



ANAIS da VI SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL da UEG

**v. 4, n. 1, 2017
ISSN 2238-3743**

Reitor da UEG: **Haroldo Reimer**

Maria Olinda Barreto
Pró-reitora de Graduação

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

Lacerda Martins Ferreira
Pró-reitor de Gestão e Finanças

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

Christiano de Oliveira e Silva
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

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

Maria Aparecida de Queiroz
Coordenadora administrativa do Câmpus Goiânia-Laranjeiras

Eliane França de Oliveira
Secretária acadêmica do Câmpus Goiânia-Laranjeiras

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

Conceição de Maria Ferreira Silva
Coordenadora Adjunta de Extensão

Lucas Henrique Sampaio
Coordenador Adjunto de Pesquisa

Welbia Carla Dias
Coordenadora Adjunta de Estágio Supervisionado

Ana Paula Silva Ladeira Costa
Coordenadora Adjunta de Trabalho de Curso
Professora colaboradora da VI Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Marcelo Henrique da Costa
Coordenador-geral do Centro de Comunicação
Professor colaborador da VI Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Geórgia Cynara Coelho de Souza

Coordenadora Adjunta do Laboratório de Imagem e Som
Coordenadora da VI Semana de Cinema e Audiovisual da UEG

Profa. Dra. Alice Fátima Martins (UFG)
Profa. Dra. Ana Paula Silva Ladeira Costa (UEG)
Prof. Dr. Antônio Carlos Amancio da Silva (UFF)
Profa. Dra. Conceição de Maria Ferreira da Silva (UEG)
Prof. Dr. Eduardo Vicente (USP)
Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (USP)
Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado (UnB)
Prof. Dr. Fernando Moraes da Costa (UFF)
Profa. Ms. Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)
Prof. Ms. José Eduardo Ribeiro Macedo (UEG)
Profa. Ms. Júlia Mariano Ferreira Costa (UEG)
Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo (UFJF)
Profa. Dra. Lara Lima Satler (UFG)
Profa. Dra. Larissa Leda Fonseca Rocha (UFMA)
Prof. Ms. Marcelo Henrique da Costa (UEG)
Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)
Prof. Dr. Rafael de Almeida Tavares Borges (UEG)
Profa. Dra. Thaiane Moreira de Oliveira (UFF)
Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus (UFG)
Prof. Ms. Sandro de Oliveira (UEG)
Profa. Ms. Wélbia Carla Dias (UEG)
Comitê Científico

Américo José de Borba

Assistente de coordenação do curso de Cinema e Audiovisual

Sidiclei Ferreira Leite

Técnico do Laboratório de Imagem e Som Sílvia Bragato

Amanda Costa de Oliveira
Bárbara Santana da Costa Costa
Bruna Petrone Chamelet
Denner Sardanha Garcia
Felipe Freitas Gomes
Mariana Dias Rodrigues
Milena Ribeiro Magalhães
Paloma Santos Silva
Pedro Henrique Mendes Bueno
Rafael Hawalari Sandoval Coxini
Ronaldo Machado Pereira
Silvana Maria da Silva
Victor Palhares Calaça
Monitores

Fone: (62) 3522-5616 (Américo Borba – secretaria Curso de Cinema e Audiovisual). **E-mail:** sau.audiovisual@gmail.com



Características e variações do gênero Sitcom

Ana Paula Lourenço Arêas, estudante do quarto ano do curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás.

Resumo: Este trabalho aborda o gênero Sitcom incluindo sua origem, características fundamentais e variações. O trabalho faz parte do primeiro capítulo de um TCC em andamento.

Palavras-chave: Gênero. Sitcom. Variações.

Resumo expandido: O trabalho busca entender a evolução, características e variações do gênero Sitcom. O *sitcom*, palavra que veio da junção de *situation comedy*¹, é segundo Grignaffini um formato autônomo de comédia. Suas características básicas são: 1) sua duração que varia entre 22 e 23 minutos; 2) seus ambientes e personagens que são fixos; 3) sua estrutura narrativa, onde em todo episódio o personagem encontra um problema que precisa ser resolvido. Sua origem proveniente dos programas de rádio que migraram junto com seus artistas para televisão onde se tornaram muito populares. O maior e mais representativo exemplo desse sucesso foi *I Love Lucy* que foi exportado para inúmeros países incluindo o Brasil. Esta série se tornou tão icônica por aplicar a técnica *multi-cam* que se tornaria uma marca do gênero. Estamos vivendo o que muitos chamam de Era de Ouro das séries, iniciada em 1999 com a estreia de *A Família Soprano*. Desde então várias dessas produções assim como *Friends*, *Game of Thrones*, *The Walking Dead* e *Big Bang Theory* se tornaram ícones da cultura Pop. “As séries são a narrativa do século XXI. Elas são para o nosso século o que o romance foi para o século XIX e o cinema para o século XX.” (RODRIGUES, 2014, p.9)

Assim como todos os gêneros o sitcom com o passar dos anos evoluiu e se adaptou tanto às novas tecnologias de produção quanto às novas formas possíveis de exibição. Devido à sua grande popularidade na televisão os *sitcoms* também obtiveram variações. *O Sitcom segundo Aronchi* ”é o formato mais enraizado na cultura americana – um tipo

¹ Comédia de situação



de humor que utiliza a teledramaturgia para apresentar em situações cômicas os costumes dos cidadãos comuns” (2004, p.135).

As variações vão desde temáticas como os *Black Sitcoms* e *Teen Sitcoms* até na sua forma básica de produção como os *multi-cam* e *single-cam*. Neste trabalho está se utilizando da abordagem qualitativa. Enquanto se realiza uma pesquisa bibliográfica, baseada em livros e artigos científicos, que permitirá conhecer as especificidades do gênero ficcional estudado.

Referências Bibliográficas:

CALABRESE, Omar. **Los replicantes**. Anàlisi, Núm. 9, 1984 Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41269/88274>> Acesso em: 13 de abril de 2017.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries**: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV, São Paulo, Aleph, 2014.

SOUZA, José Carlos Aronchi de, **Gêneros e formatos na televisão brasileira**, São Paulo, Summus, 2004.



Reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio brasileiro¹

Rafael de Almeida²

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Resumo:

Objetiva-se investigar os desdobramentos da adoção de uma linguagem ensaística em filmes que giram em torno ao contexto familiar dos realizadores: *Otto* (Cao Guimarães, 2012) e *Elena* (Petra Costa, 2012). Partimos da hipótese de que a linguagem ensaística assumida pelas obras opera uma dupla transformação nos filmes de família originais: por um lado, estrutura-os narrativamente, ressignificando-os; e, por outro, converte a natureza privada dessas imagens em parte de um filme de projeção pública.

Palavras-chave: Arquivo. Filme-ensaio. Filme de família. Memória. Reciclagem.

Resumo expandido:

Nossa reflexão centra-se em dois filmes brasileiros contemporâneos, *Otto* (Cao Guimarães, 2012) e *Elena* (Petra Costa, 2012), para buscar compreendê-los a partir das relações entre o filme de família e o filme-ensaio, investigando as consequências da adoção de uma linguagem ensaística em filmes contemporâneos que giram em torno ao contexto familiar dos diretores. Nos interessa especialmente o fato de que nos dois filmes reconhecemos o uso de filmes domésticos herdados da família dos diretores como material de arquivo.

Otto e *Elena* foram bem sucedidos no circuito de festivais de cinema brasileiro e internacional. Sinal disso foi a participação de ambos no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2012, quando *Otto* recebeu os prêmios de melhor filme, melhor fotografia, melhor trilha sonora e melhor som; enquanto *Elena* alcançou a melhor direção, melhor montagem, melhor direção de arte e melhor filme (júri popular). No entanto, apesar da importância que aparentam ter para o cinema brasileiro recente,

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Professor de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás – UEG. E-mail: rafaeldealmeida.ueg@gmail.com



pouca fortuna crítica receberam dos estudos de cinema, e talvez nenhuma no recorte proposto por essa pesquisa.

Considerando o encontro relacional entre o filme-ensaio e o cinema doméstico, bem como as aproximações provenientes dele promovido pelo nosso corpus; o problema de pesquisa a que nos dedicamos questiona de que forma a adoção de uma linguagem ensaística em *Otto* e *Elena* se relaciona com a noção de filme de família, intrínseca às obras, e quais os desdobramentos de tal relação. Além disso, interroga que tipo de transformação esses filmes-ensaio operam nos arquivos domésticos herdados de sua família.

Trabalhamos com a hipótese de que a linguagem ensaística assumida pelas obras opera uma dupla reciclagem nos filmes domésticos: por um lado, estrutura narrativamente esses arquivos, dando um novo significado aos mesmos; e, por outro, converte a natureza íntima e privada dessas imagens em parte de um filme de projeção pública.

Para a análise das obras realizaremos um estudo estilístico-temático de cada filme, para, em seguida, propor uma análise comparativa interessada em compreender os mecanismos gerados por cada filme ao manejar esses arquivos familiares como fragmentos para dar a ver diferentes formas de relação entre o eu e o outro, o pessoal e o coletivo, o privado e o político. *Otto* e *Elena* são filmes-ensaio que se aproximam e se distanciam pela temática e olhar que envolve cada um deles: a chegada de *Otto*, pelo pai Cao Guimarães; e a partida de *Elena*, pela irmã Petra Costa. Nos dois casos, essa reciclagem do arquivo doméstico pela estética ensaística do cinema contribui, a partir de uma chave autobiográfica, para a reflexão sobre aspectos da condição humana. Pensamos que se por um lado *Elena* nos revela como ressignificar a vida através da morte, *Otto* faz o movimento inverso, a ressignifica por meio do nascimento.

Pretendemos em um primeiro instante relacionar a noção de fragmento com o conceito de filme-ensaio, para logo em seguida refletir sobre o papel do espectador nesse contexto. Com esse plano de fundo em vista, partiremos para uma compreensão



das múltiplas relações que o nosso corpus estabelece com a concepção de filme de família. Tendo feito isso realizaremos uma análise filmica das obras, centrada nos procedimentos de montagem utilizados pelos filmes ao reciclar arquivos domésticos herdados da família dos diretores como material de arquivo.

Referências Bibliográficas:

ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (Org.). **La casa abierta:** el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Colección Textos Documenta, Ocho y Medio, Madrid, 2010.

CATALÀ, Josep. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, Casimiro; Cerdán, Jostxo (orgs.). **Documental y vanguardia.** Madrid: Cátedra, 2005.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio:** Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador-montador: Um dia na vida, de Eduardo Coutinho. **Devires**, Belo Horizonte, v.7, p. 132-138, 2010.

ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In: CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (Org.). **La casa abierta:** el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Colección Textos Documenta, Ocho y Medio, Madrid, 2010.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera:** Subjective cinema and the essay film. New York: Wallflower Press, 2009.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa:** tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.



Produção audiovisual, política cultural e povos indígenas¹

Cláudia Peixoto Cabral ²

UEG/UFG

Resumo: O artigo tem como foco propor uma reflexão sobre políticas culturais de incentivo à produção audiovisual e os povos indígenas. Tem como referência inicial duas iniciativas: o documentário Conhecer para Preservar, sobre as etnias indígenas do Tocantins e o Prêmio Ponto de Mídia Livre do Ministério da Cultura. Utilizo a metodologia de análise de narrativa e pesquisa documental em bases existentes. A ideia deste trabalho é dialogar sobre fomento público ao audiovisual e povos indígenas.

Palavras-chave: Produção audiovisual. Políticas públicas. Povos indígenas; Representação. Acesso.

Resumo expandido:

A proposta deste trabalho tem como enfoque o acesso à política cultural de fomento ao audiovisual pelos povos indígenas. O documentário “Conhecer para preservar as culturas indígenas do Tocantins”, realizado em 1998, com investimentos do Ministério da Cultura, em que participei como produtora é a referência inicial para a sua elaboração. Relaciono esta produção com o Prêmio Ponto de Mídia Livre do Ministério da Cultura no intuito de pensar diferentes modalidades de incentivo institucional à produção audiovisual e povos indígenas.

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Doutoranda em Antropologia Social (PPGAS-FCS-UFG) Mestra em Antropologia Social (PPGAS-FCS-UFG). Discente do curso de Especialização em Cinema e Audiovisual (UEG). Bacharela em Comunicação Social – Radio e Televisão (UFG) / Jornalismo (IESB-DF). Atualmente é pesquisadora do Grupo de Estudos Cultura, Consumo e Alimentação-UFG. Atuou como repórter e assessora de comunicação no Poder Legislativo Federal, produtora audiovisual, em projetos de comunicação comunitária e no jornalismo sindical.



O documentário registrou as manifestações culturais e o cotidiano de cinco etnias indígenas do Estado do Tocantins: Xerente, Apinajé, Krahô, Xambioá, Javaé e Karajá. Durante seis meses a equipe de produção esteve em campo realizando este trabalho. Em sua concepção o documentário foi elaborado como material de ação educativa. Teve como janela de distribuição e divulgação a exibição em televisões públicas e a participação em festivais de cinema.

A outra política pública que relaciono ao enfoque desta reflexão é o Prêmio Ponto de Mídia Livre, realizado de 2013 a 2015, uma experiência de incentivo à produção audiovisual que possibilitava que grupos étnico-raciais, quilombolas e indígenas, pudessem reinscrever um discurso sobre si mesmo, não pelo olhar do outro, não-índio, mas a partir de sua própria concepção e definição de prioridade enquanto produtor de conteúdo e informação.

Nas experiências de produção audiovisual que são realizadas, a partir, e por realizadores índios o que está em jogo não é somente a possibilidade de criação de imagens, linguagem e cultura visual, campos sociais e de comunicação alternativos, mas um processo de resistência, autonomia e inclusão.

Quinze anos separam as duas perspectivas de política cultural de fomento à produção audiovisual que menciono de forma sucinta neste artigo. Nesta abordagem, pretendi discutir a representação das etnias indígenas e o acesso às políticas públicas de incentivo para realizadores e cineastas indígenas. O Prêmio mídia livre do Ministério da Cultura teve seu último edital publicado em 2015. Apresentou-se como um diferencial e inovação no que tange ao incentivo à produção audiovisual, uma transformação na questão de acesso que mostrava a evolução das políticas culturais de inclusão que se estendem também a este segmento de bens culturais.

No âmbito do Projeto Mídia Livre colocava-se em questão o enfretamento de diferenças culturais que surgem dentro da concepção homogênea de nação. Mecanismo este que permitia uma experiência inovadora: a representação da diversidade no discurso da nação por realizadores indígenas, contrapondo clichês etnocêntricos e da



histórica versão do índio alegórico estereotipado, que ainda prevalece na maioria da produção de informações e imagens relacionadas aos povos indígenas no Brasil.

Referências Bibliográficas

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapa da interculturalidade**. Rio de Janeiro : Editora UFRJ. 2005.

HALL, Stuart. **Nuevas etnicidades e Antiguas e Nuevas identidades y etnicidades**. In: *Sin garantias*. Popayán/ Lima/ Bogotá/ Quito: Envió editores/ Instituto de Estudios Peruanos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

NODARI, Sandra. **A pesquisa como fundamento no roteiro de documentário**. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012.

OLIVEIRA, Sandro de. **Manual de trabalhos acadêmicos para o curso de Cinema e Audiovisual**. Goiânia: UEG, 2016.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1982,

VASCONCELOS, Cid. **O cinema como objeto de estudo acadêmico. Política e Trabalho**. Revista de Ciências Sociais. 31 set. 2009.



Potencialidades e comportamentos da voz-over ensaística¹

Ana Paula de Aquino Caixeta²

Rafael de Almeida Tavares Borges

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Avaliando a potência da voz no papel de materializadora da intenção reflexiva exigida pelo ensaio como forma fílmica, o presente artigo visa ponderar acerca dos seus possíveis posicionamentos dentro de tal domínio. Questiona-se o que aglutina os conceitos de voz metacrítica (RASCAROLI, 2009), voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e voz pneumática (SIEREK, 2007) fundados em torno à voz-over ensaística. Parte-se da hipótese de que os conceitos gerados por esses autores tendem a concordar com uma postura metamórfica assumida por essa voz, com relação aos seus diversos comportamentos e usos práticos, gerada a partir de uma pretensão de legitimar o processo reflexivo como um produto do pensamento. Metodologicamente nos amparamos em uma revisão bibliográfica focada nesses três autores, compreendendo a importância de relacionar tais teorias.

Palavras-chave: Filme-ensaio; som; voz; voz-pensamento.

Resumo expandido:

O ensaísmo dentro do âmbito cinematográfico reúne obras interessadas em pensar e ocasionar pensamentos por meio da enunciação de um realizador que se revela, “estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta” (CORRIGAN, 2015, p. 19). A partir desse “pensar em voz alta” já é possível estabelecer o grau de importância da construção sonora para o discurso ensaístico.

Ainda mais precisamente, percebemos a potência da voz-over como um dos grandes alicerces que sustentam os pilares da construção ensaística no âmbito fílmico. Logo, para além das demais características marcantes, há uma exigente necessidade de

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Mini-curriculum: Graduanda do 4º ano de Cinema e Audiovisual, segundo ano como aluna bolsista de iniciação científica com o projeto “Por um cinema que pensa: singularidades sonoras de um filme-ensaio”, sob orientação do Prof. Dr. Rafael de Almeida. E-mail: akinoanapaula@gmail.com



se refletir e analisar a construção sonora como uma das mais fortes intermediadoras do pensamento ensaístico e a obra fílmica.

Dessa forma, questiona-se o que aglutina os conceitos de voz metacrítica (RASCAROLI, 2009), voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e voz pneumática (SIEREK, 2007) fundados em torno à voz-over ensaística. Parte-se da hipótese de que esses conceitos tendem a concordar com uma postura metamórfica assumida pela voz-over ensaística, gerada a partir de uma pretensão de legitimar o processo reflexivo como um produto do pensamento. Isto é, a reflexão em seu estado mais bruto, inacabado e ainda turvo.

Metodologicamente, amparamo-nos em pesquisa bibliográfica de largo espectro. O artigo estrutura-se a partir de três eixos teóricos: o da teoria geral do filme-ensaio (Corrigan, Weinrichter), alguns conceitos de voz no cinema (Stella Bruzi, Michel Chion) e as três vertentes vococêntricas mapeadas (Catherine Lupton, Laura Rascaroli, Karl Sierek).

Em termos de linguagem cinematográfica, o “pensar em voz alta” e a postura dialógica almejada pelos filmes-ensaio se concretizam através dos artifícios da voz-over. Por definição de Stella Bruzzi (2000), a voz-over é uma banda sonora extra diegética adicionada a um filme, seja documentário ou ficção.

Por questões históricas e estéticas próprias à constituição do documentário enquanto domínio, relaciona-se a voz-over documental à “voz de Deus” que geralmente pertence a um eloquente narrador masculino que disserta fazendo pleno uso da retórica. Contrariando essa perspectiva, a voz-over ensaística tem em comum com a “voz de Deus” apenas esse comportamento considerado *acusmático*, termo utilizado por Chion (1999) para se referir aos sons que são ouvidos, porém não vistos. No mais, a voz-over utilizada nos filmes-ensaios se porta de maneira distinta.

A partir do distanciamento proposital estabelecido pelos traços acusmáticos da voz ensaística, Rascaroli (2009) descreve a voz ensaística como sendo metacrítica, referindo-se ao seu perfil analítico e reflexivo. Por tal perspectiva, para que o realizador



consiga aproximar seu filme da forma ensaística, seria necessário abandonar os significados e relações prévias tidas com os materiais fílmicos, ainda que estes sejam de arquivos pessoais. Dessa forma, seria possível encontrar novos sentidos para aquelas imagens e/ou áudios e assim ressignificá-los a favor do discurso pretendido.

Também dedicando-se à compreensão da voz no filme-ensaio, Catherine Lupton (2011) considera importante que o discurso seja construído de formas variadas, como meio de abalar a unicidade de uma voz autoritária indesejada pelo realizador ensaísta. Quando o narrador modula o tom da própria voz e tece comentários que transitam entre uma postura analítica, afetuosa, confessional ou assume o discurso indireto, ele multiplica a si mesmo e também suspende seu compromisso com a veracidade dos acontecimentos, moldando os materiais fílmicos a favor do seu discurso.

Karl Sierek (2007) sugere a voz pneumática, que assume timbres suaves e afetuosa sendo capaz de tornar o desejo de discurso do realizador ensaístico mais difuso, ameno e, dessa forma, torna-se mais sedutora. É através dessa voz que o discurso em um filme-ensaio pode, por meio da articulação da linguagem audiovisual, se passar por incerto, errante e inconcluso, por mais que ele seja fruto de uma sentença minuciosamente calculada.

