



# 8<sup>a</sup> SAU

SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG

SOLUÇÕES CRIATIVAS NA ATUAÇÃO PROFISSIONAL EM CINEMA E AUDIOVISUAL

10 a 13 de setembro de 2019

Realização



Realização



## ANAIS DA 8a SAU 2019



ISSN: 2238-3743



## SUMÁRIO

ANIMAÇÃO GOIANA: UM ESTUDO SOBRE O MERCADO A PARTIR DAS POLÍTICAS PÚBLICAS .....	04
Ana Paula Silva Ladeira Costa (UEG)	
Paulo Coelho Nunes(UEG)	
A ATUAÇÃO PERFORMÁTICA EM <i>SEM ESSA, ARANHA</i> .....	07
Karine Matos de Oliveira (UFG)	
A MONTAGEM NO <i>FOUND FOOTAGE</i> E SUA CONSTRUÇÃO NO DOCUMENTÁRIO <i>ROTINA</i> .....	10
Maykon Rodrigues (UEG)	
A MÚSICA COMO FATOR IMERSIVO NA NARRATIVA VISUAL DE <i>TWIN PEAKS: THE RETURN, PART 8</i> .....	13
Bruno César Leal Santos (UEG)	
Geórgia Cynara Coelho De Souza (UEG)	
AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DOS LONGAS-METRAGENS EM GOIÁS NOS ÚLTIMOS 20 ANOS .....	16
Bianca Gonçalves de Andrade (IFG)	
A VIDEOARTE COMO REFERÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DO FILME <i>#TAG</i> .....	19
Gustavo Pozzatti (UEG)	
Júlia Mariano Ferreira (UEG)	
DA ENCENAÇÃO DOCUMENTÁRIA À PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO .....	23
Lucas Hideki da Silva Nakamura (UFG)	
Rodrigo Cássio Oliveira (UFG)	
DOS QUADRINHOS À TELA DE CINEMA: UMA BREVE HISTÓRIA DA MARVEL .....	27
Barbara Santana da Costa Rosa (UEG)	
Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)	
ELAS NA DIREÇÃO: AUTORIA E VISIBILIDADE NO AUDIOVISUAL GOIANO (2013-2018) .....	30
Cindy Faria Silva (UEG)	
Ceição Ferreira (UEG)	



E O FINAL FELIZ PARA AS LÉSBICAS? NOTAS SOBRE CINEMA E SEXUALIDADE ..... 34  
Cindy Faria Silva (UEG)

*FASHION FILM* E CINEMA: HISTÓRIAS CRUZADAS ..... 37  
Wendell Thieres Oliveira Lopes (UEG)  
Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)

FRANQUIA CINEMATOGRAFICA: A REPETIÇÃO DE 'FÓRMULAS' E A SIMULAÇÃO DA NOVIDADE PELO TRAILER ..... 40  
Harllon Peixoto Ferreira Filho (UEG)  
Sandro de Oliveira (UEG)

POST-SLASHER & *PÂNICO*: AUTOCONSCIÊNCIA E HUMOR NO CINEMA DE HORROR ..  
..... 44  
Felipe Freitas Gomes (UEG)  
Ceíça Ferreira (UEG)

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL FINANCEIRAMENTE ACESSÍVEL NA ESCOLA DE ENSINO MÉDIO ..... 47  
Maykon Rodrigues (UEG)

O *DOM-JUANISMO* EM BERGMAN: UMA LEITURA DO ABSURDO N'O *OLHO DO DIABO* (1960) ..... 50  
Rafael Souza Simões(UEG)

O RUÍDO SONORO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA PSICOLÓGICA NO FILME *MARIMBONDO AMARELO* ..... 53  
Thais Rodrigues Oliveira (UEG)

VOZES E PRÁTICAS FEMININAS NO AUDIOVISUAL: MULHERES QUE FAZEM SABÃO CASEIRO ..... 57  
Ceíça Ferreira (UEG)  
José Eduardo Ribeiro Macedo (UEG)  
Lúcia Gonçalves de Freitas (UEG)



## ANIMAÇÃO GOIANA: UM ESTUDO SOBRE O MERCADO A PARTIR DAS POLÍTICAS PÚBLICAS<sup>1</sup>

Ana Paula Silva Ladeira Costa<sup>2</sup>

Paulo Coelho Nunes<sup>3</sup>

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** O projeto é um processo em construção que pretende investigar o mercado de animação no Estado de Goiás. Partimos da hipótese que a leis de incentivo, o surgimento de novas tecnologias e cursos profissionalizantes possibilitaram o aumento do número de animações nesta região. Na ausência de pesquisas do mercado regional de animação, propõe-se o desenvolvimento de uma pesquisa qualitativa envolvendo entrevistas com profissionais, levantamento de dados de mercado e revisão bibliográfica.

**Palavras-chave:** Animação. Produção. Animação Goiana. Políticas Públicas. Leis de incentivo.

### Resumo Expandido

Nas últimas décadas, observa-se um crescimento na produção de filmes de animação no mercado cinematográfico brasileiro. Estimativas do BNDES indicam que a animação brasileira foi responsável pela movimentação de aproximadamente R\$4 bilhões no ano de 2016<sup>4</sup>. Segundo anuário estatístico<sup>5</sup>, publicado pela *Agência Nacional do Cinema* (ANCINE), em 2018 foram exibidas sete animações brasileiras, totalizando um público de 430.939 espectadores. Nos anos anteriores, eram lançados, no máximo, quatro filmes de animação nas salas de cinema brasileiras.<sup>6</sup>

Observamos que a animação no estado de Goiás apresenta-se como um mercado com grandes possibilidades de expansão, em consonância com o que ocorre em todo país. Existe atualmente um número expressivo de profissionais goianos capacitados nesta área,

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

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

<sup>3</sup> Graduando no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: coelhonunes@gmail.com

<sup>4</sup> Disponível em: [www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/imprensa/noticias/conteudo/bndes-calcula-em-r-4-bilhoes-mercado-de-animacao-no-brasil](http://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/imprensa/noticias/conteudo/bndes-calcula-em-r-4-bilhoes-mercado-de-animacao-no-brasil)

<sup>5</sup> Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario\\_2017.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf)

<sup>6</sup> Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>



produções reconhecidas e premiadas em importantes festivais e mostras nacionais e internacionais. Entretanto, a ausência de pesquisas científicas e registro histórico da produção em animação não acompanham o mesmo ritmo do processo de produção e de desenvolvimento deste gênero de cinema.

Diante do cenário exposto, propomos um estudo sobre as mudanças do mercado de animação goiana mediante uma pesquisa qualitativa que nos dê pistas especialmente sobre as políticas públicas voltadas para o setor audiovisual. Desse modo, esta pesquisa pretende observar e analisar as mudanças do mercado de animação no estado de Goiás nas últimas décadas, tendo como referência a delimitação do período 1990 – 2010. Percebemos, inicialmente, que a mudança significativa no mercado de animação goiana ocorreu neste período especialmente graças à publicação de editais regionais de estímulo à produção, como a *Lei de Incentivo a Cultura Municipal* (a Lei nº 7.957<sup>1</sup>) em Goiânia e também a *Lei Goyazes*, (a Lei nº 13.613<sup>2</sup>) no Estado. Na mesma década foi criado o *Fundo Setorial do Audiovisual* (FSA<sup>3</sup>), que atribui o desenvolvimento de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil e o *Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro* (PRODAV<sup>4</sup>) que foi um grande passo da política pública de fomento à indústria cinematográfica e audiovisual no país. Além disso, surgiram importantes formas de incentivo à produção para TV e plataformas de *streaming*, de modo especial, políticas públicas que surgiram depois dos anos 2000. Destaca-se, neste sentido, a Lei 12.485/2011, conhecida como “Lei da TV Paga”, que se propõe a proteger e regular o mercado de TV por assinatura e estimular produtoras brasileiras independentes na realização de programas televisivos (LIMA, 2015). O incentivo se dá através da criação de cotas de produção televisiva independente a serem exibidas em horário nobre em canais de TV por assinatura.

Como resultado preliminar, percebemos que as produtoras goianas ainda não conseguem sobreviver somente com a venda de séries e filmes de animação, sendo

<sup>1</sup> [www.goiania.go.gov.br/html/gabinete\\_civil/sileg/dados/legis/2000/lo\\_20000106\\_000007957.html](http://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/2000/lo_20000106_000007957.html)

<sup>2</sup> [http://wikidanca.net/wiki/index.php/Lei\\_Goyazes](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Lei_Goyazes)

<sup>3</sup> <https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao>

<sup>4</sup> <https://fsa.ancine.gov.br/programas/prodav>



necessário atuar em outras áreas do mercado, especialmente em publicidade e trabalhos terceirizados.

### Referências Bibliográficas

BRASIL lança maior número de animações em 22 anos. In: **Plano Nacional de Cultura**. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>> 16 fev. 2018. Acesso em 21 mar. 2019.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LIMA, Heverton Souza. **A lei da TV paga: impactos no mercado audiovisual**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2015.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2016.

MENDES, Potiguara e Moreira, Laryssa; **Desenhos Animados e Representação Feminina: uma trajetória em produções brasileiras – Sessões do Imaginário v. 22 n. 38 p. 130-141, 2017**

PAIXÃO JR, Márcio. Marte ataca! Uma breve história da escola goiana de desenho animado e da MMarte Produções. In: LEITE, Sávio (org.). **Maldita animação brasileira**. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2015.



## A ATUAÇÃO PERFORMÁTICA EM *SEM ESSA, ARANHA!*<sup>1</sup>

Karine Matos de Oliveira<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Goiás (UFG)

**Resumo:** Esta comunicação aborda a atuação dos atores no filme *Sem essa, Aranha!* (1970) de Rogério Sganzerla, com o intuito de investigar, através da análise fílmica, as características do trabalho dos atores que se aproximam de um modo de atuação do *performer*, da *performance art*. A hipótese é a de que podem ser encontradas na atuação dos atores, tipos diferentes de relação ator-personagem e uma ênfase no caráter da ação que ocorre no instante da performance que é realçada nos momentos em que há a presença de um público na cena.

**Palavras-chave:** Rogério Sganzerla. *Sem essa, Aranha*. Performance. Ator.

### Resumo Expandido

Esta comunicação visa abordar a atuação dos atores no filme *Sem essa, Aranha!* de Rogério Sganzerla. O filme foi realizado em 1970, como parte da produção do diretor na Belair, produtora que o diretor fundou juntamente com Júlio Bressane e Helena Ignez e que foi responsável pela realização de seis filmes em um período aproximado de três meses: *A família do Barulho e Barão Olavo, o horrível* (dirigidos por Bressane), *Copacabana, mon amour, Sem essa, Aranha!* e *Carnaval na lama* (dirigidos por Sganzerla) e *A miss e o dinossauro* (direção colaborativa).

Ao analisar o filme *Sem essa, Aranha!*, partimos da percepção de que a atuação realizada pelos atores se difere de um registro naturalista e se aproxima de uma atuação performática, na qual se distingue a figura do *performer* em oposição ao ator tradicional. Procuramos entender, a partir do conceito da *performer* da *performance art*, quais são as características da atuação dos atores no filme que se aproximam de uma atuação

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES/Brasil e FAPEG. E-mail: karine.mdol@gmail.com



performática. Para este trabalho, adotamos a metodologia da análise fílmica, com enfoque no trabalho do ator como parte constituinte da cena cinematográfica.

A atuação no cinema de ficção é predominantemente naturalista. Modos de expressividade para o trabalho do ator que extrapolam a imitação mimética do comportamento cotidiano são pouco recorrentes no cinema. A relevância deste trabalho se dá por investigar outros modos de atuação no cinema e por esta proposta estar voltada para a produção de Rogério Sganzerla, que explorou em *Sem essa, Aranha!*, formas de composição de cena e de trabalho dos atores que resultaram em uma obra significativa para o cinema moderno brasileiro.

Adotamos conceitos do teatro e das teorias da performance para discutir o trabalho dos atores no filme. O conceito de performance que trazemos para a discussão é proveniente das teorias da *performance art*. Cohen distingue a performance por sua característica de “reforçar o instante e romper com a representação” (COHEN, 2002, p. 66). A performance, do ponto de vista que a trabalhamos, se distancia do drama, no sentido aristotélico e valoriza o momento da realização das ações.

