabelecidas, e assim criar novas experiências, nas quais possam ter sets de filmagens mais plurais, com elas também exercendo o papel de diretoras nas produções.

A identificação com o que estávamos filmando foi fundamental para a idealização e realização do projeto. Quando realizamos um filme documentário, diferente de um filme de ficção há coisas que fogem do nosso controle, mas é também a possibilidade de se submeter a esse risco do real e também de acolher quem está sendo filmado/a (COMOLLI, 2008) que nos colocam novas perspectivas para pensar o fazer fílmico. Quanto à representação, o documentário permite representar o mundo e o que acontece nele, a partir de diferenciados pontos de vista e temporalidades, pois a partir do momento que as personagens rememoram suas vivências nesse grupo, elas recontam os fatos, atribuindo novos sentidos a esta memória que, talvez, pudesse ser esquecida, mas faz ecoar no presente e no futuro essas experiências de coletividade, de atuação política, de amizade e afeto.

Referências Bibliográficas

ANCINE. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira**. 2016 Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf>. Acesso em: 12ago. 2018.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Ed. UFMG, 2008.

NOVAIS, Kaito C. **Lucas e o giro da saia amarela.** 2016. 190 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal de Goiás. 2016.

NASCIMENTO, Davi S. **O Grupo Colcha de Retalhos e a Cidadania Homossexual.** 2007, 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

TOMAIM, Cassio S. **O documentário como chave para a nossa memória afetiva.** Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 32, n. 2, p. 53, 2009.



O licenciamento musical digital e o novo lugar do compositor no cinema¹

Geórgia Cynara Coelho de Souza²
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Primeira aproximação acerca das possibilidades abertas para a trilha musical cinematográfica com as atuais plataformas de licenciamento musical na internet. A partir de pesquisas bibliográficas e entrevistas com profissionais, investigam-se as implicações imediatas para o compositor, bem como as consequências nas relações entre este e o diretor cinematográfico, a partir da provável adaptação do papel do supervisor musical no cinema, que passa a intermediar a escolha de scores desconhecidos e inéditos disponíveis online, em detrimento de um processo advindo de um briefing entre diretor e compositor.

Palavras-chave: Licenciamento musical; Compositor; Música no cinema; Supervisor musical; Trilha musical.

Resumo expandido: Licenciamento musical é o processo pelo qual os direitos de reprodução de uma obra musical pré-existente são adquiridos para que ela possa ser utilizada na trilha musical de um filme, por exemplo. O supervisor musical é o profissional responsável, no processo de realização cinematográfica, por selecionar as músicas previamente gravadas e negociar os valores relacionados aos direitos autorais e de reprodução total ou parcial da obra.

O que há de novo nesse processo é que os compositores de música para cinema de hoje –que, desde metade dos anos de 1990, com o liberalismo e a globalização econômica, tiveram que, além da formação musical, buscar conhecimento técnico para construir seus *home studios*, e puderam montar suas estações digitais de trabalho e colecionar sonoridades das mais diversas origens disponíveis na internet – têm a oportunidade de compor obras inéditas a serem ofertadas em catálogos virtuais, numa atualização da dinâmica do licenciamento musical. Assim, diferentemente de antes, quando artistas conhecidos e contratados por grandes gravadoras tinham seus fonogramas de sucesso comercializados para a utilização na trilha musical de um filme (Vicente,

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, docente titular do Curso de Cinema e Audiovisual da UEG. E-mail: georgia.cynara@ueg.br



2014), hoje vemos compositores “anônimos” criando músicas de características genéricas destinadas a esses catálogos virtuais, buscando terem suas peças utilizadas por filmes, a partir da curadoria de supervisores musicais.

Pensamos que esta dinâmica pode alterar substancialmente o modo com o compositor de trilha musical original está inserido no processo de realização cinematográfica, uma vez que se dispensa a busca do entendimento, a partir de um vocabulário musical e cinematográfico compartilhados, entre diretor e compositor, para que se componha uma música que cumpra as necessidades narrativas e estéticas específicas de um filme (Nascimento, 2013; Gallo, 2015). Este processo pode ser substituído pela escolha de peças já finalizadas e disponíveis *online*, escolhidas pelo supervisor musical, para a decisão final do diretor, minimizando a responsabilidade da produção do filme por etapas importantes da pós-produção sonora, como custos de gravação e mixagem da trilha musical.