A fluidez dos conceitos em detectar diversos comportamentos possíveis para a voz-over ensaística consolida sua característica metamórfica, seu desejo de se portar como uma voz-pensamento. “É porque, a fim de pensar, nós multiplicamos a nós mesmos, criando diálogos interiores e relações imaginárias com outros que fazem parte da nossa consciência em evolução do interior e do mundo.” (LUPTON, 2011, p. 164-165, trad. nossa). Sendo assim, a voz-pensamento torna-se múltipla e altamente mutável. Essa voz, que é própria do filme-ensaio, se pensada graficamente dentro de um filme não seria uma reta constante, mantendo-se a mesma do início ao fim, mas sim uma curvatura bastante oscilante com características e funções variadas. Podemos então pensar os conceitos anteriormente citados não como sendo vozes distintas e isoladas, mas sim como elementos que compõe uma única voz.



Referências Bibliográficas:

CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

LUPTON, Catherine. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Org.). *Der Essay film: Ästhetik und aktualität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera**: subjective cinema and thees say film. New York: Wallflower Press, 2009.

SIEREK, Karl. Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

STELLA, Bruzzi. **New Documentary**: A Critical Introduction. New York: Taylor & Francis Group, 2000.



A DIMENSÃO SONORA 3D: Uma análise da série *Stranger Things*¹

Bruna Rafaella Almeida da Costa²
Universidade Federal de Goiás

Resumo: Considerando o cenário da convergência no qual as mídias produzem novos experimentos, propomos explicar a experiência de áudio 3D (áudio imersivo) a partir da *storytelling* da série *Stranger Things*. Para entender este caminho iremos usar com base teórica a Escola Canadense. Com esta trajetória, espera-se entender a nova forma de consumo impulsionada através do computador e as potencialidades narrativas com o uso da imersão desenvolvida no ciberespaço.

Palavras-chave: Áudio 3D; Novas Tecnologias; Narrativa.

Resumo expandido: A gravação de um áudio 3D consiste na tentativa de simular a captação de sons pelo ouvido humano. É necessário um fone de ouvido estéreo para ouvir essas gravações. O resultado é uma gravação que vai além do áudio estéreo normal, dando a sensação de que o ouvinte está presente no momento da gravação. É possível perceber sons que estão vindos de todas as direções, assim como os ouvidos humanos o fazem no seu natural em três dimensões: “altura (se a fonte sonora esta acima ou abaixo de você), distância (se a fonte sonora esta próxima ou distante) e profundidade (intensidade do som)”. (FORTE & JÚNIOR, 2011, p.37). Tendo em vista possibilidades de pesquisa e investigações sobre o áudio 3D, escolhemos como *corpus* de estudo a narrativa da série *Stranger Things*³. A escolha se deu por a série lançar uma experiência imersiva em realidade virtual. A peça que deu partida à análise, intitulada como *The Stranger Things Online Experience*⁴, permite que o usuário ouça e sinta as emoções em um vídeo de Realidade Virtual (RV). Essa atmosfera intensa oferece a chance do público mergulhar no mundo diegético e ter essa experiência em primeira

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás. Bacharel em Rádio e TV pela Universidade Federal do Maranhão. e-mail: brunaalmeida87@gmail.com

³ A ficção é uma série americana que estreou em 2016 criada pelos irmãos Matt e Ross Duffer e distribuída pela Netflix.

⁴ Acesse em: <http://www.ligadoemserie.com.br/2016/08/stranger-things-lanca-experiencia-imersiva-em-realidade-virtual/#.V9W1blsrK1s>



mão. Um sistema de RV, segundo Netto (2002) pode ser resumido através de três características principais: imersão, interação e envolvimento. A ideia de imersão está ligada com a sensação de estar dentro do ambiente. A interação está relacionada com a capacidade do computador detectar as ações do usuário e modificar instantaneamente o mundo virtual e as ações sobre ele e a ideia de envolvimento, por sua vez, está ligada com o grau de motivação para o engajamento de uma pessoa em uma determinada atividade. Problematizar experiências narrativas imersivas na web se justifica pela complexidade do cenário no qual ocorrem, esta plataforma figura, nesse sentido, como um importante espaço de pesquisa exploratória, pois é nela que vamos encontrar a possível reconfiguração da narrativa seriada. Acredita-se que o formato da série, *ST*, utiliza experiências imersivas e estimula uma participação maior dos telespectadores. A experiência de assistir e interagir ao mesmo tempo proporciona, portanto, uma forma inovadora de recepção, mais complexa e dinâmica, compartilhada, mas, ao mesmo tempo, extremamente personalizada. O referencial teórico desta pesquisa é baseado na Escola Canadense. Os seus principais conceitos são de relacionar as novas formas de organização e interação, as novas tecnologias que estão surgindo rápido e o ciberespaço, local onde essas tecnologias estão promovendo as inovações na forma de se comunicar, interagir e criar novos meios de comunicação. Trata-se de um modelo histórico-técnico-evolucionista que entende que o desenvolvimento humano está diretamente ligado ao domínio das ferramentas e a seu desenvolvimento tecnológico (TEMER. 2015. p.113). Articular a narrativa com a mídia digital trata-se de uma das experiências que teremos com esta possível reconfiguração. Com base na Escola Canadense acreditamos que as tecnologias e os novos meios são os maiores transformadores do mundo social. A experiência pode representar um rompimento com a prática de consumo anterior, por outro lado, pode significar a sobrevida da narrativa frente a um cenário complexo que a convergência instala.



Referências Bibliográficas:

FORTE, Cleberson Eugenio. JÚNIOR, David Blanco Varela. **Áudio 3D em Jogos**. Disponível em: fatec.br/revista_ojs/index.php/RTecFatecAM/article/download/10/15. Acesso em: 25/07/2017.

NETTO, Antonio Valério. et al. **Realidade virtual: fundamentos e aplicações**. Florianópolis: Visual Books, 2002.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa e NERY, Vanda Cunha Albieri. **Para entender as teorias da comunicação**. 2ª Edição, Uberlândia: Edufu, 2015.



Moema Enlutada: Uma Fotoperformance¹

Guilherme Lourenço Costa²
Universidade Federal de Goiás

Resumo: Este trabalho narra o projeto poético de uma fotoperformance. Descrevo as fases da pesquisa, elaboração e execução. Parto da prática criadora da fotoperformance e realizo o processo artístico conectado à vivência de direção de arte, área desta pesquisa. A fotoperformance, nesta investigação, propõe contaminações entre corpo, fotografia e a personagem Moema. Além de explorar as relações das dramaturgias corporais e visuais, campos emergentes para a direção de arte.

Palavras-chave: direção de arte. fotoperformance. fotografia. processo de criação.

Resumo expandido: Esta pesquisa parte do meu processo de criação para relatar o projeto poético “Moema enlutada: uma fotoperformance entre as águas escuras e o fantasmático”. Para narrar minha prática criadora, levo em consideração o meu lugar como fotógrafo, conectando com o lugar da direção de arte, campo de investigação deste trabalho. O diretor de arte é aquele que cria e gerencia a concepção artística visual de uma produção. A experiência criadora neste trabalho, partiu da minha visão e recriação da personagem Moema, da peça Senhora dos Afogados, de Nelson Rodrigues. Me fascinava em Moema, suas múltiplas faces e as diversas personalidades presentes em sua história. Tanto Moema quanto o mar guardavam mistérios, segredos, cantos escuros, camadas submersas não reveladas. Moema era a escuridão do mar profundo, e, o mar, era Moema atormentada, despertando medo, pavor e ameaça a sua volta. Ao analisar a personagem Moema, me deparei com uma gama de sentidos, sensações,

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Estudante de Direção de Arte na UFG. Formado em Fotografia pelo Senac-SP. E-mail: gui.lourenco.costa@gmail.com



elementos e nuances, que me levaram a reforçar o desejo de realizar o meu projeto artístico de pesquisa com esse tema. Após me alimentar da pesquisa sobre Moema, me propus a construir uma outra realidade artística a partir do que investiguei. Utilizei a metodologia da Bricolagem (Kincheloe, 2007) como uma prática pluralista e processo que se refere a trabalhar com partes e pedaços de materiais e ideias e com elas fazer um mosaico. A bricolagem me guiou em todas as instâncias do meu processo artístico. Logo, resolvi elaborar uma fotoperformance como linguagem de criação. A partir do uso da fotoperformance objetiva-se caracterizar como a personagem pode ser desenhada no pós-texto. Afinal entendemos que a fotografia não é um simples registro, conforme Vinhosa (2014). Para este autor, há um alcance e qualidades particulares da fotografia, porque há a busca do resgate do movimento, da dramaticidade, da temporalidade, dos contextos do espaço e nas ações. Neste caso, a fotografia é como um suporte privilegiado da performance em que o trabalho assume uma “performance fotográfica”. Sendo assim, para este mesmo autor, o repertório da fotoperformance desenvolvido em seus momentos experimentais atuais, pode estabelecer ao menos três modos técnicos mais recorrentes em que se apresenta ao público, nos quais eu me baseei para este trabalho: 1) colagem, 2) montagem e 3) *mise-en-scène*. O autor relata que na fotoperformance, o performer pode apresentar-se de corpo inteiro diante da câmera, com os trajes e gestos corporais e pode ser cortado na altura da face/ cabeça, enfatizando as expressões ou ainda mostrando detalhes significativos diretamente para a objetiva, como incisões e marcas sobre a pele. Em todos os casos, o objetivo é criar uma imagem penetrante e potente, uma imagem tátil, ou seja, aquela capaz de provocar reações físicas e psíquicas imediatas. Desta forma me respaldei para realizar a “Moema enlutada” deste trabalho. Na experimentação contínua deste trabalho de arte, foi possível concluir que no campo da direção de arte, você não tem soluções, não tem saídas prontas. Foram tentativas e erros. O resultado final deste trabalho é composto por peças de cada experimentação e soluções encontradas em cada erro durante o processo.



Não há fórmula de construção na direção de arte, e sim uma junção de elementos que forjam o todo.





Referências Bibliográficas:

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

KINCHELOE, Joe L. *Conceituando a bricolagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos afogados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

VINHOSA, Luciano. *Fotoperformance - passos titubeantes de uma linguagem em Emancipação*. In: 23º Encontro da ANPAP - “Ecossistemas Artísticos”. Belo Horizonte: 2014. p. 2876-2885.



Análise do Projeto Artístico Photo Invasion¹

Júlia Mariano Ferreira Costa²

Maria José Alves³

Marielle Alves Sales Sant'Ana⁴

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: O projeto Photo Invasion, de Lucas Levitan, é analisado a partir de pesquisa bibliográfica, com texto de Machado, “A fotografia sob o impacto da eletrônica” (2005), e documental, registros fotográficos disponíveis no perfil do artista no Instagram, numa abordagem qualitativa. Por meio do levantamento das características da fotografia eletrônica, espera-se enfatizar a importância dos estudos do campo fotográfico para a compreensão das manifestações culturais e artísticas contemporâneas.