A relação ator-personagem é substancial para a observação da performance nos filmes que aqui propomos. O trabalho do ator naturalista, como afirma Pavis inclui “não perder o personagem” e “não quebrar a ilusão que ele é essa pessoa complexa na existência da qual devemos acreditar” (PAVIS, 2008, p. 53). O ator, ao interpretar a personagem deve dar a impressão de que se trata de uma pessoa real, como uma “encarnação” de outro ser no corpo do ator. O *performer* lida com a personagem de forma diferente da do ator naturalista. Cohen (2002) distingue que enquanto o ator tradicional “representa” a personagem, o *performer* “atua”. Na performance, é enfatizada a ação do ator enquanto realiza a cena e o instante de sua realização mais que a sustentação da ficção. O *performer* simboliza algo através de si mesmo ou representa personagens arquetípicas, sem muitas características pessoais.

Em *Sem essa Aranha!*, os personagens não tem aprofundamento psicológico nem evoluem dentro de uma narrativa. Sua história anterior ou suas inquietações internas não são expostas. Os diálogos entre personagens são raros. Na maior parte do tempo, os atores



dizem frases sem direcioná-las aos atores que estão em cena. O que ocorre em cena, é uma característica comum ao Cinema Marginal. Com o dilaceramento da narrativa, “se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: almeja-se os significados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material” (RAMOS, 1987, p. 136).

Esperamos encontrar na atuação dos atores, tipos diferentes de relação entre ator e personagem. Quando existe uma personagem mais enfatizada? Quando é mais o ator-performer em cena? O personagem título do filme “Aranha”, interpretado por Jorge Loredó, por exemplo, intercala entre a interpretação de Aranha, quando pronuncia falas grandiloquentes e assume uma atitude de superioridade, e do conhecido personagem que o ator interpretava na televisão “Zé Bonitinho”. Além disto, buscaremos nas cenas que ocorrem diante de um público, o caráter de valorização do instante da atuação performática, com a hipótese de que a presença de um público assistindo à encenação dos atores pode enfatizar o aspecto da performance enquanto acontecimento, o que vai ao encontro da concepção de Sganzerla do cinema como “arte do presente” (SGANZERLA, 2001, p. 19).

### Referências Bibliográficas

COHEN, R. **A performance como linguagem: a criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAVIS, P. **A Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2008.

RAMOS, F. **Cinema marginal (1968 - 1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SGANZERLA, R. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.



## A MONTAGEM NO *FOUND FOOTAGE* E SUA CONSTRUÇÃO NO DOCUMENTÁRIO *ROTINA*<sup>1</sup>

Maykon Rodrigues<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** A partir dos estudos de Jean-Louis Comolli (2008) e Sabrina Luna (2015), este trabalho explora o processo criativo da montagem no *Found Footage*, técnica de ressignificação de imagens pré-existentes para o alcance possível da narrativa; e apresenta ainda a construção do documentário *Rotina*, que utiliza tal técnica para demonstrar a rotina diária do trabalhador brasileiro e seus desafios.

**Palavras-chave:** Documentário. *Found Footage*. Montagem. Rotina.

### Resumo Expandido

Com uma proposta de conduzir a narrativa através da técnica *found footage*, um recurso estético geralmente aplicado a tal domínio audiovisual, que “tem como premissa básica a realização de filmes com imagens pré-existentes” (LUNA, 2015, p. 28), é que foi criado o documentário *Rotina*. Essa produção consiste em apresentar a rotina diária do trabalhador brasileiro, de forma geral, do momento em que acorda, sai de casa, seu trajeto e desafios com o transporte público, até a chegada, e conclusão da sua jornada de trabalho.

Durante a pré-produção, ao avaliar as condições da realização, em detrimento de vários fatores limitantes para se executar a obra, como por exemplo, a ausência de financiamento e excesso de locações, o que chamou atenção naquele contexto universitário foi descartar a convenção da produção fílmica, e explorar o viés

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, UEG - Campus Laranjeiras. Foi desenvolvido na disciplina de Realização Audiovisual em Documentário, ministrado pelo Prof. Dr. Rafael de Almeida em 2017/02, e finalizado na disciplina Diversidade, Cidadania e Direitos, ministrada pela Professora Dra. Ceiza Ferreira, em 2019/01.

<sup>2</sup> Maykon Rodrigues é graduando no curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual de Goiás. Como realizador, dirigiu algumas obras como o documentário “Rotina” (2019) e a websérie de ficção em comédia “Muquifo” (2019). E-mail: maykonrodrigues@me.com



experimental que o gênero documentário oferece com mais liberdade. Para Comolli (2006, p. 47) “quando realizamos um documentário estamos sim no reino da invenção, mas uma invenção que tem muito mais a ver com o experimento, o corpo, os afetos, e muito menos a ver com o intelecto, o plano, o roteiro”.

A escolha então pelo uso do *found footage* para a construção do documentário, onde “a etapa da filmagem, geralmente a mais dispendiosa em termos financeiros, materiais e pessoais, encontra-se ausente nessa prática” (LUNA, 2015, p. 28). Usando da montagem como principal potencializador e ferramenta para tal, o momento para dar início a próxima etapa: a pesquisa. Antes de adentrar nessa fase, é necessário ressaltar que a reflexão da montagem, não como técnica apenas, mas como recurso narrativo, antecipou o processo construtivo do filme, estabelecendo-se em três estágios principais, recrutados especialmente para essa obra: objeto, ritmo e contraste.

O objeto direcionou a pesquisa das imagens em vídeos, extraídos de sites de compartilhamento, como YouTube e Vimeo. Esse processo de busca considerou elementos ou situações específicas que remetem a determinados momentos do filme, como por exemplo, transporte coletivo, multidões e supermercados, criando assim uma biblioteca audiovisual, utilizada como um roteiro para a montagem.



Figura 1, exemplo de um objeto (entrando no ônibus coletivo), para direcionar a montagem na organização dos elementos e na construção da narrativa. (Fonte: YouTube)

O processo de montagem ao mesmo tempo que aqui serve para conduzir a narrativa, em determinados momentos também fica função dela. É nesse momento que acontece o segundo estágio da montagem, o ritmo. Este conduz os vídeos



majoritariamente, em um curto intervalo de tempo para cada um em exibição, assim não dando tempo de o espectador refletir sobre os vídeos individualmente, mas sobre o conjunto, a história. Contudo, a narrativa eleva o ritmo em momentos precisos, como por exemplo, dentro dos transportes coletivos e durante os expedientes, enfatizando a experiência de cansaço da rotina exaustiva daquelas pessoas para quem assiste.

O terceiro e último estágio da montagem, o contraste, não se refere à cor, mas à contraposição ao que estava sendo exibido anteriormente, como quebra de expectativa. Por exemplo, entre imagens panorâmicas do fim de tarde nas cidades, levando a entender se tratar do fim do expediente, o contraste é inserido com imagens bruscas de assaltos, dos circuitos de segurança, deturpando a construção narrativa linear, trazendo novos entendimentos.

Com o documentário finalizado, foi importante um teste de audiência para entender a relação público e narrativa por meio do *found footage*. Em primeira instância, diante de uma variação de interpretações e relativas dúvidas sobre a proposta do filme, em 2019, *Rotina* recebeu um importante recurso narrativo para guiar os acontecimentos: a narração. A inserção de tal elemento faria a interlocução entre acontecimentos e os personagens de trabalhadores, confirmando o uso das imagens como uma representação do real, e principalmente, efetivando e potencializando a reflexão proposta pelo filme.

### Referências Bibliográficas

LUNA, Sabrina Tenório. *Found Footage: Uma Introdução*. Esferas, Brasília, n.7, p.27-36, jul. 2015.

COMOLLI, Jean-louis. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.



## A MÚSICA COMO FATOR IMERSIVO NA NARRATIVA VISUAL DE *TWIN PEAKS: THE RETURN, PART 8*<sup>1</sup>

Bruno César Leal Santos<sup>2</sup>  
Geórgia Cynara Coelho De Souza<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** Investigamos o uso da música no episódio *Part 8* da série *Twin Peaks*, que se mostra importante na imersão e narrativa visual. Faz-se o uso limitado de diálogos em grande parte das sequências principais, contendo a música como direcionador e referencial sonoro para os acontecimentos retratados. A análise parte de fundamentos elaborados por autores como Gorbman (1987), Martin (1990) e Carrasco (2003), examinando a relação imagem-som.

**Palavras-chave:** *Twin Peaks*, trilha sonora, relação imagem-som, música, significado.

### Resumo Expandido

O artigo tem como objetivo investigar o uso da música no episódio *Part 8* da série *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-91 e 2017), que se mostra um fator importante na imersão e narrativa visual. Faz-se o uso limitado de diálogos em cenas das sequências principais, dispondo a música como direcionador e referencial sonoro para os acontecimentos retratados. A análise fundamenta-se em autores como Gorbman (1987), Mascarello (2006), Martin (1990) e Carrasco (2003), examinando as relações da trilha sonora com os demais elementos da linguagem cinematográfica.

A parte inicial do artigo situa certas inspirações e implicações do diretor (David Lynch) acerca do próprio trabalho, com a centralização do tema que envolve o episódio em questão: a “origem” do bem e do mal. Em seguida, discute-se um dos aspectos mais proeminentes do episódio: o surrealismo, fomentando as representações do inconsciente, tendo presença na expressão visual com influência na narrativa. A terceira parte discute o

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Graduando em Cinema e Audiovisual. E-mail: brunocesarleals@gmail.com

<sup>3</sup> Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, mestre em Comunicação pela UEG e graduada em Comunicação Social - Habilitação: Jornalismo pela UFG. Docente do Curso de Cinema e Audiovisual e orientadora do trabalho. E-mail: georgia.cynara@ueg.br



paralelismo sonoro, conforme se observa o uso de recursos semelhantes nas sequências, no entanto, de maneiras opostas, realçando a natureza de imersão atmosférica da música e sua capacidade de fornecer uma potencialização do significado visual em cada situação específica. O artigo, em seguida, analisa as músicas de cada sequência, com a forma de vinculação do som com elementos imagéticos, verificando, assim, as oposições visuais e sonoras das cenas, com a criação de metáforas (Martin, 1990) por meio do choque de conteúdo e sentido de ambos os segmentos.

A parte final do artigo é a conclusão, por isso, é possível afirmar que a música se torna um fator narrativo para o desenvolvimento do episódio e para a imersão do telespectador ao que está sendo na tela retratado. As músicas conseguem obter importância quando os diálogos se mostram ausentes; não existe subordinação a eles, quando na maioria dos casos a fala tem maior significância e peso narrativo. Em casos de imersão como do episódio *The Return: Part 8* de *Twin Peaks*, o espectador, mesmo não consciente, é um ouvinte direto e que absorve as informações fornecidas pelo som. As diferenças de ambas as sequências são claras em todos os aspectos: visuais, sonoros e narrativos.

Enquanto a câmera exerce sua função de situar o espectador imageticamente, as músicas exercem a função de propor a imersão destes no que está sendo contado, fornecendo ambientação, direcionamento e oposição. A composição visual dos elementos tem sua relevância potencializada quando a composição sonora é com ela sincronizada, demonstrando a importância da linguagem cinematográfica ter todos os seus elementos alinhados. A música aqui, encaixa no visual, promovendo a imersão e o envolvimento na narrativa.

### Referências Bibliográficas

CARRASCO, Ney. **Sygekronos: a formação da poética musical do cinema**. 1º edição. Brasil. Via Lettera Editora e Livraria Ltda, 2003.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. 1º edição. United States of America. Indiana University Press, 1987.



MARTIN, Marcel. **Le Langage Cinématographique**. 1ª edição. Les Editions du Chef, 1990.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 7ª edição. Brasil. Papyrus Editora, 2006.



## AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DOS LONGAS-METRAGENS EM GOIÁS NOS ÚLTIMOS 20 ANOS<sup>1</sup>

Bianca Gonçalves de Andrade<sup>2</sup>  
Instituto Federal de Goiás (IFG)

**Resumo:** Esta pesquisa de monografia encontra-se em andamento e pautear-se-á por estudar o panorama do histórico das produções de longas-metragens no Estado de Goiás, durante os últimos 20 anos (1999-2019). Desta forma, busca-se aqui, a partir dos dados apresentados, compreender as condições de produção de obras cinematográficas que estão sendo realizadas, durante o período de estudo, a fim de realizar uma reflexão sobre a maneira como se produz cinema em Goiás atualmente.