Este trabalho é um ponto de partida para se pensar, por meio das possibilidades trazidas por novos modelos de negócio, as transformações do lugar do compositor musical no cinema a partir das alterações do processo de elaboração e realização da trilha musical – iniciado pelo convite feito ao compositor pelo produtor e/ou diretor do filme e finalizado com a mixagem da música e sua junção aos demais elementos sonoros na mixagem final (Matos, 2014) –, em que a centralização da responsabilidade pela música original em todas as etapas de sua produção conhecidas até aqui tem como resultado não mais o engajamento vertical em uma narrativa cinematográfica específica, mas a participação em um grande e variado cardápio à disposição das mais diversas produções audiovisuais.

Referências Bibliográficas

GALLO, Rafael Eduardo. **As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada**: os compositores e seus processos de criação e produção. 2015. 405 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MATOS, Eugênio. **A arte de compor música para o cinema**. Brasília: Senac, 2014.



Os bastidores de filmes-cartas entre coletivos¹

Lara Lima Satler²
Universidade Federal de Goiás

Resumo: Este texto resume a discussão sobre dois filmes-cartas que ocorreram entre os coletivos de São Paulo e Acre, criados durante o projeto Correspondências. Como foram construídas as correspondências entre os coletivos de São Paulo e de Rio Branco, dentro do projeto? Por meio de entrevistas com participantes dos coletivos do projeto, análise do programa das oficinas e análise fílmica, pretendemos contribuir com pesquisas que discutam sobre coletivismo e suas apropriações multimídia.

Palavras-chave: coletivo. Filme-carta. multimídia. vídeo.

Resumo expandido: Esse texto resume³ a análise de dois filmes-cartas construídos, dentro de um projeto artístico intitulado Correspondências. Produzido pela Garapa, o projeto foi realizado em 2013, ano em que se autointitulava um coletivo e que apresentava como objetivo “pensar e produzir narrativas visuais, integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação” (GARAPA, 2013f). No que implica a produção de narrativas visuais, integrando múltiplos formatos? E o que acarreta pensar a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação, neste projeto? E por fim, o que significou fazer isso em coletivos que se propuseram a criar filmes-cartas?

A fim de respondermos a essas questões, nos debruçamos sobre as imagens digitais que alguns coletivos brasileiros têm feito em seus projetos envolvendo audiovisual e *streamings*, tanto para a produção destas imagens quanto para a sua difusão. Para tanto, neste texto, analisamos dois coletivos que a Garapa, dentro do projeto Correspondências,

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Pós-doutorado em Estudos Culturais (PACC/ UFRJ). Doutorado em Arte e Cultura Visual (PPGACV/ FAV / UFG). Professora-pesquisadora na Universidade Federal de Goiás (UFG), na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (PPGIPC). É vinculada ao Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI / PRPG-UFG / CNPq). E-mail: satlerlara@gmail.com

³ Análise completa na Revista Orson (no prelo).



reuniu para deflagrar a realização de documentários que se propuseram a construir correspondências, utilizando como estratégia narrativa e estética o filme-carta.

Este texto é o recorte de uma pesquisa em andamento e tem como hipóteses que a popularização de *streamings* digitais na rede 2.0 para a distribuição audiovisual propicia a inovação de formatos, estéticas e estratégias narrativas; que a análise de produções originadas de coletivos artísticos contemporâneos requer, além de um debruçar sobre a obra, profunda atenção ao processo de elaboração, o que implica no hibridismo metodológico dos estudos do cinema documental contemporâneo a fim de abarcar outros instrumentos para coletar dados capazes de fornecer evidências procedimentais.