Palavras-chave: Fotografia eletrônica 1. Intervenção artística 2. Manipulação da imagem 3.

Resumo expandido: A nossa forma de lidar com a fotografia está em constante transformação a cada novidade de recurso informatizado para compartilhar, conservar, armazenar e modificar fotos, de aplicativos, de dispositivos para captura de imagens e, até mesmo do surgimento de redes sociais feitos em função da fruição fotográfica, como

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG – Campus Laranjeiras, 2017.

² Mestre em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais FAV/UFG; Especialista em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e em Gestão da Responsabilidade Socioambiental e do Terceiro Setor; Bacharela em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: photo.juliamariano@gmail.com

³ Especializanda em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização pela Universidade Estadual de Goiás (UEG); Bacharela em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: mazealvescultura@gmail.com

⁴ Especialista em Comunicação Empresarial e Mídias Digitais pelo Instituto de Pós-Graduação e Graduação (IPOG); Especializanda em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização pela Universidade Estadual de Goiás (UEG); Bacharela em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: mariellealvessantana@gmail.com



o Instagram e Flickr. De acordo o pesquisador brasileiro Arlindo Machado, a partir do advento da fotografia eletrônica.

tudo isso tem causado grande impacto sobre o conceito tradicional de fotografia e promete daqui para frente introduzir mudanças substanciais tanto na prática quanto no consumo de imagens fotográficas em todas as esferas de utilização (2005, p. 310).

Essa teoria pode ser comprovada, por exemplo, pelas intervenções artísticas realizadas pelo ilustrador gaúcho Lucas Levitan. Ele ficou conhecido por seu projeto Photo Invasion, iniciado em 2014, em Porto Alegre, na plataforma do Instagram. Primeiramente, o artista começou a intervir nas próprias fotos e, posteriormente, nas fotos de outras pessoas num processo lúdico de interatividade, apropriação criativa e ressignificação de imagens.

Em entrevista para a BBC Brasil, Lucas explicou como ocorre sua manifestação artística: "Na verdade, 'roubo' a foto das pessoas, criando uma nova narrativa, criando uma nova história. E coloco a minha ilustração". Neste quadro, pode-se refletir a seguinte conclusão de Machado: "No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma" (2005, p. 312).

Resgatando a historicidade dos fenômenos, o estudo do contexto atual da fotografia se torna mais pertinente diante uma ótica comparativa, analítica e crítica. Com novas inscrições e transgressões imagéticas, o projeto de Levitan possibilita uma relação com o real literalmente transformadora. Com efeito, isto é manifesto pela libertação da imagem fotográfica ao seu referente, do signo representado pelo registro, para se constituir como uma expressividade, construção e discurso visual por meio do diálogo e mediação das ilustrações do artista com a fotografia.

Portanto, se faz necessário repensar e refletir o ato fotográfico, desapegando de mitos e preconceitos formais, por ser a fotografia uma expressão artística possível e passível de inovações tecnológicas. Conectada com o modo operacional do nosso



tempo, definido e redefinido pelas revoluções no processo de comunicação e informação, a fotografia pode intervir e ser capaz de novas relações no nosso jeito de olhar e sermos observados no mundo.

Referências Bibliográficas:

BBC Brasil. **Artista faz 'intervenção carinhosa' em fotos de Instagram**. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150812_salasocial_artista_intervencao_bg>. Acesso em: 25 nov. 2016.

LEVITAN, Lucas. Perfil do Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/lucaslevitan/>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

MACHADO, Arlindo. **A fotografia sob o impacto da eletrônica**. In: SAMAIN, Etienne (org). O fotográfico. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.



Cultura participativa e formação de grupos de fandublagem: análise da comunidade FandubBR¹

Ana Paula Silva Ladeira Costa²

Caio Vinícius Alves Godoi³

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O trabalho pretende observar o surgimento de grupos de fandublagem no contexto brasileiro. Para tanto, está sendo realizada netnografia do grupo de fãs denominado FandubBR, responsável pela dublagem e divulgação de animes japoneses através de redes sociais. Os dados preliminares indicam que a existência do grupo deve-se a fatores como a escassez ou pouco investimento em dublagens de animes japoneses; acesso dos usuários às novas tecnologias de edição e dublagem e ao surgimento de uma cultura participativa, que se dá através da associação e organização em comunidades de fãs.

Palavras-chave: Fandublagem. Cultura Participativa. FandubBR. Dublagem.

Resumo expandido:

A profusão de grupos de fandubladores de animes japoneses leva-nos a refletir a respeito do mercado de dublagem deste gênero audiovisual, bem como sobre as práticas destes grupos de fãs no contexto brasileiro. Observa-se, no Brasil, o surgimento, em 2012, da comunidade FandubBR, especializada na dublagem de animações japonesas.

Neste trabalho, propusemos uma análise deste grupo de fãs no Facebook. Trata-se do início de uma pesquisa que observará, através de uma netnografia, seus modos de organização, práticas cotidianas e envolvimento com o conteúdo compartilhado através da rede social. A escolha do grupo deve-se à qualidade dos trabalhos de dublagem

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Professora efetiva do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. Email: anapaulaslc@hotmail.com

³ Discente do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. Email: caiophantom@hotmail.com



compartilhados nas redes sociais, bem como ao amplo número de seguidores e ao volume de obras dubladas.

Verificamos que não se trata de um fenômeno isolado, pois o surgimento de grupo de fandubladores ocorre simultaneamente ao surgimento de grupos de fansubs, ou seja, grupos de fãs de animes que realizam a legendagem deste conteúdo audiovisual para o idioma de seu país. Miguel Sobrino e Iván Fernández (2012) observam que o gênero anime possui dificuldades de distribuição, especialmente pelo idioma, mas também pelo grande número de obras produzidas anualmente no Japão. Com isso, os grupos de fandubladores e de fansubs cumpririam a função de distribuidores deste tipo conteúdo, embora a atividade seja considerada ilegal.

Compreendemos, aqui, que o surgimento do fenômeno *fandub* implica em situá-lo dentro de um contexto mais amplo, no qual se verifica a cultura participativa dentro das redes sociais. Para isso, utilizamos o conceito de “cultura de fãs”, proposto por Henry Jenkins (2009). Através do uso de tecnologias de comunicação, as pessoas, “unidas por um interesse comum”, produzem e reúnem informações acerca dos conteúdos audiovisuais de seu interesse. Trata-se de uma cultura altamente participativa, geralmente organizada através de comunidades virtuais.

FandubBR

A comunidade FandubBR define-se enquanto: “um projeto criado por fãs de animes e tem o intuito de brincar com a arte da dublagem e trazer pro nosso idioma coisas que talvez jamais seriam dubladas. Nosso trabalho é totalmente sem fins lucrativos”. A grupo, composto por aproximadamente 20 dubladores, possui um website, um canal no YouTube, perfis no Twitter e no Facebook. No dia 26 de maio de 2017, o canal do FandubBR no YouTube somava 6.960 inscritos e totalizava quase 275 mil visualizações e aproximadamente 220 vídeos fandublados postados na plataforma. O Grupo possui, em agosto de 2017, 38 mil seguidores no Facebook.

Através da preliminar análise das redes sociais e de entrevista com membro do grupo, realizada através do Facebook, observou-se que este grupo surgiu graças,



principalmente, a dois fatores: 1) à escassez ou pouco investimento em dublagens de animes japoneses; 2) e ao acesso dos usuários às novas tecnologias de comunicação, que permitiram a associação e organização em comunidades, além da facilidade de acesso a programas de edição pelos usuários. Além disso, a tecnologia permite que a distribuição de animes aconteça através da internet, por meio de programas específicos.

Referências Bibliográficas:

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

SIMÓ, María Rosario Ferrer. Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales. In: **Revista Puentes**, n. 6, nov. 2005. p. 27-44.

SOBRINO, Miguel Angel Ortiz; FERNÁNDEZ, Iván Rodríguez. Los productos de animación japoneses como expresión de un modelo de negocio: el caso de la producción “anime”. In: **Revista Comunicación y Hombre**, n. 8, ano 2012. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4087168>> Acesso em



Mauro em Caiena: o ensaio entre o filme-carta e o filme de família¹

Vitória Melo Fonseca²

Rafael de Almeida Tavares Borges

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Mauro em Caiena (Leonardo Mouramateus, 2012) se endereça especificamente a uma pessoa. O filme faz uma aproximação da ideia da carta, com o uso dos filmes de família. Mouramateus, constrói esse filme-carta para seu tio Mauro a partir de, principalmente, lembranças de sua avó e da relação com o ambiente em que vive. Nos interessa como Mouramateus, parte do filme de família para escrever um filme-carta para seu tio que está há anos fora do país. Acreditamos que a narrativa se constrói a partir da linguagem do ensaio cinematográfico, pois o realizador assume uma voz pessoal acerca dessa relação com o tio.

Palavras-chave: Filme-carta. Filme de família. Filme-ensaio. Memória. Cotidiano.

Resumo expandido:

A carta traz consigo o anseio de contato, e é assim que Mauro em Caiena (Leonardo Mouramateus, 2012), se apresenta. O filme aproxima a ideia da carta, aqui pela materialização do texto em imagem e voz – o filme-carta – com o uso dos filmes de família, registros cotidianos entre familiares ou pessoas de um convívio próximo e afetivo. Mouramateus, atento ao seu cotidiano familiar constrói esse filme-carta para seu tio Mauro a partir de, principalmente, lembranças de sua avó e da relação com o ambiente em que vive.

Nos interessa como Mouramateus, parte do filme de família para escrever um filme-carta para seu tio que está há anos fora do país, acreditamos que a narrativa se constrói a partir da linguagem do ensaio cinematográfico, pois o realizador assume uma voz pessoal acerca dessa relação com o tio.

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Graduanda no 6º período de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, desenvolve Projeto de Iniciação Científica sob orientação do prof. Dr. Rafael de Almeida, intitulado ; vitoriamelf@gmail.com



Nos amparamos em pesquisa bibliográfica sobre cinema doméstico, filme-ensaio e o filme-carta no Brasil, como nomes principais de cada um desses temas temos, Efrén Álvarez, Laura Rascarolli e Timothy Corrigan, e Rubia Medeiros.