**Palavras – chave:** Longa–metragem; Condições de produção; Histórico.

### Resumo Expandido

O acesso ao fomento à realização audiovisual, aliado a outras políticas públicas, como a oferta de cursos superiores e técnicos na área, bem como a existência de um circuito de eventos de difusão e formação profissionalizante, possibilitou o crescimento numérico de novas produções cinematográficas. Tem-se no cenário goiano produções de longas-metragens que se destacaram nacional e internacionalmente em festivais considerados de renome pela cadeia produtiva e pela crítica, trazendo reconhecimento para esse cinema que alguns chamam de “cinema de trincheira” ou “cinema do facão”, por realizarem com muito pouco incentivo.

Este trabalho é importante para a área cinematográfica goiana, pois além de trazer dados históricos que condicionam o atual cenário, também faz contraposição de recursos federais e estaduais numa perspectiva crítica, sendo importante para percebermos as

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Estudante do 8º período do Bacharelado em Cinema e Audiovisual no Instituto Federal de Goiás – Campus Cidade de Goiás. Fez Curso Intensivo de Férias - Assistência de Direção na Academia Internacional de Cinema, participou como ouvinte do XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, ambos em 2018, Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres (7 Cachoeiradoc – 2016). Foco de atuação em assistente de direção e em produção. E-mail: biancaandradegoncalves@live.com



condições de produção em que esse cinema estava e está sendo feito, para a partir dessas informações entender o acesso das produtoras goianas aos recursos federais e estaduais.

Compreender o contexto de realização do longa-metragem goiano produzido nos últimos 20 anos, para entender como essa produção foi ou não afetada pelas políticas públicas no estado de Goiás. A partir desses dados, perceber o atual cenário político e cinematográfico goiano e seus progressos.

Em um segundo momento realizar-se-á entrevista semiestruturada com produtoras desse mercado e grupos de entidades civis relacionados à área, para colher material que possa gerar possibilidade de análises qualitativa e quantitativa.

Este trabalho pauta-se primeiramente pela pesquisa bibliográfica para se fazer um levantamento das condições de produção dos longas-metragens produzido durante esses 20 anos.

A Lei Federal nº 11.437/2006 cria o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), sendo financiador de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, fortalecendo toda a cadeia cinematográfica, sendo abastecido pelo valor total do CONDECINE. Por sua vez, em Goiás e, no mesmo ano, é criado pela Lei Estadual nº 15.633/2006 o Fundo de Arte e Cultura de Goiás (FAC-GO), destinado a financiar os projetos de ação, produção e difusão cultural e artística que promova o desenvolvimento cultural do Estado.

De acordo com o conceito de campo cinematográfico que MARSON (2012) usa em seu livro, que também tem ligação com Pierre Bourdieu na constituição dos campos artísticos, buscarei entender como esse campo funciona, para então criar/modificar uma política pública para ele. A partir desse conceito poderei analisar melhor o porquê de ser tão pouco o acesso a essas políticas públicas para o setor cinematográfico goiano, tentando entender o que está impedindo a obtenção de mais aprovações nos editais.

Este trabalho de pesquisa monográfica se propõe a investigar o campo cinematográfico goiano nos anos 2000 e suas relações como o Estado na elaboração de uma nova política cinematográfica, compreendendo o campo cinematográfico como sendo “um importante lócus de produção material e simbólica que obedece a uma lógica



própria de funcionamento, embora esteja em constante relação com outros campos, como o Estado” (MARSON, 2013, p. 12).

### Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. Lei nº 11.437/2006, de 28 de dezembro de 2006. **Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria cinematográfica Nacional – CONDECINE**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 28 de dezembro de 2006. Disponível em: [[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111437.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111437.htm)]. Acessado em: 19/03/2019.

GOIÁS. Lei nº 15.633/2006, de 30 de março de 2006. **Dispõe sobre a criação do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás - FUNDO CULTURAL e dá outras providências**. Diário Oficial da União, Goiânia, GO, 30 de março de 2006. Disponível em: [[http://www.gabinetecivil.goias.gov.br/leis\\_ordinarias/2006/lei\\_15633.htm](http://www.gabinetecivil.goias.gov.br/leis_ordinarias/2006/lei_15633.htm)]. Acessado em: 19/03/2019.

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no Século do cinema*. Goiânia: Gráfica e Editora Kelps, 1995.

LEÃO, Beto. *Centenário do Cinema em Goiás*. Goiânia: Kelps, 2010.

MARCONI, Marina de A.; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5 edição. São Paulo: Atlas, 2002.

MARSON, Melina I. Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira**. Vol 1. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

ROCHA, Flávia; IBIAPINA, Dácia. **Cinema brasileiro e coprodução internacional**. Curitiba: Appris editora, 2016.



## A VIDEOARTE COMO REFERÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DO FILME #TAG<sup>1</sup>

Gustavo Pozzatti<sup>2</sup>  
Júlia Mariano Ferreira<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** Este trabalho trata sobre a produção do documentário experimental #TAG, curta-metragem autorreferente que aborda transtornos psicológicos como a ansiedade e a depressão, utilizando-se de referências como a videoarte e a estrutura narrativa da performance. Neste trabalho busco apresentar formas fílmicas de apresentação de uma narrativa e como a videoarte pode contribuir para os experimentos sensoriais no público cinematográfico.

**Palavras-chave:** Videoarte. Vídeo experimental. Performance. Documentário.

### Resumo Expandido

A proposta de realização do filme #TAG parte de uma vontade intrínseca e acadêmica de estudar e experimentar o fazer fílmico para compartilhar ideias, sentimentos e emoções. Com foco na arte autorreferente, esse documentário experimental traz consigo uma proposta de filme fluido, podendo ocupar os espaços cinematográficos tradicionais, como também os espaços expositivos de galerias. Mello (2008) analisa os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo a partir da noção de extremidades, “atitude de olhar para as bordas, observar as zonas-limite, as pontas extremas, descentralizadas do cerne da linguagem videográfica e interconectadas em várias práticas” (p.31).

Enquanto documentário performático, #TAG propõe uma visão pessoal dos transtornos de ansiedade e de depressão e como eles afetam o personagem. Essa proposta

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Gustavo Pozzatti é discente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG. Perfil do instagram: @gustavopozzatti. E-mail: gustavopozzatti@live.com

<sup>3</sup> Júlia Mariano Ferreira é docente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG. Graduada em Jornalismo, especialista em Fotografia, Práxis e Discurso Fotográfico (UEL) e mestra em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG). É doutoranda no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. É membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI/UFG) e da Rede Internacional de Investigação em Educação, Arte e Humanidades (RedArth). Coordena o projeto de pesquisa Fotografia e Manualidades: tramas entre as imagens técnicas (UEG). E-mail: photo.juliamariano@gmail.com



fílmica ganha uma perspectiva intimista, poética, e performática, trazendo consigo elementos da videoarte.

A vídeo-instalação considera o espaço expositivo como campo perceptivo, proposição defendida pelo minimalismo ao enfatizar o ponto de vista do observador como fundamental para a apreensão e produção da obra (VIDEOARTE, 2019). E a partir dessa proposta, enquanto dire(a)tor, construo essa performance em uma obra que possa transitar entre o tradicional cinema de projeção e o cinema de exposição, ao englobar características do cinema expandido.

Segundo Aly (2012), o cinema expandido tem a característica de ultrapassar a narrativa convencional, a tela única, a trilha-sonora formatada. O resultado é uma “situação-cinema” que se desenrola no ambiente de fruição, fazendo com que o espectador possa construir sua própria experiência cinematográfica.

A minha experimentação técnica do filme é baseada no fazer experimental. Utilizo-me de aparelhos como o celular, aplicativos, e vídeos inteiramente narrados e construídos de forma autônoma. Ou seja, enquanto performo, também dirijo, atuo, edito e monto o filme através de equipamentos não convencionais ao cinema clássico. No fazer documental, minha referência é Bill Nichols (2001), que destaca a importância do documentário performático na construção de narrativas que se dirijam a nós de maneira emocional e significativa, em vez de nos apontar o mundo objetivo que temos em comum. “O documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo” (NICHOLS, 2001, p. 170).

Para a produção de #TAG apoiei-me em referências artísticas como as obras de Bill Viola, videoartista estadunidense (1951) e o filme Tangerine (2015). Com foco no dia a dia de uma pessoa com ansiedade generalizada, tendo propriedade para abordar essa questão, transformo a imagem em movimento em conceito poético que perpassa sensações e sentimentos vividos pelo personagem. A performance então surge como uma explosão de sentimentos, e de forma autorreferente eu abordo um ataque de pânico.



Figura 1 - Still da performance no filme #TAG.

#TAG foi assistido por diversos tipos de públicos, dentre eles o que considero o principal: pessoas que também sofrem com algum tipo de transtorno de ansiedade. A experimentação autorreferente e a performance trouxeram ao filme um aspecto íntimo que pode gerar sentimentos de pertencimento e provocar entre os espectadores discussões sobre os transtornos tratados no filme, tanto em mostras competitivas, como em exibições abertas.

O curta-metragem além de ser uma catarse artística e íntima, é também uma obra documental que propõe a discussão e a disseminação de informações sobre a ansiedade, suas causas e suas sensações físicas, emocionais e mentais. A partir de estudos que me permitem expandir o cinema, começo a criar novas possibilidades para o filme, como uma videoinstalação, com projeção do filme em um ambiente que possa intensificar as sensações que procuro transmitir, e a apresentação de uma performance, fazendo com que o curta possa atingir novos espaços, públicos e gerar sensações diversas.

### Referências Bibliográficas

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2010. 272 p.

**VIDEOARTE**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>>. Acesso em: 07 de Ago. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



ALY, Natália. Desdobramentos Contemporâneos do Cinema Experimental. **TECCOGS - Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**. São Paulo, n. 6, p. 60-92, jan.-jun, 2012.

BROWN, Mark. **Bill Viola video installation heralds new national exhibition space for faith art**. [S. l.], 14 jun. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/14/bill-viola-video-installation-heralds-new-exhibition-space-for-faith-art>. Acesso em: 7 ago. 2019.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008



## DA ENCENAÇÃO DOCUMENTÁRIA À PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO<sup>1</sup>

Lucas Hideki da Silva Nakamura<sup>2</sup>  
Rodrigo Cássio Oliveira<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Goiás (UFG)

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma aproximação entre o campo de Estudos em Performance e o pensamento teórico sobre o Documentário a partir da análise de uma seleção de filmes da última fase da produção do documentarista Eduardo Coutinho: dos procedimentos utilizados durante o processo de realização (os *dispositivos de filmagem*) ao pensamento do diretor sobre o cinema documentário. O estudo, em caráter preliminar, aponta para um modo particular de encenação documentária, expresso principalmente na forma pela qual as personagens coutinianas *encenam/performam* as suas histórias de vida na presença do diretor e da câmera.

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho. Cinema Documentário. Encenação documentária. Performance. Dispositivo.

### Resumo Expandido

A história do documentário no Brasil reserva ao cineasta Eduardo Coutinho uma posição privilegiada. Sua obra é objeto de interesse acadêmico, expresso em vasta produção acadêmica e crítica, que se debruçou na análise do seu modo de fazer e pensar o cinema documental. A estreia no documentário ocorre na televisão, quando exerce as funções de diretor, roteirista e editor no programa Globo Repórter (1975/1984), mas somente alguns anos mais tarde, com *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), Coutinho alcançaria o reconhecimento de documentarista-autor. *Cabra...* é considerado por pesquisadores e críticos um divisor de águas do documentário brasileiro.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Bacharel em Audiovisual pela Universidade de Brasília. Mestrando em Performances Culturais (PPGIPC/UFG), onde desenvolvo um projeto de pesquisa que investiga o conceito de performance no documentário brasileiro contemporâneo e as possíveis contribuições dos estudos em Performance. E-mail: lucasnakamura@gmail.com

<sup>3</sup> Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado pela Università di Pisa (Itália). Professor do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais e da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: rodrigocassioufg@gmail.com



A partir da experiência bem-sucedida em *Cabra...*, Coutinho prosseguiu cultivando profundo interesse pela experimentação da forma e dramaturgia documentárias. Seja realizando uma imersão na realidade de um determinado grupo social ou comunidade ou dispensando roteiro e pesquisa prévios das personagens, Coutinho norteou sua atividade pelo princípio do *documentário como encontro*. A partir de uma escuta apurada e silenciosa, permite às personagens exprimir subjetividades flexionadas pela presença da câmera e pela interação com o diretor e a equipe. Através dos atos de fala e da colocação do corpo em cena (gestos, expressões faciais, posturas) ensaiam a faculdade humana de contar histórias, que se materializam, na última fase da obra de Coutinho, em *performances* para a câmera. Para o pesquisador Cláudio Bezerra (2014), no livro *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho*, uma transformação de sua natureza: de personagem documentário à *personagem performática*.