Assim, realizamos entrevistas com participantes do projeto e analisamos documentos referente a ele: o seu texto submetido à Funarte¹; os sites de divulgação²; o programa das oficinas multimídias³, a rede social utilizada para a realização do projeto: um grupo fechado no Facebook⁴ e a *streaming* Vimeo⁵ onde os filmes-cartas foram distribuídos. Adotamos como perspectiva metodológica a pesquisa bibliográfica (STUMPF, 2005), e a análise filmica (VANOYE, 2009) por compreender que para a problematização que guia esse recorte, tornou-se necessário analisar tais imagens considerando seus contextos de produção e distribuição⁶.

Referências Bibliográficas:

GARAPA. **Quem somos**. Mar. 2013f. Disponível em: <<http://garapa.org/quem-somos/>>. Acesso em: 22.nov.2015f.

¹ Documento entregue pela Garapa à pesquisa.

² Site específico para o projeto Correspondências. Disponível em: < <http://www.garapa.org/correspondencias/>>. Acesso em: 30 set.2015. Site que divulga as ações educativas da Garapa. Disponível em:< <http://garapa.org/portfolio/correspondencias/>>. Acesso em: 30.set.2015.

³ Documento entregue pela Garapa à pesquisa.

⁴ O grupo fechado intitulado Correspondências tinha, na época, 59 membros, que compreendia os participantes selecionados via chamada pública divulgada nacionalmente, e 4 administradores. Serviu ao projeto para trocas de referências estéticas e construção de relações. Disponível em: < <https://www.facebook.com/groups/correspondencias/members/>>. Acesso em: 30 set.2013.

⁵ Os filmes-cartas estão disponíveis na streaming Vimeo. GARAPA. **Correspondência no Vimeo**. Mar. 2013d. Disponível em: <<https://vimeo.com/channels/correspondencias>>. Acesso em: 22.nov.2015d.

⁶ A análise poderá ser conferida, em breve, na Revista Orson, que aprovou o artigo completo.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

STUMPF, I. R. C. Pesquisa bibliográfica. *In*: DUARTE, J. ; BARROS, A. (Orgs.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 51-61.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2007.



Produção audiovisual independente: reflexões sobre o mercado goiano¹

Ana Paula Silva Ladeira Costa²
Priscila de Oliveira Xavier³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O artigo realiza uma análise inicial sobre o mercado de produção audiovisual independente no Estado de Goiás, a partir de uma radiografia do setor no país. Através de revisão bibliográfica e análise comparada de dados, verificou-se que houve aumento da demanda por conteúdo e desenvolvimento no setor, mas que há dependência dos recursos públicos e os desequilíbrios no mercado persistem, apesar do aumento da profissionalização nesta região do país.

Palavras-chave: Produção independente. Mercado audiovisual. Lei 12.485/2011. Produção audiovisual Goiana. Regulamentação.

Resumo expandido

Historicamente, o mercado audiovisual brasileiro não possuía capacidade de absorção da produção televisiva independente⁴, já que as principais emissoras comerciais pouco recorreriam ao conteúdo realizado pelas produtoras de seu país. Assim, tal produção era relegada a emissoras públicas ou horários periféricos de emissoras de menor capacidade produtiva. Esse cenário persistiu mesmo após a chegada da TV a cabo, no início dos anos 1990. (HOLANDA, 2012). Como consequência, durante anos a maioria das produtoras independentes mantiveram-se ativas graças à produção para o mercado publicitário e, somente a partir do surgimento de medidas protecionistas, este setor passou a apresentar sinais de crescimento.

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: anapaulaslc@yahoo.com.br

³ Estudante do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG); estudante de Iniciação científica (PIBIC-VIC UEG). E-mail: prisxavier.px@gmail.com

⁴ Utilizamos aqui a definição de Produção Independente proposta por Lia Bahia Cesário e Tunico Amancio (2010,p.115): “Produção independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais da obra, não tem qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviço de radiodifusão de sons e imagens ou operadora de comunicação eletrônica de massa por assinatura.”