A metodologia básica aplicada foi a análise fílmica. Esperamos com o artigo, poder identificar no caso do filme Mauro em Caiena, como o filme-carta se apropria da linguagem ensaística para se construir como material fílmico e em quais pontos o filme-carta se difere do ensaio cinematográfico.

Referências Bibliográficas:

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker**; Campinas – SP; Papirus, 2015.

DUBOIS, Philippe. Chris Marker: a carta e a fotografia. In: **Filme-carta: por uma estética do encontro**. Curadoria: Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros, Caixa Cultural, 2013.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. **Filmes-carta: por uma (outra) estética do encontro**. In: Filmes Carta: por uma estética do encontro. Curadoria: Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros, Caixa Cultural, 2013.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros. **Partida, deslocamento e exílio - Escrever com a Imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta**. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro



PSICOSE (1960), PSICOSE (1998) E BATES MOTEL (2017): UM ESTUDO SOBRE MONTAGEM ¹

Renata Rosa Franco ²

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Este artigo investiga a relação entre as montagens da famosa cena do chuveiro nas obras *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock; *Psicose* (1998), de Gus Van Sant e na série *Bates Motel* (2017), de Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, para entender como ela influencia ou não na sedução do espectador. Por meio de um estudo comparativo desta cena nas três obras, remontando-as lado a lado, pudemos observar como a montagem pode ser um recurso definidor para o envolvimento do espectador na história.

Palavras-chave: Hitchcock; *Psicose*; *Bates Motel*; montagem.

Em 16 de agosto de 1960 estreava, em Nova York, o suspense *Psicose* (*Psycho*, no original em inglês), do diretor Alfred Hitchcock. O filme causou forte impacto no público e na crítica pela violência, embora esta não tenha sido mostrada explicitamente. A cena mais marcante é uma sequência de 45 segundos na qual a secretária Marion (Janet Leigh) é esfaqueada no chuveiro. São mais de 70 tomadas de câmera com cortes rápidos, montagem em ritmo alucinante e uma trilha sonora que se tornou sinônimo de suspense.

Por acreditar que muito do impacto e do sucesso deste filme e desta cena em particular, devem-se à forma como Hitchcock trabalhava a montagem de suas obras, propusemo-nos a fazer uma análise comparada das montagens da cena do chuveiro nas obras *Psicose* (1960), de sua autoria; *Psicose* (1998), de Gus Van Sant e na série *Bates Motel* (2017), desenvolvida por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, para

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Renata Rosa Franco Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2000). MBA em Gestão de Marketing pela UFRJ (2004). Mestre em Educação pela UFG (2012). Pós-graduanda em em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização pela UEG (2017). (rrosaf2010@gmail.com)



tentarmos entender até que ponto este recurso é eficaz no envolvimento ou não do espectador na história.

Como estratégia metodológica, fizemos uma revisão bibliográfica e realizamos uma análise fílmica das três obras, remontando as cenas do chuveiro lado a lado, num estudo comparativo entre *Psicose* (1960) e *Psicose* (1998); *Psicose* (1960) e *Bates Motel* (2017); *Psicose* (1960), *Psicose* (1998) e *Bates Motel* (2017).

Por meio de tal procedimento, entendemos que a base do suspense hitchcockiano está na exploração narrativa da montagem e no uso psicológico do primeiro plano. Na cena do chuveiro de *Psicose* (1960), o espectador não vê claramente o esfaqueamento, uma sucessão rápida de fragmentos constroem em sua mente todo o pavor de uma retalhação que não se mostra em nenhum plano, mas que está lá e causa horror.

Ao compararmos a mesma cena nas três obras, compreendemos que a montagem não é passiva, limitando-se a encaixar sons e imagens dentro de um roteiro predefinido e inflexível. Ao contrário, ela é capaz de moldar discursos específicos dentro de uma narrativa.

Sendo assim, uma montagem inovadora e criativa, como vemos tanto na obra de Hitchcock quanto na série *Bates Motel*, complexifica e aprofunda a narrativa, envolvendo e prendendo a atenção do público. Já no *remake* de Van Sant, a simples repetição quadro a quadro da famosa cena do chuveiro, por mais espetacular que seja na versão original, banaliza a obra por não acrescentar nada ao original, tornando-a enfadonha e previsível.

Concluimos que, quando bem engendrada, a montagem é um recurso extremamente eficaz para criar uma narrativa que irá conduzir e envolver o espectador na história.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CUNHA, Bruno Miguel Silva e. **Slashers: do Original ao Remake**. Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de mestre em



Ciências da Comunicação - Comunicação, Televisão e Cinema. Faculdade de Ciências Humanas. Lisboa, 2015.

NUNES, Gabriela Soares; GARCEZ, Renata Oliveira. **Psicose: comparação entre o original e a refilmagem.** Trabalho apresentado no IJ2 – Publicidade e Propaganda do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013. Acessado em 21/06/2017, disponível em: <http://docplayer.com.br/6883854-Psicose-comparacao-entre-o-original-e-a-refilmagem-1.html>

OLIVEIRA, Bruno Jareta de; NETO, Octavio Nascimento; SILVA, Elissa Schpallir. **Do filme à série: estratégias discursivas e narrativas no processo de roteirização de “Bates Motel”.** In: VI Seminário [livro eletrônico]: histórias de roteiristas: entre encanto e conhecimento / Glaucia Davino, Fernanda Ballicieri (orgs.). São Paulo: Corpo Texto, 2016. P. 96 - 103.

POMMER, Mauro Eduardo. **O Cinema Devorador de Alfred Hitchcock.** Revista Olhar - Ano 04 - N ° 7, Jul-Dez / 03. P. 59-69



Dançando com Bertolucci: a dança no cinema ao encontro do realizador italiano¹

Gustavo Cardoso Furtado²

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Breve relato da presença da dança no cinema desde os primeiros filmes realizados para o cinematógrafo e cinetoscópio até o cinema do realizador italiano Bernardo Bertolucci. Dentro das sequências de dança do diretor, investigaremos quais as suas localizações dentro da trama e as suas funções dramáticas, lançando mão da pesquisa bibliográfica e da análise fílmica - mais detida no *Beleza Roubada* (1996). Notaremos, por fim, as suas funções cruciais para as narrativas

Palavras-chave: 1. Dança no cinema 2. Encenação 3. Análise fílmica 4. Bernardo Bertolucci 5. *Beleza Roubada*

Resumo expandido:

É notável o comparecimento das sequências de dança na filmografia do diretor italiano Bernardo Bertolucci. Desde o seu primeiro longa metragem, *A Morte* (1962), até o *Eu e Você* (2012), as suas localizações e funções dramáticas dentro da trama coagulam momentos cruciais das narrativas.

A partir de revisão bibliográfica, constatamos o percurso feito pela dança na história do cinema: desde o seu uso como conteúdo puramente espetacular no primeiro cinema, isto é, nos filmes produzidos no período não-narrativo (1894 a 1908) e no de maturação da narratividade (1908 a 1915), como os localiza a pesquisadora Flávia Cesarino Costa (2005); passando pela instalação e auge dentro do gênero musical, que acontece principalmente após a década de 1930; a mutação para as obras que mais tarde seriam tidas como videodança, com ocorrências iniciadas em 1940 com a cineasta estadunidense Maya Deren, mas com popularização na década de 1970 nas figuras de

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás; comunicação de dados parciais componentes de trabalho de conclusão de curso, sob orientação da doutora Ana Paula Silva Ladeira Costa. E-mail de contato: gustavocfurtado@yahoo.com.br.



Merce Cunningham e Jan Fabre, segundo a doutora Máira Spanghero (2003). O termo videodança serve às obras cujo foco é a movimentação do dançarino em frente à câmera, onde a coreografia impera sob a narração.

Posteriormente, utilizamos a decupagem e a análise fílmica – abordando o nosso objeto principal: o filme *Beleza Roubada* (1996) –, aos moldes de como apregoam Jacques Aumont (em seus *O cinema e a encenação* e *A análise do filme*) e David Bordwell (mais especificamente em *Figuras traçadas na luz*), a fim de perscrutar na encenação da sequência de dança as suas significações para a trama total. A encenação, para os autores citados e aqui, compreendida como as escolhas do diretor para a profundidade de quadro, duração do plano, posicionamento e movimentação dos atores, entonação, trilha sonora e etc, enfim, todas as características usadas por ele em proposição da história contada.

Beleza Roubada traz a história de Lucy que, completados seus 18 anos, visita os antigos amigos de sua mãe morta, e divide o seu tempo entre desvendar quem é o seu pai biológico e reencontrar e conquistar o seu amor de infância. Dentro do drama familiar da jovem Lucy, observamos que as respostas que marcam a sua maturidade acontecem no decorrer da cena de dança, ou seja, que ao fim dela, a garota retorna à trama mais próxima da mulher que virá a ser. Vemos repetir-se este posicionamento n' *Os Sonhadores* (2003), em que o personagem de Matthew descobre-se correspondido por Isabelle, quanto a sua paixão, através de uma sequência de dança. Enquanto em *La Luna* (1979) e n' *O Conformista* (1970), as cenas funcionam como ornamentação ou sublinho do que já foi narrado até ali, é em *Beleza Roubada* que vemos Bertolucci condensar com potência o ponto de virada que determinará o clímax do drama.

Referências Bibliográficas



COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

SPAGHERO, Maíra. A dança dos encéfalos acesos. Apresentação de Helena Katz; texto de Leda Pereira. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.



Outro Olhar: Perspectivas Urbanas¹

Paulo Fernando Tomaz JUNQUEIRA²

Daniella Teles MAIA³

Douglas Raphael Costa de MELO⁴

Lucas Henrique Borges FELIPE⁵

Pedro H. Cruz de OLIVEIRA⁶

Universidade Federal de Goiás

Resumo: Esta comunicação traz a discussão da montagem da narrativa visual “Outro olhar: perspectivas urbanas”, composta por 15 imagens fotográficas. A sua construção foi feita através da metodologia do *flâneur*, ou seja, realizada por meio de andanças lentas e atentas na cidade. Ela se constitui de uma proposta de sensibilização do olhar, trazendo outra maneira de perceber o cotidiano por meio de enquadramentos e pontos de vistas distantes do usual.

Palavras-chave: Perspectiva. *flâneur*. cidade. olhar.

Resumo expandido: O século XIX foi marcado por uma intensa evolução na economia. Com o surgimento de indústrias, cada vez mais presente no mundo, o cotidiano dos indivíduos se tornara cada vez mais automático e cinzento, voltado quase unicamente para o lucro, visto que o capitalismo, sistema vigente, estava atingindo mais uma de suas fases de grande prosperidade. O desenvolvimento era evidente, tendo em vista o crescimento das

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Estudante do Curso Comunicação Social Hab. Publicidade e Propaganda, e-mail: pftomaz@hotmail.com.