O teórico Ismail Xavier, em sua análise dos documentários de Coutinho, principalmente os que integram a última fase de sua produção, indaga: “reconhecimento definitivo do documentário como jogo de cena”?

Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito com cineasta e aparato — única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados. Tudo se concentra nessa performance, nesse aqui-agora, pois não há pares com quem interagir (sim, há a variante da entrevista com casais, ou grupos, quando se dá essa interação intra-social diante da câmera, o que, sem dúvida, muda as regras do jogo) (XAVIER, 2003, p. 183).

Naturalmente, este amadurecimento não se deu de forma linear, mas atinge sua plenitude na última fase de sua produção (*documentário de personagem*) em que se consolida as principais características de seu método e estilo: o surgimento da personagem performática, a criação dos dispositivos de filmagem e o desenvolvimento de modos de performance.

A partir desse complexo sistema de comunicação, entendido como *performance*, o presente trabalho busca compreender: quais processos e operações são realizados pelos participantes (diretor, equipe, personagem e espectador) na produção de *acontecimentos filmicos*, que ritualizam o instante presente, o referido aqui-agora? Das obras selecionadas



de Eduardo Coutinho, como se constituiu a personagem performática e quais são os seus modos de performance? De que maneira o conceito e a prática da performance estabeleceram diálogos com o campo do Documentário, especialmente, com a encenação documentária? Nossa hipótese é a de que as obras selecionadas de Eduardo Coutinho são representativas de um modo particular de encenação documentária, que incorpora elementos formais e estilísticos tradicionalmente atribuídos à linguagem teatral, como a teatralidade e a performance, constituindo-se em uma possível vertente do cinema contemporâneo, filiada a um programa abrangente designado como *filme-dispositivo*, que ganha notoriedade na virada do milênio e se consolida no início do século XXI.

Visando conformar os procedimentos metodológicos à natureza do objeto pesquisado, no caso, um conjunto de filmes do documentarista Eduardo Coutinho, o trabalho de análise fílmica é um pressuposto para uma pesquisa orientada a elucidar aspectos inerentes à linguagem cinematográfica, que permitem afirmar com mais clareza a opção por esse procedimento específico em detrimento de outros. Uma obra audiovisual possui uma linguagem própria, sendo assim, deve ser analisada com base no ferramental disponível para "ler" e analisar imagens em movimento. Assim, é necessária a decomposição dos elementos de uma obra audiovisual (fotografia, som, montagem, cenário, unidade espaço-temporal), sintetizados pelo conceito de *mise en scène*, e posterior reconstrução de suas partes (PENAFRIA, 2009). Em outras palavras, o trabalho de análise fílmica propriamente dita.

O trabalho parte da sistematização proposta por Bill Nichols dos tipos de documentário, em especial, o "modo performático" e na análise da obra de Eduardo Coutinho empreendida por Consuelo Lins, Ismail Xavier, Fernão Ramos, Mariana Baltar e Cláudio Bezerra.

### Referências Bibliográficas

BALTAR, Mariana. "Autoperformance" musical como o excesso que inscreve a intimidade. In: CATANI, Afrânio [et al.]. **Estudos Socine de Cinema**, ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 29-36.



BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papyrus, 2014. Coleção Campo Imagético.

BRAGANÇA, Felipe (Org.). **Eduardo Coutinho - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 224 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. SP: Ed. Perspectiva, 2013.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007a, p.44-50.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**, trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca.**, v.1, p.1-38, 2012.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2013.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e Informação**, V 7, nº 2: pág 180 -187. - jul./dez. 2004



## DOS QUADRINHOS À TELA DE CINEMA: UMA BREVE HISTÓRIA DA MARVEL<sup>1</sup>

Barbara Santana da Costa Rosa<sup>2</sup>  
Geórgia Cynara Coelho de Souza<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** A partir de pesquisa bibliográfica de cunho histórico fundamentada nos estudos de Howe (2012), Costa e Orrico (2014) e outros autores, investigamos o surgimento da Marvel Comics e a criação do Universo Marvel, e como ele desencadeou o surgimento da Marvel Studios no final do século XX, braço da Marvel Entertainment que lançou 23 filmes em 12 anos, todos sucessos de bilheteria em seus anos de lançamento.

**Palavras-chave:** Marvel Comics. Marvel Studios. Universo Marvel. Quadrinhos. Cinema.

### Resumo expandido:

A Marvel Comics foi criada na década de 1930, por Martin Goodman. O serviço principal da empresa era publicar tiras de jornais dominicais. Em 1938, após o sucesso da publicação da HQ Superman pela National Allied Publications, Goodman começou a se interessar por HQs, e negociou com Lloyd Jacquet, Carl Burgos e Bill Everett a publicação das HQs Tocha Humana e Príncipe Submarino, alguns dos primeiros super-heróis da Marvel Comics (HOWE, 2012). Era o começo da Era de Ouro dos quadrinhos, que iria até os anos de 1950.

Sobrevivendo a acusações de incitação à violência e à censura e ousando na construção de super-heróis que combatiam vilões reais em contextos históricos conhecidos pelo público, como Adolf Hitler e a Segunda Guerra Mundial – a maioria, sem máscaras e com aspectos de fragilidade (e humanidade), a Marvel Comics conseguiu sobreviver a diferentes crises econômicas e quedas de vendas de suas HQs, observando

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Estudante do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, especializada em produção cinematográfica e de eventos. E-mail: barbarasantana.cinema@gmail.com

<sup>3</sup> Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, Mestre em Comunicação e Graduada em Jornalismo pela UFG, professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da UEG. E-mail: georgia.cynara@ueg.br



concorrentes importantes, como a DC Comics, que já tinha transposto Superman (1978) para as telas de cinema, com grande sucesso de público.

Diante do sucesso da Sony Pictures e da Twentieth Century Fox com os personagens da Marvel, em 2008, a Marvel Comics criou sua própria produtora de filmes, a Marvel Studios. Mais do que filmes, a empresa criou para seus super-heróis um universo em comum – o Universo Marvel. Com o primeiro filme do estúdio, Homem de Ferro (Jon Favreau, 2008), orçado em US\$ 140 milhões e com bilheteria final de US\$ 582,2 milhões, a Marvel evitou a falência e conseguiu se recuperar a ponto de produzir outros 22 filmes, todos sucessos de bilheteria em suas épocas, num intervalo de apenas 12 anos.

Numa primeira fase foram realizados seis filmes: O Incrível Hulk (Louis Leterrier, 2008); Homem de Ferro (Jon Favreau, 2008); Homem de Ferro 2 (Jon Favreau, 2010); Thor (Kenneth Branagh, 2011); Capitão América: O Primeiro Vingador (Joe Johnston, 2011) e Os Vingadores (Joss Whedon, 2012) (COSTA: ORRICO, 2014). A segunda fase contou com Homem de ferro 3 (Shane Black, 2013), Thor: O mundo sombrio (Alan Taylor, 2013), Capitão América: O soldado Invernal (Joe Russo, Anthony Russo, 2014), Guardiões da Galáxia (James Gunn, 2014), Vingadores: Era de Ultron (Joss Whedon, 2015) e Homem- formiga (Peyton Reed, 2015). Recentemente, a Marvel Studios terminou a terceira fase de produção de filmes, com Capitão América: Guerra Civil (Joe Russo, Anthony Russo, 2016), Doutor Estranho (Scott Derrickson, 2016), Guardiões da Galáxia 2 (James Gunn, 2017), Homem-Aranha: De volta ao lar (Jon Watts, 2017), Thor: Ragnarok (Taika Waititi, 2017), Pantera Negra (Ryan Coogler, 2018), Vingadores: Guerra Infinita, (Joe Russo, Anthony Russo, 2018), Homem-Formiga e a Vespa (Peyton Reed, 2018), Capitã Marvel (Anna Boden, Ryan Fleck, 2019), Vingadores: Ultimato (Joe Russo, Anthony Russo, 2019) e Homem Aranha: Longe de casa (Jon Watts, 2019).

Esta primeira aproximação histórica da Marvel é o início de uma pesquisa mais abrangente sobre as estratégias de mercado utilizadas pela empresa no Brasil, e já evidencia o poder de adaptação e recuperação da empresa às intempéries do mercado, desde os tenros anos das HQs, e a adesão do público aos seus personagens.



### Referências Bibliográficas

COSTA, R. S.; ORRICO, E. G. D.. **Histórias em quadrinhos, cinema e memória na era da transmídia.** Programa de Pós-Graduação em Memória Social na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: 2014.

COSTA, R. S. **Linguagens contemporâneas: discurso e memória nos quadrinhos de super-heróis.** Rio de Janeiro, 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FLANAGAN, M.; LIVINGSTONE, A.; MCKENNY, M. **The Marvel Studios Phenomenon: Inside a Transmedia Universe.** Nova York: Bloomsbury Academic 2016.

HOWE, S. **Marvel Comics.** São Paulo: Leya, 2012.

MORRISON, G. Superdeuses: mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados e o significado de ser humano na era dos super-heróis. São Paulo: Seoman, 2012.

MORELLI, A. **Super-heróis no cinema e nos longas-metragens da TV.** São Paulo: Europa, 2009.

TAVARES, L. F. V. Como os super-heróis salvaram o cinema. Super- Interessante. In: **NASCEM os super-heróis.** São Paulo: Abril, 2012. (Superinteressante Coleções). Disponível em: <<https://super.abril.com.br/comportamento/como-os-herois-salvaram-o-cinema/>>. Acesso em: 23 abril 2019.



## ELAS NA DIREÇÃO: AUTORIA E VISIBILIDADE NO AUDIOVISUAL GOIANO (2013-2018)<sup>1</sup>

Cindy Faria Silva<sup>2</sup>  
Ceiza Ferreira<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** Diante da escassez de referências bibliográficas sobre a atuação feminina no cinema goiano, este trabalho propõe um levantamento de mulheres em cargo de direção geral no período de 2013 a 2018. Utiliza-se a teoria feminista e os estudos sobre o cinema nacional e goiano como aporte teórico-metodológico para a análise qualitativa dessa participação feminina, buscando identificar se e como o exercício feminino da direção pode influenciar na construção de novas narrativas e no fazer filmico.

**Palavras-chave:** cinema goiano; diretoras cinematográficas; mulher no cinema.

### Resumo expandido

Há poucas referências bibliográficas sobre cinema goiano e ainda mais escassas são as sobre o trabalho de mulheres neste contexto. Ainda não existe um levantamento de dados sobre identidade de gênero, raça e cor de quem está atuando na direção desses filmes que estão sendo feitos, como o realizado pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE em 2016 sobre a participação feminina no contexto nacional, por exemplo; não há nem mesmo informações de quantos filmes com diretoras mulheres são selecionados (e premiados) nos maiores festivais do Estado – como por exemplo, o Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA), o Goiânia Mostra Curtas e a Mostra da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD).