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

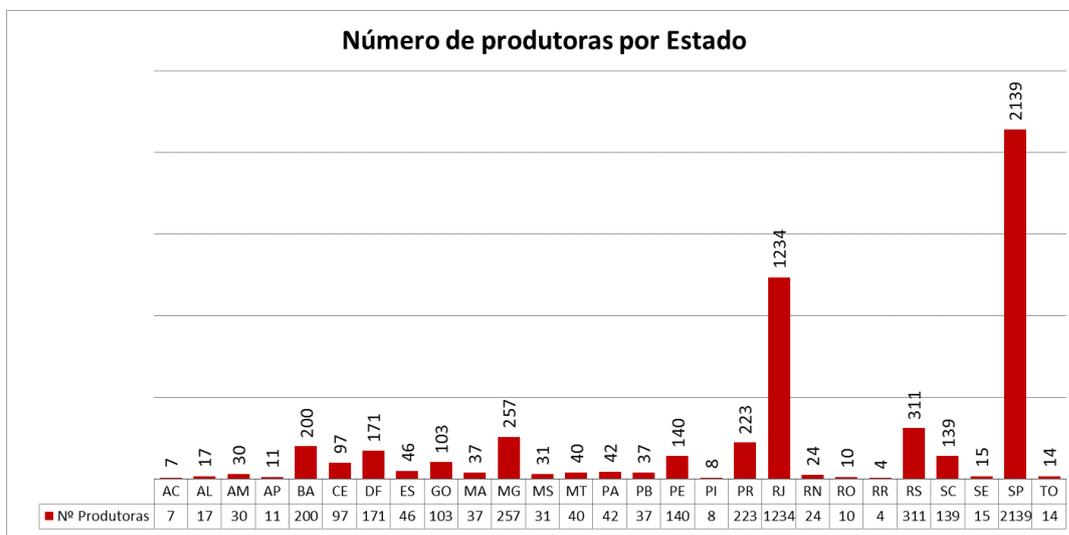
v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

Entre tais medidas, destaca-se a Lei 12.485/2011, que aumentou a demanda por conteúdo e dinamizou o mercado de produção, promovendo a entrada de novas empresas produtoras e novos produtos (LIMA, 2015), além do surgimento de novas janelas, inclusive para exibição do conteúdo cinematográfico. O aumento da demanda da TV por assinatura veio acompanhado pela profusão de canais de *streaming* e, finalmente, pela abertura da TV aberta a este tipo de conteúdo (YATSUDA, 2018).

Diversas formas de fomento direto e indireto de origem federal, incluindo os arranjos regionais; estadual e municipal também permitiram o crescimento de 536% no total de horas produzidas entre 2008 e 2014¹. Isso, no entanto, gera dependência excessiva por parte de muitas produtoras que não conseguiriam manter suas atividades ou índices de crescimento satisfatórios sem o auxílio de tais recursos.

Segundo a Ancine, em abril de 2018 havia 5387 produtoras independentes registradas. Persiste, porém, uma visível concentração de produtoras no Rio de Janeiro e São Paulo. Tais desequilíbrios tendem a diminuir com ações de fomento regionalizadas.

Gráfico 01:



Fonte: Sistema Ancine Digital (Abril de 2018)

Em abril de 2018, havia 103 produtoras independentes goianas registradas na Ancine, tornando Goiás o décimo Estado em número de produtoras no país. Através de

¹ MAPEAMENTO, 2017, p. 29



VII SAU - SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

levantamento realizado pela Associação de Produtoras Independentes do Estado de Goiás, Go Filmes¹, observamos que a produção audiovisual na região reproduz parâmetros indicados em pesquisa de âmbito nacional, realizada pelo Sebrae e pela Apro, Associação de Produção de Obras Audiovisuais². Aqui também se destaca a dependência de recursos públicos entre as 18 produtoras independentes goianas observadas em sua análise. O aporte financeiro dos 57 projetos em execução no ano de 2017 chegou a quase 23 milhões de reais, dos quais aproximadamente 80% eram originários do Governo Federal. Em contrapartida, cerca de 17% dos recursos eram provenientes do governo Estadual; 1,70% do município de Goiânia e somente 0,58% dos recursos eram próprios.