³ Estudante do Curso Comunicação Social Hab. Publicidade e Propaganda, e-mail: daniellateles7@gmail.com

⁴ Estudante do Curso Comunicação Social Hab. Publicidade e Propaganda, e-mail: douglas.rafael21@hotmail.com

⁵ Estudante do Curso Comunicação Social Hab. Publicidade e Propaganda, e-mail: lucashenrique3g@hotmail.com

⁶ Estudante do Curso Comunicação Social Hab. Publicidade e Propaganda, e-mail: pedrohenrique1108@hotmail.com



idades e uma melhor circulação de capital, o que proporcionou uma maior acumulação de riquezas, acentuando ainda mais a questão de classes. Opondo-se a esse panorama, o filósofo Walter Benjamin e o poeta Charles Baudelaire criaram o que viraria a ser o *flâneur*, que seria, para ambos, indivíduos que andam pela cidade a fim de experimentá-la e senti-la, como uma forma de oposição à loucura que os tempos modernos traziam.

O advento da tecnologia cresceu, visto que com uma economia mais massificada e estável, a Europa decidiu investir em maquinaria e afins. As pessoas se tornaram cada vez mais automáticas. As décadas se passaram, e a automaticidade continuou sendo uma constante, que com o advento da *internet* se tornou ainda maior, na medida em que, através da mesma, os indivíduos mergulham cada vez mais em suas vidas paralelas na *cyberweb*. Dentro desse panorama, a cidade se torna algo completamente indiferente ao nosso olhar, pois se torna apenas a cidade (um meio pelo qual se transita), nada mais que isso, tornando nosso olhar para a mesma cada vez mais ausente, pois o exercício de realmente olhar se torna banal a ponto de não ser realizado.

Foi então que, seguindo a metodologia do *flâneur*, os integrantes do grupo, partindo de diferentes perspectivas e com o objetivo de construir uma narrativa visual que se tratasse do ponto de vista de um estudante da Universidade Federal de Goiás, fotografaram a cidade de Goiânia no intuito de trazer diferentes perspectivas do cotidiano de cada um, a fim de olhar o entorno com mais atenção, como o *flâneur*. Para também se opor a automaticidade que acabou se tornando algo inerente ao ser-social do século XXI.

No intuito de trabalhar esse conceito de “flanar” pela cidade, procurou-se trabalhar a perspectiva de cada um do cotidiano nas fotografias, o que traz uma ênfase ainda a ideia da diversidade de perspectiva. Para isso, foi proposto para que todos do grupo “flanassem” pelos bairros ao seu redor e fizessem o papel de *flâneur* contemporâneos.

A produção da narrativa visual tem como objetivo principal aguçar a visão e estabelecer uma espécie de sensibilidade para quem entrar em contato com as fotos, trazendo assim, como um objetivo secundário, o convite ao leitor a olhar a cidade de formas e ângulos diferentes.



Conforme Brissac (2003, pg.26), nas cidades, os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber.

Essa ideia trazida visa, de forma sutil, também estabelecer uma crítica à contemporaneidade automática que não busca sentir a cidade do cotidiano e nem olhá-la de uma forma diferente, se justificando assim o estilo escolhido pelas fotografias, que busca justamente trazer esse novo olhar sob uma nova perspectiva.

“Outro Olhar: Perspectivas Urbanas” é uma narrativa visual, composta por 15 fotografias, que mostra visões diferentes de algo comum e usual, levando em conta que estamos sempre correndo contra o tempo e nos esquecemos de olhar para as coisas que estão ao nosso redor. Logo, visando um novo ver sobre a cidade, utilizamos a ideia de tirar fotos do urbano sob uma perspectiva que não usual, então buscando ver com outros olhos o que já existe.

Também para Camargo (1999, p.27), as imagens expressivas ou poéticas encontram referência na cultura e no repertório coletivo, “dando a estas imagens uma existência autônoma que não se restringe aos seus usos funcionais ou documentais, mas sim às suas potencialidades expressivas e, portanto, estéticas”. Seguindo a ideia do mesmo, cada integrante do grupo produziu suas próprias fotografias buscando ver a cidade sob diferentes ângulos.

Na produção desta narrativa visual, buscou-se como conceito a realidade urbana, mais especificamente o dia a dia universitário sob novas perspectivas. O conceito de *flâneur* foi utilizado já que se refere ao explorar urbano, ao olhar com mais calma, o conhecer a rua de maneira atenta. As fotografias foram feitas através de técnicas de composição que exploram pontos de vista diferenciados do olhar frontal, algo bastante comum dentro da estética fotográfica do século XX.



Referências Bibliográficas:

CAMARGO, Isaac Antonio. *Reflexões sobre o pensamento fotográfico*. Londrina: Edt.UEL,1999.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

MIBELBECK, Reinhold; BIEGER-THIELEMANN, Marianne. *20th Century Photography*. Alemanha: Taschen, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1996.



ANÁLISE DE MONTAGEM: CENA “POKER” EM “JOGOS, TRAPAÇAS E - DOIS CANOS FUMEGANTES” (1998), DE GUY RITCHIE)¹

Guarany Branco de Araujo Neto²

Juliana Dias Diniz

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Este trabalho buscou analisar os elementos de montagem que aproximam a cena do jogo de poker do filme “Jogos, trapaças e dois canos fumegantes” (1998), de Guy Ritchie, com a estética de videoclipe. A análise foi feita através de pesquisas bibliográficas e um *fotoframe* com fotos de todos os planos que marcam essa sequência. A partir do estudo, percebe-se que a fotografia, a montagem e a pós produção do filme, em especial na sequência analisada, trabalham com o intuito de sugerir sensações que vão além dos fotogramas. Imagens com efeitos de velocidade, edição ágil e trilha sonora completam os sentidos de euforia, dúvida, confusão e decepção vividos pelo personagem Eddy durante o jogo, aproximando a sequência da estética de videoclipe, que teve seu auge na época em que o filme foi lançado.

Palavras-chave: videoclipe; montagem; audiovisual; música; cinema.

Resumo expandido: Lançado em 1998, o filme “Jogos Trapaças e Dois Canos Fumegantes” (Lock, stock and two smoking barrels) retrata em tom de humor o

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Guarany Branco de Araujo Neto graduado em Comunicação Social bacharelado em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás e pós graduando em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás.



submundo da cidade de Londres. Escrito e dirigido pelo britânico Guy Ritchie, o filme conta a história de quatro amigos que passam por uma delicada situação ao terem seu dinheiro perdido em uma mesa de poker.

A diluição da linguagem do cinema com a televisão abre campo para experimentação de realizadores como Ritchie. A sequência analisada no artigo retrata o momento em que Eddy, na mesa de poker, perde todo o dinheiro "investido" na partida. Ela acontece entre os minutos 24' e 50" e 30'27" do filme, contém 91 planos, 2 músicas como trilha sonora e retrata toda a passagem desse jogo. Em um primeiro momento, os jogadores estão descontraídos e Eddy confiante, já que está ganhando a maioria das "mãos" na mesa, sem saber que na verdade está sendo vítima de uma cilada. O clímax da cena começa a mudar quando um dos jogadores da mesa é eliminado e, nos frames seguintes, Eddy tem suas cartas reveladas por uma câmera escondida. O capanga de Hatched Harry, que vigia a câmera voltada para as cartas em jogo, avisa seu chefe que aquele é o momento de executar a trapaça. A cena sucede em uma negociação na qual Eddy é colocado na parede e não lhe resta outra opção a não ser continuar no jogo. Cartas na mesa e Eddy, ainda sem saber que foi enganado, é derrotado. Ele deixa o ambiente com uma dívida de 500 mil libras e psicologicamente desnorreado.

Por ser uma análise de montagem, este artigo pretende fazer um paralelo entre as características em comum dessa sequência com a composição de um videoclipe a partir da análise de textos que discorrem sobre o assunto. Como referência sobre videoclipe, o trabalho busca em Laura Corrêa as características deste produto audiovisual, que possui uma linguagem comercial, uma vez que é função deste material vender a imagem do grupo musical ou do artista solo, além de vender também a música. A velocidade da edição é alta, pois é preciso emplacar o material com a mesma velocidade do prazo de validade da divulgação musical.



Sabemos que o cinema incorporou este gênero e adotou seus métodos em diversas produções nas últimas décadas, sendo essa sequência em análise um objeto de estudo sobre essas semelhanças, já que ela possui algumas características que apontam para essa convergência entre cinema e televisão. Muanis foi o autor escolhido como fonte de pesquisa sobre a diluição entre gêneros e fronteiras de estéticas e linguagens entre a televisão e o cinema, num processo no qual ambos se influenciam e se modificam

Referências Bibliográficas:

BJÖRNBBER, Alf. **Structural relationships of music and images in music video**. 1994. p. 51-74. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/852900> >. Acessado em 13/06/2017..

CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Videoclipe: potencialidade da experimentação de linguagens no campo do audiovisual**. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO IX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE. Dourados. 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2008/resumos/R11-0100-1.pdf>>. Acessado em 13/06/2017.

MUANIS, F. **A imagem-ritmo e o videoclipe no audiovisual**. 2012. São Paulo. Galaxia. n. 24, p. 64-76. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/10214/9427> >. Acessado em 13/06/2017.



Caçador de Mim¹

Cristian Vargas de Souza Neves²

Eliza Araújo Pereira³

Emilly César Almeida⁴

Enivan Rodrigues Silva⁵

Gabriella Porto Dourado⁶

Lara Lima Satler⁷

Universidade Federal de Goiás

Resumo: O presente trabalho trata-se da construção do documentário Caçador de Mim. Pretendendo falar sobre “Paixão” de forma díspar, decidimos explanar sobre as profissões, os cursos, os sonhos e tantos outros caminhos que deixamos de seguir ao longo das nossas jornadas. Buscamos a concepção de dispositivo (LINS, 2017) e outros autores e obras que tratam do documentário contemporâneo como inspiração para contarmos, ainda que brevemente, os anseios e paixões de João e Cristian.