Em contraponto, temos a atuação de várias profissionais com carreira consolidada, como por exemplo, Claudia Nunes, Rosa Berardo, Fabiana Assis, Simone Caetano e Alyne Fratari (JANELA, 2013); e a criação 3do curso de Cinema e Audiovisual da

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Graduanda do 7º período do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás. E-mail: [faria.cindys@gmail.com](mailto:faria.cindys@gmail.com)

<sup>3</sup> Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Email: [ceizaferreira.ueg@gmail.com](mailto:ceizaferreira.ueg@gmail.com)



Universidade Estadual de Goiás (UEG) e do Instituto Federal de Goiás (IFG), nos quais tem se formado novas profissionais para esse mercado. Diante desse contexto, é que se busca analisar a atuação dessas profissionais nos últimos cinco anos. Esse trabalho apresenta as reflexões iniciais do meu trabalho de conclusão de curso: “Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013-2018)”.

O cinema goiano nasce em 1909 e nasce masculino: todos os empreendedores de cinema eram homens (LEÃO; BENFICA, 1995). Porém, tais autores citam a atriz e teatróloga Cici Pinheiro, que ao investir em 1966 como diretora na realização de um filme de ficção goiano, *O Ermitão de Muquém*, que embora não finalizado, Cici Pinheiro abre as portas para o cinema goiano, inclusive para o renomado cineasta João Bênio. Também são mencionadas outras duas mulheres no cinema goiano dos anos de 1980: Maria Noemi Araújo e Rosa Berardo. A produção dessas cineastas pioneiras e outras com produção mais recente só será revisitada em uma reportagem da revista digital *Janela*, em 2012.

Dessa forma, embora ainda no cinema goiano, assim como na produção nacional historicamente a atuação feminina tenha sido invisibilizada (HOLANDA, TEDESCO, 2017), ter um número maior de mulheres exercendo o papel de direção dentro dos sets de filmagens pode aumentar a diversidade de temáticas, protagonistas e abordagens nas produções, lançando uma nova visão da representação de homens e mulheres, que não se resume aos moldes da sociedade tradicional (KAMITA, 2017).

O levantamento prévio de diretoras goianas no período de 2013 a 2018, realizado a partir de pesquisa exploratória por meio de contato com produtoras locais, instituições de ensino, entidades profissionais, catálogo de festivais e eventos já apresenta o total de vinte diretoras: Adriana Rodrigues, Alyne Fratari, Cássia Queiroz, Cláudia Nunes, Fabiana Assis, Isabela Veiga, Larissa Fernandes, Lidiana Reis, Ludielma Laurentino, Marcela Borela, Márcia Deretti, Mariana Siqueira, Mariley Carneiro, Rochane Torres, Rosa Berardo, Simone Caetano, Thais Oliveira, Uliana Duarte, Vanessa Goveia e Viviane Louise (Fig.1).



Figura 1 - Levantamento prévio de diretoras goianas (2013-2018)

Com base nesse levantamento serão realizadas entrevistas para obter informações acerca do trabalho desenvolvido por essas diretoras, suas produções e sua atuação dentro dos sets de filmagens. Portanto, busca-se a partir da perspectiva dessas mulheres e de suas experiências, refletir sobre a produção audiovisual goiana recente.

### 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](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2019.



HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017

KAMITA, Rosana Cássia. **Relações de gênero no cinema: contestação e resistência**. Revista Estudos Feministas, 25(3), 1393-1404, (2017).

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. **Goiás no Século do Cinema**. Goiânia: Kelps, 1995.

MUITO MAIS QUE DIVAS. **Revista Janela**. 2013. 1-7. Disponível em<[Http://janela.art.br/index.php/especiais/muito-mais-do-que-divas/](http://janela.art.br/index.php/especiais/muito-mais-do-que-divas/)> Acesso em 18 abril 2019.



## E O FINAL FELIZ PARA AS LÉSBICAS? NOTAS SOBRE CINEMA E SEXUALIDADE<sup>1</sup>

Cindy Faria Silva<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** Este trabalho faz uma reflexão sobre a forma como a relação afetivo-sexual entre duas mulheres é mostrada no cinema. Com pesquisa bibliográfica sobre gênero, sexualidade e representação, especialmente os estudos de Louro (2008) e Bianchi (2017), busca-se analisar a escassez de finais felizes para personagens lésbicas, mesmo em filmes nos quais elas são protagonistas.

**Palavras-chave:** Lésbicas; representatividade; cinema; sexualidade.

### Resumo expandido

Durante toda a história do cinema observa-se uma escassez na representatividade de lésbicas e gays, como demonstram Lopes (2006) e o documentário *O outro lado de Hollywood (Celluloid Closet)*, Robert Epstein e Jeffrey Friedman, EUA, 1995). A falta de personagens lésbicas nas narrativas cinematográficas demonstra um silenciamento sobre como elas vivem e se relacionam, pois em muitos filmes mesmo que a relação entre duas mulheres dessem indícios de ser um romance, isso ficava subentendido e cabia as/aos espectadoras/es enxergar essas personagens como um casal ou não. Dois exemplos clássicos dessa representação é o filme *Tomates Verdes Fritos* (Jon Avnet, 1991) e a série *Xena: princesa guerreira* (Robert Tapert, 1995).

Em filmes das décadas de 1960 a 1980 a figura masculina quase sempre fazia parte dos relacionamentos lésbicos, fetichizando a relação entre as duas (BIANCHI, 2017). Além disso, na maioria das histórias a personagem lésbica tem um final triste: uma morte trágica, algum tipo de violência, o encontro com o homem certo, que a faz assumir uma heterossexualidade por pressão da família e amigos. Porém, tais desfechos também podem ser vistos nos filmes mais recentes como *Aimée & Jaguar* (Max Färberböck, 1999),

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Graduanda do 7º período do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás. E-mail: faria.cindys@gmail.com



*Assunto de Meninas* (Léa Pool, 2001), *Azul é a cor mais quente* (Abdellatif Kechiche, 2013).

Atualmente, também como resultado das reivindicações de grupos gays e lésbicos (LOPES, 2006) por visibilidade e reconhecimento social e também na mídia, empreendidas desde os anos de 1960, já é possível que mulheres lésbicas e bissexuais encontrem produtos audiovisuais com o quais possam se identificar, especialmente com relação ao final feliz, consolidado no cinema como padrão de felicidade e plenitude. Desse modo, embora atue como uma pedagogia cultural (LOURO, 2008), o cinema também tem a capacidade de propor novas formas de representações e questionar os papéis pré-estabelecidos. Como exemplo de produções que tem um final feliz para lésbicas, podemos citar *Imagine eu e você* (Ol Parker, 2005), *Falsas Aparências* (Aisling Walsh, 2005), *Elena Undone* (Nicole Conn, 2010), *Nunca fui santa* (Jamie Babbit, 1999), *Livrando a cara* (Alice Wu, 2004), *Carol* (Todd Haynes, 2015) e *A criada* (Park Chan-wook, 2016).

Nesses filmes, mesmo que a protagonista passe por dificuldades – devido à sua sexualidade ou não – o final é gratificante para elas. Elas não são punidas com um final trágico por amar outra mulher. A grande maioria desses filmes são “[...] feitos de forma independente, com baixo orçamento e pouco investimento em divulgação”, como destaca Bianchi (2017, p.244), ou seja, não se trata de uma temática que interessa às grandes produções.

Portanto, diante da importância do cinema em sua capacidade de “[...] pluralizar as representações sobre a sexualidade e os gêneros” (LOURO, 2008, p. 94), mostra fundamental o entendimento de que há muitas variáveis nas relações lésbicas que podem ser exploradas. Os filmes citados são somente alguns exemplos de como é possível aprofundar no amor entre duas mulheres saindo da forma problemática de como essas relações normalmente são retratadas. Ter mais investimento nessas produções em que há protagonistas lésbicas – ou bissexuais – se faz urgente, pois é necessário criar representações com maior fidelidade acerca dos afetos, dos dilemas, da realidade vivida por essas mulheres, por esses casais.



### Referências Bibliográficas

BIANCHI, Naiade Seixas. **Em busca de um cinema lésbico nacional**. Periódicus, n.7, v.1. 2017.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, p. 379-393, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. **Revista Educação & realidade**. Porto Alegre. Vol. 33, n. 1 (jan./jun. 2008), p. 81-97, 2008.

VALKIRIAS. **A invisibilidade lésbica no cinema**. Disponível em: <<http://valkirias.com.br/a-invisibilidade-lesbica-no-cinema/>> Acesso em 26 de agosto de 2019.



## ***FASHION FILM E CINEMA: HISTÓRIAS CRUZADAS***<sup>1</sup>

Wendell Thieres Oliveira Lopes<sup>2</sup>  
Geórgia Cynara Coelho de Souza<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** A partir dos estudos de Uhlirova (2013), Turola (2011), Soloaga e Guerrero (2013; 2016) e outros autores, investigamos as aproximações históricas e estéticas entre o fashion film (filme de moda) e o cinema, desde os filmes do primeiro cinema e as marcas e estilistas contemporâneos a eles, atravessando a publicidade, a afirmação de marcas de moda e a necessidade e experimentação estética

**Palavras-chave:** Fashion Film. Cinema. História do cinema. Moda. História da Moda.

### **Resumo expandido**

Filme de moda ou *fashion film* é um conceito ainda recente, se comparado aos longos anos de existência das experiências audiovisuais, familiarizado com a videoarte, videoclipe, propaganda e cinema. O fashion film pode ser visto como uma forma descendente do cinema, que assim se adaptou e explodiu a partir da necessidade das marcas de explorar suas produções para além do convencional, tornando a experiência “consumidor e marca” imersiva e afetiva, acompanhando a revolução visual e digital da globalização.

Os registros da união da moda e do audiovisual são datadas desde o final do século XIX, definida inicialmente como um marketing experimental por alguns estudiosos, como Uhlirova (2013). A essência cinética do fashion film pode ser percebida em produções vanguardistas datadas do início do século XX e até mesmo em experimentações realizadas durante o nascimento do cinema (final do século XIX). Podemos nos apropriar dos desfiles para se entender como funcionam essas facetas da moda. Principal ferramenta

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Estudante do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, especializado em direção de arte cinematográfica, figurino e maquiagem. E-mail: wendellthieres@gmail.com

<sup>3</sup> Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, Mestre em Comunicação e Graduada em Jornalismo pela UFG, professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da UEG. E-mail: georgia.cynara@ueg.br



da indústria por anos, o desfile tornou-se uma prática comum para as marcas, a possibilidade de mostrar para os futuros clientes como as roupas e acessórios se comportam em movimento, em diferentes corpos e situações. Signos que mais à frente se tornaram essenciais para outros movimentos artísticos e para a moda.

Estas convergências criadas pelos autores vanguardistas aproximaram então a indústria da moda e o cinema, encantados com as novas possibilidades e a reformulação do consumo, resultando em uma série de experiências sedutoras e interações diretas, como comprova a história do fashion film, ou indiretas, destacando-se a participação da indústria da moda em obras de ficção da época.

Considerando apenas os filmes e filmes de moda que atendem a pedidos de marcas e peças fundamentais para a história, vale destacar que durante os primórdios do cinema foram produzidos diversos materiais, alguns ainda não catalogados ou explorados. Uhlirova (2013) cita uma produção feita por volta de 1898 e 1900 de Georges Méliès a pedidos de *Mystère Corsets*, usando dançarinos do music hall e chapéus *Delion*. Segundo a autora, Méliès utiliza o movimento inverso, característica experimental do próprio diretor. Algumas outras propagandas mais à frente entram para o cânone apresentado nos textos, 'Pathé-Frères' tinted film, *Women's Shoes in Lafayette Galleries* (1912) e os comerciais de sapato *Bat'a* das décadas de 1920 e 1930, curtas narrativas feitas por um grupo eclético de cineastas tchecos, incluindo aqueles associados à vanguarda.

Espelhar a realidade de seu público-alvo foi por muitos anos uma técnica comum em tais comerciais - no contexto da época, considerados filmes de moda. Muito dessa estratégia continua sendo aplicada por marcas populares: a empatia causada em se reconhecer nas imagens um elo de ligação entre o produto e o consumidor.

Turola (2011) cita em seus textos *Danse Serpentine* (1896), uma apresentação da dançarina norte-americana Loie Fuller (1862-1928) filmada pelos irmãos cinegrafistas August (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), em 1896. O ponto de vista, neste caso, não parte de uma vontade publicitária, como os exemplos citados acima, datados da mesma época; mas sim, de um deleite estético ou sensorial que só se torna completo com um traje fluido em movimento.