Isso repercute nas atividades das produtoras, que geralmente são empresas pequenas, com vínculos empregatícios marcadamente informais, crescente profissionalização e especialidade dos profissionais envolvidos. Além disso, observa-se a inexistência de um modelo de negócios duradouro e a dificuldade de encontrar mercado para distribuir os produtos gerados, gerando maior vulnerabilidade do setor³. Essa fragilidade no sistema produtivo é confirmada no estudo da Go Filmes, que apresentou como uma das recomendações para o fomento estadual uma linha específica para distribuição/comercialização. Por fim, observa-se que os projetos em execução em Goiás são de variados gêneros, facilitando a entrada no mercado, mas diminuindo o grau de especialidade de algumas produtoras.

Referências

BAHIA, Lia. AMANCIO, Tunico. Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000. **Contracampo**: n.21, 2010.

HOLANDA, Karla. **Relação da produção independente com a televisão no Brasil e outros países**. In: Coneco - 5º Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012.

LIMA, Heverton Souza. **A lei da TV Paga: impactos no mercado audiovisual**. 2015. Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

¹ Dados apresentados no Seminário Audiovisual para Produtoras Independentes – SAPI 2017

² MAPEAMENTO, 2017

³ MAPEAMENTO, 2017, p.265



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

MAPEAMENTO e impacto econômico do setor audiovisual no Brasil 2016. Brasil 2017.

Disponível em:

<[http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf)>. Acesso em 13 ago. 2018.

YATSUDA, Márcio. Produção independente multitelas. In: **Anuário 2017**. São Paulo: Bravi, 2018.



Representações de masculinidades negras no longa metragem *Bróder*¹

Erik Ely da Cunha Prado²
Ceíça Ferreira³
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: O presente trabalho visa analisar as representações de masculinidades negras no cinema brasileiro, para isso, utiliza como objeto, o filme longa-metragem *Bróder* (Jefferson De, 2011). Utilizando pesquisa bibliográfica e análise fílmica, busca-se correlacionar o filme a questão racial na cultura brasileira, problematizando assim as imagens que são construídas sobre os homens negros.

Palavras-chave: Masculinidades negras. Cinema brasileiro. *Bróder*.

Resumo expandido

As representações das masculinidades negras na produção audiovisual brasileira em geral apresentam padrões e comportamentos difundidos e repetidos como características naturais, como a truculência, a hipersexualização, a agressividade, a infantilização, a comicidade, a baixa capacidade intelectual e a condição de subalternidade. Porém, isso se constitui uma estratégia histórica de justificar as desigualdades raciais impostas aos homens negros na sociedade brasileira e nos sistemas de representação, visto sua presença escassa ou mesmo sua exclusão, o que incide na formação das identidades e subjetividades (FREIRE FILHO, 2005; CARVALHO, 2005; HALL, 2006; RIBEIRO, 2009).

Atentando-se para essa importância dos meios de comunicação e do cinema na construção e difusão das representações sociais, é que este trabalho utiliza o longametragem *Bróder* (Jefferson De, 2008) como objeto de análise para problematizar a construção narrativa e a forma como os elementos da linguagem audiovisual (JULLIER;

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018.

² Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Bolsista de Iniciação Científica na modalidade PIBIC, sob orientação da Prof.a Dr.a Ceíça Ferreira. E-mail: erikelyprado@gmail.com

³ Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília – UnB. Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Email: ceicaferreira.ueg@gmail.com



MARIE, 2009) são utilizados na elaboração das representações sobre homens negros na produção audiovisual brasileira.

O filme *Bróder* conta a história de três amigos de infância, que se reencontram na favela que cresceram juntos: Macu (Caio Blat), Jaiminho (Jonathan Haagensen) e Pibe (Silvio Guindane). De volta ao Capão Redondo, os amigos se encontram para comemorar o aniversário de Macu, mas uma possível convocação de Jaiminho para representar o Brasil na Copa do Mundo. Contudo, o envolvimento de Macu com o crime acaba estragando essa festa.