Palavras-chave: Palavras-chave: Documentário; Caminhos; Paixão; Dispositivo;

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Discente do 9º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, e-mail: cristianvsn@gmail.com

³ Discente do 3º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, e-mail: eliza.araujop@gmail.com

⁴ ³ Discente do 5º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, e-mail: almeida.yx@gmail.com

⁵ Discente do 9º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, e-mail: enivan_13@hotmail.com

⁶ Discente do 3º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, e-mail: gabriellap.dourado@gmail.com

⁷ Professora orientadora. Faculdade de Informação e Comunicação, e-mail: satlerlara@gmail.com



Resumo expandido:

A obra surgiu ao sermos provocados a pensar a produção de um documentário de forma coletiva cuja narrativa deveria se desenvolver tendo como base o tema Paixão para o trabalho final da disciplina de Cinema Colaborativo. Inicialmente, instigados pela proposta, pensamos em temas diretamente relacionados a significação do termo oriunda do senso comum. Ao longo do processo de amadurecimento da ideia pensamos em trabalhar algo que fugisse da romantização da palavra. Buscando o significado do termo Paixão encontramos como definição: perturbação ou movimento desordenado do ânimo; grande inclinação ou predileção; ponto de vista obstinado acerca de alguma coisa; fanatismo ou obstinação. Recorrendo a origem etimológica da palavra nos deparamos com *passio* e *pati* que vem do latim e sugerem algo como suportar, aguentar, sofrer ou sofrimento.

Inspirados pela crescente inclinação das obras documentais contemporâneas a falar sobre assuntos intimistas e próximos aos criadores, encontramos em relatos de membros do grupo, colegas e amigos o evidente sentimento pelo que se deixa de fazer ao escolher uma profissão, ao optar pelo curso no vestibular, ao aceitar um emprego ou ao deixar os *hobbies* de infância que pareciam promissores. Compreendendo a relevância das escolhas que fazemos e que os sonhos que nos acompanham também podem dizer muito sobre nós, assumimos o desafio de falar sobre o tema.

Optamos então por entrevistar o número de pessoas que nosso tempo, disposição de equipamentos e locação permitissem. Buscamos pessoas dispostas a falar sobre seus sonhos para a câmera e, orientados pelo uso do dispositivo conforme conceituado por Consuelo Lins em “O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo” como ferramenta para construção narrativa, dispensamos a utilização de um roteiro o que permitiu que as entrevistas fossem levadas de maneira mais leve, instintiva e confortável para os personagens entrevistados ainda que isso significasse uma certa insegurança sobre o resultado final.



Caçador de Mim conta brevemente as histórias de João e Cristian e como eles se relacionam com seus sonhos e suas carreiras profissionais. O filme apresenta cenas e sequências intercaladas por um material poético que consiste na recitação de trechos da música do cantor e compositor Milton Nascimento. A música Caçador de Mim, lançada em 1981 em álbum de mesmo nome, fala sobre a busca de si mesmo e sobre paixões que não se encerram.

Com cortes bruscos, planos detalhe e utilização do preto e branco o filme provoca sensações e sentimentos diversos e, em algum grau, a identificação do espectador com as histórias contadas. Na pós-produção optamos por uma montagem que evidenciasse características do ensaísmo (FELDMAN, 2012), trata-se de um procedimento estético que vem sendo utilizado por alguns filmes contemporâneos seja com finalidade crítica ao ato de documentar ou não. Feldman traz em sua obra exemplos do ensaísmo apontando as obras Jogo de cena (Eduardo Coutinho, 2007) e Santiago (João Moreira Salles, 2007) que tornaram-se nossas referências do emprego desse estilo. Nas filmagens e no material inserido é possível perceber as falas da equipe, os corpos transitando pelo studio ou segurando equipamentos e erros de gravação como sorrisos e interferências que fazem parte da composição da obra.

Refletir sobre importância de nossas escolhas trouxe para o grupo a satisfação de ver as histórias de Christian e João contadas e um anseio por adicionar, futuramente, outras pessoas e sonhos ao material. A construção do documentário, sustentada pelas teorias estudadas em sala, por obras nacionais e inspirada por outros projetos semelhantes, permitiu que o grupo formasse uma nova visão sobre o gênero documental e compreendesse melhor os conceitos estudados e os processos envolvidos na produção prática e teórica.

Referências Bibliográficas:

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. 1h 45min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RUasyqVhOuw>;. Acesso em: 30 jun. 2017.



LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: Sobre fazer documentários / Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007

Marzochi, Ilana Feldman. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. São Paulo : I. F. Marzochi, 2012.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Sales. 1h 20min.
Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ChWUbWQJ04s&t=2846s](https://www.youtube.com/watch?v=ChWUbWQJ04s&t=2846s;);.
Acesso em: 30 jun. 2017.

SCHVARZMAN, Sheila. **Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo** In: Sobre fazer documentários / Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007

33. Direção: Kiko Goifman. 1h e 12 min.
Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=z9FpHXaAOLo&t=3182s](https://www.youtube.com/watch?v=z9FpHXaAOLo&t=3182s;);.
Acesso em: 30 de jun. 2017.



Performances sonoras: por uma escuta do cotidiano goianiense¹

Thais Rodrigues Oliveira²

Sainy Coelho Borges Veloso³

Universidade Federal de Goiás

Resumo: O texto apresenta a pesquisa de doutorado, em andamento, no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás. As questões norteadoras da investigação são: Quais são os sons mais usuais, na cidade de Goiânia? Eles são sons determinantes e específicos dessa cidade? Portanto, o foco recai em territórios sonoros da cidade, pressupondo-os como performances sonoras, indicativas de um modo de viver culturalmente, do cidadão goianiense.

Palavras-chave: performance sonora, performance cultural, cotidiano, Goiânia.

Resumo expandido: O campo de estudo das performances culturais, interdisciplinar, permite a abertura para o desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado a respeito da escuta dos ruídos cotidianos, possibilitando possíveis respostas para indagações como: Quais são os sons do cotidiano de Goiânia? Como ocorrem os processos de escuta de seus cidadãos? Meu objetivo, portanto, é averiguar territórios sonoros na cidade de Goiânia, reconhecendo-os como performances sonoras, as quais determinam e caracterizam uma maneira particular de viver socialmente dos goianienses. Para tanto, e melhor delimitação do tema, selecionamos quatro espaços físicos de maior frequência dos habitantes, locais muito peculiares da cidade como: Feira Hippie; Região da Pecuária de Goiânia; Estádio de Futebol Serra Dourada; e Região Central de Goiânia (bairro fundador da cidade). Nesses espaços, realizamos a investigação de campo, gravando os sons desses ambientes. Entendemos como performance sonora a manifestação – conversas, buzinas, sons de ambulantes, músicas, entre outros – de uma

¹ Trabalho apresentado na VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: somparacinema@gmail.com

³ Doutora, professora e orientadora no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: sainyveloso@yahoo.com.br



ação sonora, expressiva, do indivíduo no ambiente em que está inserido, voluntária ou involuntariamente. Desse modo, a investigação sob o guarda-chuva da pesquisa social qualitativa se caracteriza também, como prática com pesquisa de campo, etnográfica, teórica e bibliográfica. A investigação teórica dará embasamento para a análise e discussão dos dados, e pela qual pretendo aprofundar conhecimentos de autores como: Erving Goffman (2001, 2011, 2012); Richard Schechner (1985, 2006); Raymond Murray Schafer (1991, 2001); Victor Turner (1974, 1982, 2008), Michael de Certeau (1996), entre outros. Para Martin W. Bauer (2008, p.386) “os materiais sonoros são um campo ainda virgem, esperando seu emprego metodológico nas ciências sociais” e, é um recurso geralmente rejeitado em pesquisas sociais. Por esse viés, segue nossa metodologia, atentando-nos aos ensinamentos do autor: coletar, registrar, transcrever e associar - ruídos, sons, silêncios, bem como registrar observações de maneira detalhada em diário de campo - ao grupo social que a produz. A partir de então, esperamos obter um ‘perfil da sonoridade’ local, conceituada por nós como performance sonora, a qual caracteriza a performance cultural goianiense.

Referências

- BAUER, Martin W. **Análise de ruído e música como dados sociais**. In: BAUER, Martin W. & GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 7a Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CERTEAU, Michael. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, 13 edição: Editora Vozes, 2011.
- _____. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- _____. **Ritual de Interação. Ensaios sobre o comportamento face a face**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- _____. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora**.



São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”** In: Performances studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

_____. **Between theater and anthropology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Liminal to liminoid in play, flow, ritual: an essay.** In comparative symbology. In TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play.* New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **Dramas, campos e metáforas.** Niterói, RJ: EdUFF, 2008.



Vídeo sob demanda e novas plataformas de distribuição: estudo de caso do filme Perambulação¹

Samuel Peregrino²

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Desde 2010, novas plataformas de distribuição de conteúdo vem surgindo para inovar o mercado audiovisual. Neste estudo, pretende-se analisar a estratégia de distribuição do curta-metragem goiano Perambulação, lançado numa plataforma de *streaming*, desenvolvida exclusivamente para conteúdos nacionais.

Palavras-chave: Streaming. Video on demand. Perambulação. VOD.

Resumo expandido: A distribuição de conteúdo *on line* é feita por meio da tecnologia de *streaming*, nomeada também de VOD - *video on demand*, onde o usuário tem a possibilidade de escolher e programar o conteúdo que deseja assistir, seja qual for o dispositivo eletrônico: tv, *smartphone*, *tablet*, computador. Distribuidoras do mercado audiovisual e produtoras de conteúdo já não veem a bilheteria das salas de cinema como a única ou principal fonte de lucro, e agora, apostam no *streaming* como uma "janela" de exibição na cadeia de distribuição, por exemplo, de um longa-metragem. A Agência Nacional de Cinema - ANCINE divulgou que já existem no Brasil, 28 provedores e 30 serviços disponíveis em plataformas OTT - *Over The Top*, (expressão utilizada para falar sobre a entrega de áudio, vídeo e outros media/sistemas de comunicação através da internet). Percebendo essa situação de mudança e acreditando que o formato de curta-metragem poderia alcançar esse público consumidor de produções disponíveis em *streaming*, foi que o Coletivo Cabeça de Câmera, formado por quatro alunos do quarto ano do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, resolveram lançar o curta-metragem Perambulação em uma plataforma de VOD. O filme possui 11 minutos, se enquadra no gênero suspense e foi desenvolvido durante a disciplina de

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Graduando do 4º ano do curso de Cinema e Audiovisual, produtor do coletivo Cabeça de Câmera. E-mail: samuelperegrino@hotmail.com.