Durante esta breve investigação, que integra um processo experimental de produção de um fashion film, buscamos entender os caminhos comuns entre o fashion film o cinema a partir de seu surgimento, no final do século XIX, buscando perceber também seus processos particulares, como estratégias publicitárias, consolidação de marca e experimentações de linguagem.

### **Referências Bibliográficas**

SOLOAGA, P.; GUERRERO, L. Los Fashion Film como estrategia de construcción de marca a través de la seducción. In: BOJ; CABRERO (orgs.): **Persuasión Audiovisual: Formas, soportes y nuevas estrategias** (pp. 349-371). Madrid: Mc Graw Hill, 2013.

\_\_\_\_\_. **Fashion films as a new communication format to build fashion brands.** Communication & Society 29 (2), 2016.

TUROLA, T. B. **A arte do movimento na moda: as convergências de linguagens nos fashion films.** Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2015.

UHLIROVA, M. **100 Years of the Fashion Film: Frameworks and Histories.** Fashion Theory, Volume 17, Issue 2, Bloomsbury Publishing Plc., 2013.



## FRANQUIA CINEMATOGRÁFICA: A REPETIÇÃO DE 'FÓRMULAS' E A SIMULAÇÃO DA NOVIDADE PELO TRAILER<sup>1</sup>

Harllon Peixoto Ferreira Filho<sup>2</sup>  
Sandro de Oliveira<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** O presente trabalho, como parte integrante de um projeto de pesquisa em estado inicial de desenvolvimento, se debruça em analisar as implicações do termo empresarial “franquia” dentro da produção cinematográfica brasileira pós anos 2000, tendo como objeto de análise a franquia de filmes De Pernas pro Ar 1, 2 e 3; e como o *trailer*, enquanto conteúdo promocional e principal instrumento incitador ao consumo do filme, funciona como simulacro de novidades, diante da indexação de fórmulas encontradas nos filmes da franquia. A utilização dos filmes da franquia De Pernas pro Ar enquanto objeto de pesquisa se dá pelo fato de serem obras contemporâneas e bastante recentes, o terceiro filme da franquia, por exemplo, foi lançado no primeiro semestre de 2019; e de serem filmes que angariaram expressivo sucesso em bilheteria sendo, assim, obras reconhecidas popularmente, que possibilitam entender a produção dos *trailers* como um chamariz ao consumo desses filmes a partir do momento em que ele é construído como uma “obra à parte” ou “obra avulsa”, isto é, guarda semelhanças gráficas e algumas diferenças de enredo do filme que promove.

**Palavras-chave:** Trailer cinematográfico. Consumo. Franquia. Cinema brasileiro.

### Resumo expandido

O termo franquia (no original, franchising) “é uma estratégia para a distribuição e comercialização de produtos e serviços, podendo ser considerada eficaz e menos arriscada que os modelos de negócio tradicionais” (LOUREZANI; SOUZA, 2011, p. 117), pois, a franquia oferece produtos ou serviços já desenvolvidos, testados e implementados no mercado de consumo (MAURO, 2006). Se tornou, após os anos 2000, uma estratégia recorrente na produção cinematográfica de inúmeros países, com destaque para os EUA,

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: harllonpf@outlook.com

<sup>3</sup> Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) tendo experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: ator experimental, audiovisual, cinema. E-mail: nagysandro1@gmail.com



França e China, em que a produção serializada de filmes com mesmo personagens, atores e elementos narrativos semelhantes possibilitaram um alcance expressivo de público. Leonardo Mecchi no texto *O cinema popular brasileiro do século 21* escrito para a revista Cinética apresenta o termo filme-franquia, como sendo obras cujo apelo junto ao público se baseia na utilização de personalidades prévias, num contexto de produção brasileira, personalidades oriundas de produções televisivas.

Pode-se apontar como principal estratégia utilizada pelas companhias para incitar o consumo por parte do espectador os materiais de promoção fílmica denominados *trailers*, um produto formado pela reunião de técnicas de marketing, persuasão e elementos cinematográficos (fotografia, trilha musical, encenação, cenografia). “O trailer nada mais é do que um meio de comunicar, de propagar um filme” (IUVA, 2007, p. 5), produzido a partir de trechos do filme a ser lançado ou enquanto uma obra a parte, como os *trailers* de vultosas franquias estadunidenses (por exemplo, *Os Vingadores*, *Senhor dos Anéis*, *Transformes*) este material representa o destarte de interesse, o simulacro de uma “nova experiência” a ser vivenciada pelo público.

É característica das franquias cinematográficas a criação de padrões estético-narrativos, que repetidos em todo o grupo de filmes pertencentes à franquia acabam se tornando fórmulas, responsáveis pelo sucesso comercial da obra. Ao se pensar o papel dos *trailers* conjunto a este tipo de configuração de produção cinematográfica, apreende-se que sua função não é meramente promocional, mas, também, trazer uma ideia de “novidade” ao espectador, o que o teórico frankfurtiano Theodor Adorno aponta como “pseudo individualização”, uma simulação da novidade a partir da mistura de uns poucos elementos novos que servem mais para disfarçar a mesmice do que para inovar realmente (REIS, 2003).

O rendimento em bilheteria quando ultrapassa o valor orçamentário de um filme se torna o principal chamariz para que o filme venha a ser franqueado o que normalmente significa configurá-lo enquanto produto cultural, a fim de ser vendável para um público cada vez mais amplo, mas não menos heterogêneo, anônimo e fisicamente disperso (NERY e TEMER, 2009). Utilizando-se de diferentes janelas de exibição, em que o canal



não é mais apenas as salas cinema, mas, também, serviços de *streaming*, sites virtuais, YouTube; as companhias produtoras estrategicamente pulverizam novidades (leia-se “simulações de novidades”) sobre o filme a ser lançado, indexadas aos *trailers* produzidos a partir de técnica da montagem que, de acordo com Joly, “se serve para ligar e organizar complexos de planos (e de sons) é com o objetivo de dizer qualquer coisa o mais eficazmente possível: contar uma história, enaltecer as qualidades de um produto, informar sobre um acontecimento ou empreendimento, sensibilizar para um problema, formar, etc.” (JOLY, 2002, p. 219)

Desta forma, este trabalho tem por objetivo analisar as implicações da estratégia de franquia dentro da produção cinematográfica brasileira pós anos 2000 (visto a recente apropriação do termo por parte das produtoras e sites especializados em cinema), tendo como objeto de estudo os filmes da franquia *De Pernas pro o Ar* 1, 2 e 3; e análise fílmica dos *trailers* de cada um dos três filmes, a fim de entender sua construção estético-narrativa como simulacro de novidades-, a partir do momento em que se categoriza enquanto obra à parte, problematizando a relação repetição/inação já preconizada pela teoria crítica frankfurtiana.

A presente pesquisa utilizará como aporte metodológico, a revisão bibliográfica, definida por Santos (2006) e Candeloro (2006) como parte de um projeto de pesquisa onde se revela, explicitamente, os principais referenciais teóricos sobre determinado tema. Será realizada uma revisão bibliográfica sobre franquia cinematográfica (conceito, diferença entre “franquia” e “sequência” cinematográfica, a ambiência do uso do termo “franquia” dentro e fora das artes) a fim de entender as implicações da estratégia de franquia dentro dos filmes *De Pernas pro Ar*. Outro aporte metodológico também utilizado será a análise fílmica, a fim de apreender como os *trailers* dos respectivos filmes da franquia *De Pernas pro Ar* funcionam como um simulacro de novidades, entendendo tais materiais promocionais como pertencentes a uma categoria que chamaremos de “obra avulsa” ou “obra à parte”, onde o *trailer* guarda semelhanças gráficas com o filme que promove, porém, traz consigo elementos díspares ao enredo.



### Referências Bibliográficas

IUVA, Patrícia de Oliveira. **A convergência da publicidade e do cinema na estratégia contratual do trailer cinematográfico**. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação- Semiótica da Comunicação, do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007.

JOLY, Martine. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002.

MAURO, P. C. **Guia do franqueado**. São Paulo: Nobel, 2006.

NERY, Vanda Cunha Albieri; TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. **Para entender as teorias da comunicação**. 2.ed.- Uberlândia: EDUFU, 2009

REIS, João Montenegro da S.P. **O pluralismo de sentidos da cultura da mídia contemporânea**. Artigo apresentado no III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, 2003.

SANTOS, V. D.; CANDELORO, R. J. **Trabalhos Acadêmicos: Uma orientação para a pesquisa e normas técnicas**. Porto Alegre/RS: AGE Ltda, 2006.

SELES, B. M. R. P.; LOURENZANI, A. E. B. S. **Vantagens e desvantagens do sistema de franquias em municípios de pequeno porte: o caso de Tupã (SP)**. In: SIMPÓSIO DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 16., 2009, Bauru. Anais... Bauru: SIMPEP, 2009



## ***POST-SLASHER & PÂNICO:* AUTOCONSCIÊNCIA E HUMOR NO CINEMA DE HORROR<sup>1</sup>**

Felipe Freitas Gomes<sup>2</sup>  
Ceiza Ferreira<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** Este trabalho aborda como o *slasher* um subgênero cinematográfico que representa as tensões sociais nos Estados Unidos após os anos de 1970, se desgasta nas décadas seguintes, fazendo surgir o *post-slasher*. Com fundamentação teórica apoiada nas contribuições de Phillips (2005), Petridis (2014) e Larocca (2016), discuto como esse novo estilo se caracteriza pela presença de uma autoconsciência satírica, que se popularizou com o filme *Pânico* (Wes Craven, 1996).

**Palavras-chave:** Cinema de horror. *Post-slasher*. Humor. *Pânico*.

### **Resumo expandido**

Este trabalho é um recorte do processo de construção do meu trabalho de conclusão de curso, no qual investigo as relações de gênero no cinema de horror em 2014 e 2015. Logo, apresento aqui a reflexões iniciais sobre o *slasher* e uma breve análise do filme *Pânico* (Scream, 1996, Wes Craven), que marca o surgimento do chamado *post-slasher*.

Com a entrada das tropas militares estadunidenses no Vietnã no governo Kennedy (1960-1963) e a repercussão negativa disso em todo o mundo, o final dos anos de 1960 e o início da década de 1970 fez surgir a “Era do Protesto” nos Estados Unidos. Tal período é lembrado por confrontos violentos nas ruas pela libertação sexual feminina e por questões raciais, além da presença da “geração do amor” (LAROCCA, 2016). Isso incitou por parte da chamada “Direita Cristã” um contra-ataque violento nas ruas (DIAMOND,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Graduando do curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás – UEG. E-mail: felipehpcpne@hotmail.com

<sup>3</sup> Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Email:ceizaferreira.ueg@gmail.com.

1989) e principalmente na mídia, na qual se evidenciavam valores conservadores, com o repúdio ao progresso e à emancipação feminina.

Dessa forma, a produção cinematográfica representava esses dilemas e medos sociais, pois “[...] a lição da história do filme de horror americano é clara: as coisas que tememos e as maneiras como expressamos esse medo dizem muito sobre nós”, salienta Phillips (2005, p. 198, tradução nossa). Assim, surgiu o *slasher*, subgênero que ficou conhecido pela sua violência gráfica e pela ação de *serial killers* que mata jovens com conduta sexual considerada transgressora. Logo, a morte era uma espécie de punição social.

O *slasher* pode ser dividido em três períodos: o *Classic Slasher*, o *Post-Slasher* e o *Neo-Slasher*. Com as mudanças sociopolíticas dos Estados Unidos e um evidente desgaste das narrativas do estilo, o final da década de 1980 já indicava o fim do período clássico. Entretanto, os anos de 1990 abriram portas para o *Post-Slasher*, um novo ciclo marcado por uma autoconsciência e uma autorreferência, assim como o uso do humor e da sátira para zombar das convenções clássicas do gênero (PETRIDIS, 2014).

O primeiro filme a se destacar foi *A Hora do Pesadelo 7: O Novo Pesadelo - O Retorno de Freddy Krueger* (1994, Wes Craven), porém é com *Pânico* de 1994 do mesmo diretor que se confirma a criação de uma nova linguagem. Nesse longa, a protagonista e seus amigos do colégio são perseguidos e assassinados pela figura conhecida como *Ghostface* (Fig.1).