Ainda que o longa tenha como foco a história de amizade desses três jovens que cresceram juntos em uma favela, *Bróder* também destaca o desenvolvimento das relações interpessoais e pessoais dos personagens, articuladas a questões mais amplas como o racismo, a violência policial e a criminalidade. Porém, em contraponto ao padrão comum de representação do homem negro no audiovisual, neste filme de Jeferson De é levantado o questionamento de se tratar da vida desses personagens (suas experiências e subjetividades, como o fato do protagonista ser branco e outros dois negros) e não apenas do tema do racismo, da periferia (RIBEIRO; FAUSTINO, 2017).

Isso pode ser notado na sequência em que Macu está de saída para resolver sua dívida com os traficantes, mas seu padrasto, Francisco (Ailton Graça) o chama para conversar e o abraça, dando-lhe um beijo e uma arma (Figura 1). O momento de abraço entre os personagens é repetido em uma série de três planos diferentes e logo em seguida acontece a quebra da regra do 180º, que define o posicionamento da câmera no plano e contra plano (JULLIER; MARIE, 2009) e garante a coerência visual da cena. Isso indica a importância desse momento, representando uma demonstração máxima de afeto entre padrasto e enteado, já que os dois personagens têm uma relação conturbada e discutem já nas cenas iniciais do filme, quando precisam ser separados pela mãe e pela irmã para não brigarem.

Tal aspecto é relevante para a construção de Francisco, personagem que se diferencia dos vários malandros vividos pelo ator Ailton Graça nas novelas da TV Globo e também no cinema, como o malandro Majestade no filme *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003).



Figura 1 – Expressão de afeto entre Francisco e Macu

Além dessa representação de afeto, ainda é possível notar a referência a figuras negras, como na sequência de conclusão do filme, na qual o nome dos jogadores convocados para a copa é uma alusão a atores, cineastas e intelectuais negros; também vale mencionar os músicos que integram a trilha sonora (Emicida, Silveira, Racionais MC's) e a própria direção do filme, o cineasta Jefferson De, que tem uma atuação importante na construção de novas representações sobre a população negra. De forma geral, o filme vai além dos rótulos sociais atribuídos aos homens negros, pois ao abordar a temática da criminalidade relacionada à periferia com um protagonista branco, *Bróder* humaniza seus personagens atentando-se para seus conflitos e contradições.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, Noel. Introdução: Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jefferson. **Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 17-101.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, n. 28, dez. 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Alan Augusto Moraes; FAUSTINO, Deivison Mendes. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Revista TransVersos**, n.10, 2017.

VITELLI, Celso. Representações das masculinidades hegemônicas e subalternas no cinema. **Análise social**, p. 157-169, 2011.



Terror e horror como ferramentas de construção do medo: Da apreensão à realização¹

Amanda Pereira Ramos²
Thaís Rodrigues Oliveira³
Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Esse texto busca discutir as emoções de terror e de horror como elementos dentro de uma narrativa audiovisual que tenta construir o medo. A partir de contribuições dos autores Noël Carroll, Devendra P. Varma e Stephen King, realizaremos ponderações sobre o horror e o terror. Buscaremos mostrar como terror e horror se completam dentro de uma narrativa e que entender isso é essencial para criar uma atmosfera de medo na diegese fílmica.

Palavras-chave: Terror; Horror; Medo; Repulsa; Narrativa

Resumo expandido

Esse artigo tem por objetivo elucidar as diferenças entre horror e terror como elementos compositores de uma narrativa cinematográfica, partindo do pressuposto de que são dois conceitos muito confundidos entre si e utilizados como se significassem a mesma coisa. É uma confusão compreensível, dados os vários usos dessas palavras em diferentes contextos e diferentes línguas (que, nesse caso, resulta em erros de tradução e adaptação do termo, já que, por exemplo, o gênero de terror é “terror” em português, porém em inglês ele é chamado de “horror”) e a semelhança entre os dois termos (ambos são resultados de estágios de medo).