Figura 1 - *Ghostface* em ação



A sequência inicial do longa já indica as novas “regras” do subgênero ou mesmo a falta delas. “Qual seu filme de terror favorito?” era a pergunta feita por *Ghostface* às vítimas antes de mata-las, em um jogo que beira o cômico. Após a vítima responder que é o filme *Halloween*, o assassino pede que ela diga o nome do assassino desse longa para que seu namorado, amarrado do lado de fora da casa, não morra. Ela acerta a pergunta ao dizer “Michael”, mas erra a segunda ao responder que Jason Voorhees é o assassino de *Sexta-Feira 13*. O namorado dela é morto, instantes depois ela acaba sendo assassinada também.

Portanto, por meio da autoconsciência, o filme *Pânico* abre novas possibilidades para uma narrativa já desgastada no gênero de horror, convertendo a passos tímidos as convenções clássicas do *slasher*, como se o próprio filmes conhecesse o histórico que o levou até ali.

### Referências Bibliográficas

DIAMOND, Sara. **Spiritual Warfare: The Politics of the Christian Right**. Boston: South End Press, 1989.

LAROCCA, Gabriela Müller. O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* (1970-1980). 2016. 214 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

PETRIDIS, Sotiris. **A historical approach to the slasher film**. *Film International*, v. 12, n. 1, p. 76-84, 2014.

PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport: Praeger, 2005.



## PRODUÇÃO AUDIOVISUAL FINANCEIRAMENTE ACESSÍVEL NA ESCOLA DE ENSINO MÉDIO<sup>1</sup>

Maykon Rodrigues<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** A partir dos estudos de Marcelo Henrique da Costa (2018), este trabalho explora o desenvolvimento da disciplina eletiva Jovens Cineastas, que apresentou o ensino de cinema e audiovisual a uma turma de jovens de 15 a 18 anos do ensino médio, no CEPI Nova Cidade, escola de tempo integral do homônimo bairro, na periferia do município de Aparecida de Goiânia, que na ausência de quaisquer recursos financeiros, os alunos conseguiram realizarem três curtas-metragens.

**Palavras-chave:** Cinema e audiovisual. Escola. Ensino médio.

### Resumo expandido

A falta de incentivos governamentais a educação, a crescente desvalorização de educadores e ausências de investimentos básicos as unidades escolares podem contribuir para uma queda na qualidade da educação, sendo o mais prejudicado, o aluno. Alguns esforços tem sido implementados na melhoria da experiência de ensino aos estudantes, que visa ampliar as metodologias pedagógicas e se distanciar um pouco do ensino teórico tradicional.

É o caso das escolas de tempo integral, ou CEPI (Centro de Ensino em Período Integral), que além do núcleo comum de ensino, ofertam as disciplinas eletivas, que fazem parte de um núcleo diversificado, uma proposta pedagógica que visa dinamizar as aulas capacitando os alunos do ensino médio para habilidades específicas e os preparando para a vida profissional. Foi se beneficiando das disciplinas eletivas que o ensino de cinema e audiovisual teve a oportunidade de ser aceito no CEPI Nova Cidade com a eletiva Jovens Cineastas, propondo unir o ensino teórico as práticas de produção ibeiro em audiovisual. Para o pesquisador Costa (2018, pág. 52) “o cinema e a educação, podem

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, UEG - Campus Laranjeiras; e desenvolvido na disciplina de Metodologia Científica, ministrado pelo Prof. Ms. José Eduardo.

<sup>2</sup> Maykon Rodrigues é graduando no curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual de Goiás. Como realizador, dirigiu algumas obras como o documentário “Rotina” (2019) e a websérie de ficção em comédia “Muquifo” (2019). E-mail: [maykonrodrigues@me.com](mailto:maykonrodrigues@me.com)



propiciar o desenvolvimento de metodologias e práticas que colaborem com a formação integral, humanística, artística e cidadã de estudantes”.

Um plano metodológico de ensino foi construído em consonância com o contexto local da comunidade periférica, preparando para o desenvolvimento das atividades práticas a serem viabilizadas sem custos financeiros.

Esse processo se deu início logo nos primeiros dias de aula, quando apresentado as várias possibilidades audiovisuais, destacando a pequena duração do curta-metragem. Dessa forma o trabalho de “aprender a ver” (DUARTE, 2002, p. 82) é instaurado, apresentando outros projetos audiovisuais produzidos em contexto escolar para os alunos, como o curta-metragem *Nós Somos a Revolução!*<sup>1</sup>, fazendo-os romper com a expectativa de filmes comerciais e passando a perceber a realidade de projetos diversificados a serem trabalhados em sala.

Durante a eletiva Jovens Cineastas, a produção de roteiro não os limitou a um tema específico, designando aos próprios estudantes a liberdade criativa acerca dos assuntos que mais os atraem. Contudo, as orientações alinharam as narrativas as capacidades de realização, fazendo-os perceberem o que era possível de se executar ou não, em referências a elementos de arte, locações, número de personagens e figurantes. Foi estabelecido a criação das narrativas centradas a um único cenário, preferencialmente as instalações da escola, e dois personagens no máximo, para compor o elenco.

As gravações dos projetos aconteceram utilizando celulares como câmeras filmadoras e seus microfones integrados para captação de áudio, sem a necessidade de compra ou aluguel de equipamentos. Esse recurso tecnológico móvel bastante inexplorado na educação, pode ser considerado um grande aliado para a construção de histórias:

Considerando as possibilidades disponíveis para o uso da produção de narrativas audiovisuais com aparatos móveis, no processo de educação visual e como meio de expressão das subjetividades, esse recurso pode colaborar com o processo educativo e de formação visual, de modo que essas narrativas se tornem fontes de expressão identitária. (COSTA, 2018, p. 39)

<sup>1</sup> *Nós Somos a Revolução!* (2013), obra audiovisual escolar dirigido por Maykon Rodrigues, nas dependências do Colégio Estadual Colina Azul. Disponível em: [https://youtu.be/K-pL\\_IOUsQk](https://youtu.be/K-pL_IOUsQk). Acesso em: 02.set.2019.



O curta de ficção *Um Grito de Socorro*, foi gravado dentro de uma casa de um dos alunos, a comédia *O Troco da Vida* teve todas as cenas captadas dentro da própria escola, e o documentário *Bairro Nova Cidade* obteve as entrevistas gravadas nas regiões e ruas próximas as imediações do CEPI. Foram usados equipamentos improvisados como um “pau de *selfie*”, servindo de tripé de câmera, e todas as filmagens conduzidas durante o período do dia para aproveitar a iluminação natural ambiente. Assim, os três curtas-metragens foram produzidos sem nenhum tipo de recurso financeiro ou patrocínio, e a criatividade dos projetos consistiu em ir além das narrativas, buscar soluções possíveis para a realização audiovisual estudantil.

A disciplina Jovens Cineastas, mostra ser possível a produção audiovisual nas escolas públicas de ensino médio, e que o aluno, mesmo sem condições financeiras, e sem acesso a equipamentos de gravação, não o impossibilita de usar alternativas e soluções simples como o uso do celular e a iluminação ambiente, viabilizando a oportunidade do estudante de contar suas histórias através da produção de curtas-metragens em ambiente escolar.

### Referências Bibliográficas:

DUARTE, Rosália. **Cinema e Educação**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002. 128p.

COSTA, Marcelo Henrique da. **Olhares Móveis: narrativas audiovisuais, aparatos móveis e experiências cartográficas**. 2018. 239 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.



## **O DOM-JUANISMO EM BERGMAN: UMA LEITURA DO ABSURDO N’O *OLHO DO DIABO* (1960)<sup>1</sup>**

Rafael Souza Simões<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** O presente trabalho pretende fazer uma análise do filme *O Olho do Diabo* (1960), de Ingmar Bergman, sob a luz da teoria do absurdo de Albert Camus, desenvolvida em seu livro filosófico *O Mito de Sísifo* (1942). Em ambas as obras há uma apresentação e abordagem da figura de Dom Juan, que possuem semelhanças de interpretação. Assim, essa observância será vista sob o viés do *dom-juanismo*, fenômeno que descreve a visão de vida e de morte dessa personagem, encontrando paridades entre o filme e o postulado teórico-filosófico supracitados.

**Palavras-chave:** Cinema. Filosofia. Ingmar Bergman. Albert Camus. *dom-juanismo*.

### **Resumo expandido**

Ingmar Bergman é um diretor de poucos temas. Mas, ao contrário do que se possa imaginar, dada a grande quantidade de obras escritas e dirigidas pelo sueco, isso não é um aspecto negativo. Pelo contrário, significa que, mesmo dentro de uma camada limitada de assuntos, todos ligados à própria biografia do diretor, que “descortinam as dores e vazios existenciais mais profundos do ser humano” (CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS, 2012, p. 10), ele conseguiu extrair uma infinidade de tramas.

O amor, o desejo e a morte são os temas mais recorrentes em sua vasta produção. *O Olho do Diabo*, de 1960, apesar de não figurar entre os mais comentados no debate especializado da sétima arte (talvez por embarcar na comédia, gênero pouco consoante ao restante da obra de Bergman), concentra esses três eixos temáticos. A obra, baseada em um ditado popular irlandês – “A castidade de uma mulher é um terçol no olho do diabo” -, nos traz a figura de Dom Juan (Jarl Kulle), que é trazido de volta à terra por Satan (Stig Järrel) para tentar seduzir Britt-Marie (Bibi Andersson), uma mulher casta, filha de um

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Discente do 8º semestre do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: r.simonlitera@gmail.com



pastor, que está prometida de casamento a outro homem. Entretanto, a tarefa se mostra mais difícil do que o próprio Dom Juan, conhecido por sua infalível sedução, pode imaginar.

Dom Juan, muito embora já tivesse sido mostrado por diversos outros autores da literatura – sua criação é atribuída ao escritor espanhol Tirso de Molina – e do teatro – tendo a peça homônima de Molière como a principal representante – não havia ganhado até então uma abordagem mais profunda e filosófica como esta do filme de Bergman. Aqui, o sedutor, diante da incapacidade de concluir seu plano de conquista, é mostrado como um ser mais complexo que, contrariando o arquétipo de um aproveitador sentimental, se alimenta dessa eterna conquista para declarar sua existência.

Essa profundidade psicológica coaduna com o pensamento de Albert Camus, escritor e filósofo franco-argelino que, em sua obra *O Mito de Sísifo* (1942), descreve uma postura desse personagem mítico, cunhada por ele de *dom-juanismo*. Não se sabe ao certo se Bergman teve contato com a obra de Camus, antes ou depois da concepção do filme, o que não seria de se estranhar, dada sua fama de leitor ávido e sistemático. Contudo, tendo em vista o fato de que ambos expuseram o mesmo personagem com visões tão próximas, uma leitura d’*O Olho do Diabo* na visão de Camus é facilmente justificável.

Primeiro, o que Camus caracteriza como dom-juanismo está dentro de um contexto que ele chama de absurdo. Essa terminologia se configura como uma “revolta da carne” (CAMUS, 1989, p. 13), ou seja, a constatação humana de que o tempo está contra sua própria existência e, buscar sentido para a vida em algo além do mundo palpável é uma forma de “suicídio filosófico” (Idem, ibidem, p. 24). O sedutor engendra entre os vários tipos de “homens absurdos” que são caracterizados na obra *O Mito de Sísifo* (1942).

Para Camus, Dom Juan é uma representação perfeita do homem absurdo, uma vez que não aguarda nada além da vida, pois, para ele, “o que vem depois da morte é fútil”, já que essa vida, dedicada ao amor supremo, o satisfaz e o arrebatava, e “nada é pior do que perdê-la”.



Assim, essa relação entre a vida e a morte é fator essencial para se compreender a representação da figura de Dom Juan n' *O Olho do Diabo*, de Bergman. O amor e o desejo, ideias caras ao diretor, perpassam por toda a obra. Satan, que manda D. Juan de volta para a terra usa o primeiro – o amor – em detrimento do segundo – o desejo. É por isso que escolhe o maior sedutor de todos, a fim de não restar dúvidas de que a missão será cumprida. Esse motivo maior está evidente. Entretanto, e por fim, que subjaz a isso é justamente a visão de Dom Juan a respeito da vida e da morte.

Viver novamente para seduzir, para ele, é estar novamente inserido em uma exaltação da existência. Os prazeres, por mais transitórios que possam parecer (e ele bem o sabe) é a maneira mais legítima de se agarrar ao tempo. Mas se o próprio inferno não o desagrada, já que entende que morrer fisicamente faz parte do jogo, o que é a verdadeira morte para Dom Juan? É quando seu amor não é consumado. É quando Britt-Marie, além de se desvencilhar de todas as investidas do sedutor, ainda diz que quando o olha, só enxerga solidão e morte. Ela não o ama. E não ser amado, para Dom Juan, é morrer verdadeiramente.

Isso se evidencia ainda mais quando Dom Juan, sem ter cumprido seu desígnio, volta para o inferno, e Satan o condena a ouvir detalhadamente, pela eternidade, todas as carícias e juras de amor que Britt-Marie troca com seu agora marido. Isso o desola. Não pelo ciúme, mas pela constatação clara de que não teve seu amor correspondido e, portanto, não mais vive. Se Dom Juan “busca a saciedade” (CAMUS, 1989, p. 15), não ter um objeto amoroso que sequer lhe permita iniciar essa abundância é, portanto, seu fim.

### Referências:

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

CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). **Ingmar Bergman**. 1ªed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

O OLHO do Diabo. Direção: Ingmar Bergman, Produção: Allan Ekelud. Estocolmo (SU): Svensk Filminsdustri, 87 min., 1960.



## O RUÍDO SONORO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA PSICOLÓGICA NO FILME *MARIMBONDO AMARELO*<sup>1</sup>

Thais Rodrigues Oliveira<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** O cinema goiano reativou sua produção de filmes de ficção na década de 2000 através de leis de incentivos fiscais e premiações. Este artigo explora a construção sonora no filme *Marimbondo Amarelo*, dirigido por Amarildo Pessoa, que foi o primeiro filme goiano a conquistar um prêmio exclusivo para o som para cinema em um festival nacional.

**Palavras-chave:** Som direto; som de cinema; captação sonora em cinema; cinema goiano.

### Resumo expandido

*Marimbondo Amarelo* é um curta-metragem goiano, dirigido por Amarildo Pessoa, que tem a duração de vinte minutos. O filme foi produzido no ano de 2009 e conta a história do casamento de uma menina, Ismera, que gostava de ser ferroadada por marimbondos. É o primeiro filme no estado de Goiás a ganhar um prêmio exclusivo para a construção do som<sup>3</sup>.

Segundo Amarildo Pessoa, *Marimbondo Amarelo* é um filme sobre costumes de um povo. Quando criança, o diretor ouvia histórias sobre a família de João Dias, no interior do estado de Goiás. À noite, a família de João Dias andava em procissão cantando ladainhas pela cidade de Nova América, para livrar as almas de algum tipo de punição. Segundo o diretor “todo mundo tinha medo porque eles acreditavam que onde passava a família, as almas perdidas acordavam e elas caminhavam atrás do grupo” (entrevista oral concedida em março de 2010).

A partir das histórias ouvidas e da letra da música *Marimbondo Amarelo*, interpretada pelo grupo musical Sons do Cerrado, Amarildo Pessoa criou o enredo do

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Docente efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutora em Performances Culturais (FCS-UFG). E-mail: thaiscinema.ueg@gmail.com

<sup>3</sup> Prêmio concedido para Víctor Pimenta no 5º festival de Atibaia internacional de audiovisual em 2010.



curta-metragem. O filme conta a história de Ismera, uma jovem que segundo a lenda da região é prometida em casamento para o marimbondo amarelo. Por uma maldição proferida para a garota, desde criança ela sentia sensações com as picadas do inseto. Quando se torna adulta se envolve com um rapaz e resolvem então marcar a data do casamento. No dia da cerimônia Ismera é surpreendida em seu caminho pelos marimbondos. Não resiste ao som dos marimbondos e vai até eles. Quando chega picada por marimbondos e suja de lama na igreja todos pensam que ela está louca. Uma mulher da cidade, conhecida como dona Paraíba, fica responsável a partir de então pela retirada da maldição existente na jovem.

Muito antes da introdução do som, o cinema já havia deixado de ser um espetáculo de circo para ter um valor próprio. A partir dessas primeiras experiências, o cinema começa a inventar a sua linguagem e logo no início de sua existência fica evidente que a imagem sozinha em movimento não era suficiente, estava incompleta: “o sentido da audição naturalmente reclamava a sua parte” (MANZANO, 2003, p.65).

Marcel Martin (2003) realiza a divisão dos tipos de fenômenos sonoros em ruídos naturais, ruídos humanos, palavras-ruído, ruído mecânico e música ruído. Para ele o som pode ser utilizado de diferentes formas: realista e não realista. A utilização não realista do som serve para induzir uma interpretação simbólica e subjetiva no espectador, já a função realista é utilizada de forma a sugerir a veracidade da cena filmada, o som é sincrônico e a fonte emissora do mesmo facilmente identificável nas imagens, assim aquilo que ouvimos se justifica por aquilo que vemos.

O filme *Marimbondo Amarelo* é pontuado sonoramente, principalmente pela montagem sonora que tem a utilização de sons não-realistas. O som do instrumento de percussão berra-boi que inicia a narrativa, cria um tom de suspense até mesmo sobre o que estamos ouvindo. Ficamos procurando na imagem a origem desse som. Escutamos uma voz em off, prestamos atenção na fala da atriz, mas o som do berra-boi continua ali insistentemente, na diegese fílmica. Então quando enxergamos a procissão e um homem tocando tal instrumento, sentimos um conforto ao ver de onde vem aquele som.



Quando o diretor se preocupa em não mostrar a fonte emissora do som no início do filme ele nos faz o convite de tentar imaginar o que pode ser aquilo que se ouve, até a imagem nos revelar de onde é que vem esse som.

Em *Marimbondo Amarelo* existem situações específicas de uso estilísticos do som. Percebe-se uma relação entre a montagem sonora e a história de Ismera. Quando ela é atacada por marimbondos antes de seu casamento, ouvimos uma série de sons fortes juntamente com a risada de Ismera. A imagem ganha força pelo som dos marimbondos, da rabeca, do berra-boi e da tonalidade da risada da atriz juntos. O som, nesse caso, acentuaria o papel desempenhado pelo close-up e pela montagem/decupagem (entendidos como elementos poderosos e específicos do cinema), podendo atuar em conjunto (MANZANO, 2003), pois se o cinema trabalha tão eficazmente a atenção voluntária e involuntária, o som é ferramenta com grande potencial no trabalho de direcionamento da atenção[...]. (MANZANO, 2003, p. 35).

Podemos dizer que o diretor do filme utilizou de forma muito bem estudada o potencial metafórico do material sonoro do filme, criando um discurso narrativo capaz de persuadir o espectador através da narrativa sonora a interpretar o filme em seu conjunto: imagens e sons, de acordo com sua intencionalidade retórica. Este tipo de edição onde o som é um elemento essencial para a construção narrativa coloca em evidência a importância que deve ser dada aos elementos sonoros dos filmes que muitas vezes são relegados em relação aos elementos visuais.

### Referências Bibliográficas

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. 1ª edição. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

LEÃO; BENFICA, Beto; Eduardo. **Goiás no século do cinema**. 1ª edição. Goiânia: Gráfica e Editora Kelps, 1995.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.



MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. 1ª edição. São



## VOZES E PRÁTICAS FEMININAS NO AUDIOVISUAL: MULHERES QUE FAZEM SABÃO CASEIRO <sup>1</sup>

Ceiça Ferreira<sup>2</sup>  
José Eduardo Ribeiro Macedo<sup>3</sup>  
Lúcia Gonçalves de Freitas<sup>4</sup>  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

**Resumo:** Este trabalho apresenta os processos de orientação de estudantes do curso de Cinema e Audiovisual para a realização do documentário *Mulheres que fazem sabão*. Com fundamentação teórica sobre documentário, feminismo e história, busca-se analisar a representação de narrativas e práticas femininas no documentário, por meio das quais emergem vozes e estratégias de resistência no cotidiano.

**Palavras-chave:** Documentário. Narrativas femininas. Sabão caseiro.

### Resumo expandido

Realizado por estudantes do curso de Cinema e Audiovisual sob orientação dos docentes Ceiça Ferreira e José Eduardo Ribeiro Macedo, o documentário *Mulheres que fazem sabão* (2018, 11 min) foi resultado de uma parceria com o projeto de extensão *Saberes Jaraguenses: gênero e cultura* (coordenado pela Professora Lúcia Gonçalves de Freitas, da UEG Campus Jaraguá).

Encontros de orientação para estudo de cinema documentário (LINS; MESQUITA, 2008; CESAR, 2015; TOMAIM, 2009) e também referências audiovisuais, como o longa *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2006), no qual este premiado diretor instiga a fala dos entrevistados, mas principalmente, se coloca no lugar da escuta. Foi exibido ainda um episódio da websérie *Empoderadas*, dirigido pela cineasta Carol Rodrigues (2016), na qual a historiadora e professora Luana Tolentino fala de sua história,

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à 8ª SAU 2019 - Semana do Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Goiânia - Laranjeiras.

<sup>2</sup> Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: ceicaferreira.ueg@gmail.com

<sup>3</sup> Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: jedumac.ueg@gmail.com

<sup>4</sup> Professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG), lotada no Campus de Jaraguá. E-mail: luciadefreitas@hotmail.com



vida e sua paixão pela docência. Planos mais longos, mais próximos do rosto das personagens são elementos em comum entre tais produções que apresentam representações de sujeitos sociais comumente invisibilizados na mídia: idosos/as de uma comunidade rural e mulheres negras, respectivamente.

Tais estudos foram importantes para a realização das entrevistas com Enoy, Domingas, Aparecida e Narcisa (Fig.1). Selecionadas a partir dos critérios de proximidade e disponibilidade, essas mulheres estão na faixa etária da maturidade e velhice, de diferentes classes sociais e níveis de escolaridade, mas que em comum sabem fazer sabão caseiro.



Figura 1 – As entrevistadas (Fonte: Documentário *Mulheres que fazem sabão*)

A partir dessa prática popular e predominantemente feminina, aprendida com mães e avós, as entrevistadas ensinam como fazer sabão caseiro; falam das dificuldades financeiras que viveram e nos oferecem vários significados desse fazer, desse conhecimento que se mantem. Fazer sabão é economia doméstica, é consciência ambiental, é autonomia feminina, é possibilidade de protagonismo, como ressalta Cida, que tem um canal no Youtube, no qual divulga receitas de bolo, de sabão.



Observando tais narrativas a partir das contribuições do feminismo para a análise da história, pode-se considerar em concordância com Rago (1998), que tal movimento possibilitou o reconhecimento da subjetividade como forma de conhecimento, que instiga novas formas de ver e interpretar o mundo, já que faz isso sob a perspectiva, a experiência das mulheres. Nesse sentido, Tomaim (2009, p.58) salienta a importância do documentário como chave de acesso às nossas memórias afetivas, visto que “[...] permite ao outro lembrar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências. Em outras palavras, constituindo-se como um lugar afetivo da memória”.

Portanto, o documentário *Mulheres que fazem sabão* destaca a atuação de mulheres na manutenção de saberes e fazeres populares da produção de sabão caseiro, confirmando a importância de tais práticas culturais, que embora muitas vezes consideradas apenas como afazeres cotidianos, são *locus* de criação de estratégias de criatividade e resistência em vozes e narrativas femininas.

### Referências Bibliográficas:

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CESAR, Amaranta. O documentário como tomada de palavra: reflexões sobre a mise-en-scène da fala e os dispositivos documentais. In: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco. **Ouvir o documentário**: vozes, música, ruídos. Salvador: EdUFBA, 2015, p.83-94.

RAGO, Margaret. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana M.; GROSSI, Miriam P. (Orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1998. p. 21-42.

TOMAIM, Cassio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom**-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 32, n. 2, p. 53-69, 2009.

*Mulheres que fazem sabão*. Direção: Andréia Pires; Produção e Som: Iara Cristina; Fotografia: Luís Ricardo Gondim, Bruna Chamelet, Ana Carolina Lima e Gleicy Kelly Gomes; Montagem: Felipe F.