Existem diferenças entre horror e terror. Entretanto, pode-se dizer que a diferenciação entre ambas não é senso comum. Ao perguntar para uma pessoa sobre filmes que causam medo qual a diferença entre horror e terror, ela provavelmente diria que sabe que há uma diferença, mas não saberia exatamente apontar no que esta consiste.

De acordo com Devendra P. Varma: “A diferença entre Terror e Horror é a diferença entre a terrível apreensão e repugnante compreensão: entre o cheiro da morte e tropeçar em um cadáver”⁴ (VARMA, 1957, p. 130, Tradução fragmentada da autora).

¹ Trabalho apresentado à VII Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2018

² Graduanda do 8o período em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás, Campus Laranjeiras. E-mail: aramos.csi@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Docente do Curso de Cinema e Audiovisual da UEG Campus Laranjeiras. E-mail: thaiscinema.ueg@gmail.com



Assim, o terror é o momento de tensão e medo ante a expectativa que precede o momento de horror, no qual se tem contato efetivamente o que causava medo em primeira instância. O que é mais ou menos o que Stephen King também diz quando escreve que o terror seria uma emoção onde se constrói o medo puramente através da imaginação, da expectativa do que pode vir a causar medo. (KING, 1981, p. 21) e que o horror não é inteiramente da mente como o terror, ele mostra algo explícito para causar o medo, algo fisicamente errado que causa estranhamento (KING, 1981, p. 23). Porém, King vai além e diz que o terror é a emoção mais apurada, o horror vindo logo depois, associando o horror com o choque. Algo compreensível, porém questionável: “se terror é o momento de apreensão e suspense, de obscuridade e intangível, ele se trata de expectativa. Se terror é sobre expectativa, o horror que o segue deve vingar dada expectativa (já que é o momento em que somos apresentados ao que causava o medo e era intangível no terror) e elevar o estado de medo no qual o público se encontra, do terrível para o horrível”⁴. O horror deve ser o clímax. Se o horror não vinga o terror que o precede, o filme deixa de causar medo.

Afinal, o que é a sensação de terror? É aquela que precede o horror, onde não se sabe exatamente qual é a ameaça: no terror o medo (medo sendo o estado causado pela consciência de perigo) é causado primariamente pelo desconhecido, é saber que se está em perigo sem saber o que exatamente é perigoso. Então, assume-se que durante a fase do terror, parte significativa do medo é criada pela sensação do desconhecido. E aqui que é possível demonstrar como o horror não pode se resumir ao mero choque, ou como o horror não pode ser uma emoção menos apurada que o terror. O horror é o momento em que o desconhecido acaba. Porém, se o medo até esse momento era um estado de terror e era causado pelo desconhecido, tirando esse elemento por mostrar efetivamente o que está acontecendo, o medo não acaba?

Na transição do terror para o horror, a sensação do horrível não pode se valer apenas do puro choque, a revelação deve ser tão aterrorizante e construída quanto a mera ideia da revelação. É por isso que o horror é uma emoção tão importante quanto o terror,

⁴ No original: “The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization : between the smell of death and stumbling against a corpse”



VII SAU - SEMANA DE CINEMA
E AUDIOVISUAL DA UEG

Luz, câmera, ação:
Os bastidores do fazer cinematográfico

v.5 n.1(2018): Anais da VII SAU UEG

se se resumir ao mero choque, o que o espectador sentirá ao fim do filme será decepção, ao invés daquele horror que se estende para além do extra-filme.

Referências Bibliográficas

KING, Stephen. **Danse Macabre**. Gallery Books, 1981.

P. VARMA, Devendra. **The Gothic Flame: Being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences**. Londres, Morrison and Gibb Limited, 1957, p. 129-179

MUIR, John Kenneth. **Horror Films FAQ: All That's Left to Know About Slashers, Vampires, Zombies, Aliens and More**. Applause Theatre and Cinema Books, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa Conforme a Nova Ortografia**. Rio de Janeiro, Positivo – Livros.

CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart**. Routledge, 1990.