Produção III, ministrada pelo professor Rafael de Almeida. Atualmente, visibilidade de curtas-metragens se dá quase que exclusivamente por meio distribuição e seleções nos circuitos de festivais de cinema, feito esse que nem sempre surte algum resultado, já que não existe empresa de distribuição de filmes no estado e a chancela dos curadores desses festivais é demasiadamente concorrida com centenas, e às vezes, milhares de outros filmes que buscam uma rara exposição na da tela grande do cinema. Findo o tempo de validade de um filme para o circuito de festivais, cerca de dois anos, uma das poucas possibilidades que restam é disponibilizá-lo gratuitamente nas plataformas populares de *streaming*, como YouTube ou Vimeo, junto com outros milhares de vídeos de todos os tipos e gêneros, o que torna difícil e pouco atraente localizar essas obras. Tendo esse cenário como realidade, o Coletivo Cabeça de Câmera decidiu romper com o padrão e lançar o curta-metragem Perambulação diretamente em *streaming*. Contudo, foi feito um levantamento para se saber qual seria a plataforma ideal para essa distribuição e a Snapcine se apresentou como uma janela viável. A Snapcine é uma plataforma desenvolvida no estado do Ceará para a distribuição de *video on demand*, que permite aos usuários assistirem as obras audiovisuais a partir de um catálogo focado em filmes de ficção e não-ficção e séries brasileiras em vários formatos. Nessa plataforma os usuários podem assistir os conteúdos *online* gratuitamente em *smartphones*, *tablets*, PCs, *Smart TVs* e TVs com dispositivo *Chromecast*. A remuneração, ou monetização, ocorre por meio de publicidade, o realizador recebe como contrapartida financeira a metade do valor negociado em anúncios na plataforma e no aplicativo para *smartphones*. Perambulação foi o primeiro filme goiano a ser selecionado pelos curadores da plataforma, tendo assinado contrato para exibição no mês de julho de 2017. No início do mês, a Snapcine enviou o resultado do fim de semana de exibição, com 1.152 visualizações de página e público de 321 pessoas no dia de lançamento. Segundo o exibidor, Perambulação foi o filme mais assistido desde a criação da plataforma. A partir do relato de experiência aqui narrado, conclui-se que, no caso do lançamento do curta-metragem Perambulação, o uso da plataforma VOD apresentou-se exitosa e indicia um novo comportamento de consumo de conteúdos audiovisuais por meio das plataformas de *streaming* que exibem vídeos sob demanda.



Referências Bibliográficas:

ALCÂNTARA, Rosana. **VOD: NOVA FRONTEIRA DE EXPANSÃO PARA O AUDIOVISUAL IMPACTOS, DESAFIOS E OPORTUNIDADES.** 44º FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO I SET 2016. Ancine. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/GRAMADO_Rosana%20Alcantara.pdf> Acesso em: 10 ago. 2017.

CSC - Conselho Superior do Cinema. **DESAFIOS PARA A REGULAMENTAÇÃO DO VÍDEO SOB DEMANDA** - Consolidação da visão do Conselho Superior do Cinema sobre a construção de um marco regulatório do serviço de vídeo sob demanda. ANCINE, 17 dez. 2015a. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1312987/23.12.2015+Documento+Conselho+Nacional+do+Cinema.pdf/e1379890-b720-4b17-af03-5d9011925a2a/>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

MASSAROLO, João Carlos e MESQUITA, Dário. **VÍDEO SOB DEMANDA:** uma nova plataforma televisiva. Disponível em Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2016videosobdemanda_3397.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2017.

VIEIRA, Estela. **Como o brasileiro assiste a vídeos.** Disponível em: <<https://www.pwc.com.br/pt/outlook-17/como-brasileiro-assiste-videos.html>> Acesso em: 10 ago. 2017.



O piloto na era das narrativas complexas: *The Handmaid's Tale* e a poética do primeiro contato¹

Thiago da Silva Rabelo²

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: A presente proposta visa analisar aspectos próprios de um piloto tendo como ênfase séries contemporâneas produzidas para televisão e internet. Assim, *The Handmaid's Tale* (2017-), ficção distópica desenvolvida pela Hulu, surge como objeto de análise, ao passo que partimos daquilo que fala Mittell (2015) e Bordwell (2008) para traçarmos as principais características visuais, sonoras e narrativas de seu primeiro episódio, reafirmando, assim, sua posição enquanto modelo referencial para um piloto.

Palavras-chave: Piloto. *The Handmaid's Tale*. Análise. Modelo.

Resumo expandido: ao levarmos em conta apenas o calendário de 2017, a Netflix, um dos serviços de *streaming* mais populares na atualidade, pretende lançar até o fim do ano 34 séries originais e outros 30 filmes³ com o selo da casa. O objetivo, segundo o CFO da empresa⁴, é que, em pouco tempo, 50% do conteúdo presente em seu acervo seja assinado pela marca. A HBO, por sua vez, também investe há algum tempo na veiculação de conteúdo original pela internet e, de 2015 a 2016, viu seu número de assinantes na HBO Now mais que duplicar, chegando à quantia de 2 milhões de usuários⁵.

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Graduando do 2º período do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: callmethiago@gmail.com.

³ Disponível em: <https://www.oficinadanet.com.br/post/17881-titulos-originais-da-netflix-em-2017-confira-as-datas-de-lancamentos>. Acesso em 30 de jun. de 2017.

⁴ David Wells, em entrevista disponível em: < <https://www.tecmundo.com.br/netflix/109761-netflix-quer-metade-catalogo-seja-conteudo-exclusivo-futuro.htm> >. Acesso em 27 de jun. de 2017.

⁵ Disponível em: < <https://canaltech.com.br/noticia/geek/hbo-now-ve-adocao-crescer-e-registra-mais-de-2-milhoes-de-assinantes-88908/> >. Acesso em 27 de jun. de 2017.



Observando com calma o acervo de cada uma das empresas e a forma a partir da qual alcançam seus públicos, não é difícil notar que muito do que se consome em termos de ficções seriadas hoje em dia segue um modelo no qual narrativas complexas originais são frequentemente associadas a novas formas de acesso. Sim, “a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa” (MITTELL, 2012, p. 31). Mas o ambiente virtual tomou seu espaço e as experimentações passaram a fazer dele interesse cada vez mais óbvio das produtoras.

Nesse sentido, a pergunta que fica é: com um público cercado a todo momento por inúmeras produções que apostam em narrativas complexas (a partir das quais se exige total dedicação do espectador) e, também, exclusivas, como estimular em quem assiste engajamento a longo prazo? Como motivar o público a investir seu tempo numa obra específica se ele tem inúmeras outras à disposição e que também exigem dele níveis extremos de envolvimento?

A resposta, ou ao menos boa parte dela, pode estar na correta construção de um episódio piloto. É no primeiro contato com seu público que uma série, seja ela para internet ou televisão, tem a chance de se destacar e levar consigo o número de espectadores dos quais precisa para não ser encerrada antes do momento ideal.

O início de uma narrativa é momento fundamental de sua trajetória, estabelecendo muito do que acontecerá em seguida e, inclusive, se o espectador continuará motivado a acompanhá-la. Se desejamos compreender de verdade o storytelling das produções seriadas televisivas de hoje em dia, precisamos nos atentar para a maneira através da qual elas começam. (MITTEL, 2015, p. 55; tradução nossa)

Partindo dos estudos sobre *mise-en-scène* e estilo propostos por Bordwell (2008), procuramos, com isso, analisar brevemente duas sequências vistas em *Offred*, episódio responsável por dar início à ficção seriada *The Handmaid's Tale* (2017-) e que julgamos emblemático no que diz respeito ao desenvolvimento de pilotos na era das narrativas complexas. A partir da investigação, concluímos que a estrutura narrativa e o



uso de cores, figurinos, sons e interpretações vistos em momentos fundamentais do episódio se equipara ao conceito de poéticas educativas e inspiradoras defendido por Mittel (2015), surgindo, por isso, como um modelo para pesquisas futuras.

Um piloto também é um argumento em prol da viabilidade de um programa, primeiro para a audiência composta por uma rede de executivos interessados em encontrar um novo sucesso e depois para o público doméstico, que deve ser persuadido a continuar assistindo. (MITTEL, 2015, p. 56; tradução nossa)

No episódio citado, é apresentada a história de Offred (Elizabeth Moss), que vive em meio a uma realidade distópica na qual a fertilidade feminina chegou a níveis mínimos. Sendo uma das poucas mulheres de seu país capazes de engravidar, ela é raptada a mando de um governo autoritário e obrigada a trabalhar como aia, oferecendo seu corpo a famílias ricas que, incapazes de ter filhos, utilizam-no como receptáculo durante rituais. Certa de que precisa manter a sanidade caso queira reencontrar sua filha – ambas foram separadas durante uma tentativa de fuga –, Offred tem como missão, a princípio, entender o sistema patriarcal e ditatorial no qual passou a viver para, aos poucos, encontrar suas brechas e escapar.

Referências Bibliográficas:

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. Wisconsin, Estados Unidos. Editora: University of Wisconsin, 2008.

MITTELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. Nova Iorque, Londres. Editora: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: Revista **MATRIZES**. Ano 5, n. 2. São Paulo, p. 29-52, 2012.



A jornada de uma heroína na animação japonesa *A Viagem de Chihiro*¹

Amanda Pereira Ramos²

Ceiça Ferreira³

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Resumo: Este trabalho busca, por meio da protagonista da animação *A Viagem de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2003), problematizar as representações femininas na mídia. Com base nos estudos culturais e de gênero, analisa-se a jornada e a caracterização dessa heroína, apontando assim indícios de deslocamentos nas imagens tradicionais atribuídas ao feminino.

Palavras-chave: A viagem de Chihiro. Gênero. Jornada da heroína.

Resumo expandido

Do universo de cores, aventuras, heróis e princesas que constituem os desenhos animados, seja na TV ou no cinema, emergem também valores e padrões de comportamento, por isso tais produtos midiáticos são considerados uma espécie de pedagogia cultural (KELNER, 2001; LOURO, 2008), que cotidianamente nos ensina o que é belo, o que considerado feminino, masculino e até mesmo desviante.

Dessa forma, considerando a importância dos meios de comunicação na construção das representações de gênero, este trabalho busca, a partir do referencial teórico-metodológico dos estudos culturais e de gênero, analisar a estrutura narrativa da animação japonesa *A Viagem de Chihiro* (2001), que escrita e dirigida por Hayao Miyazaki é atualmente a animação de maior bilheteria no Japão e uma das mais aclamadas do mundo. Para alcançar o objetivo mencionado, são utilizadas duas categorias de análise: a jornada e a caracterização dessa heroína, por meio das quais

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Graduanda do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Email: aramos.csi@gmail.com

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



busca-se identificar possíveis indícios de deslocamentos nas representações do feminino.

Antes de adentrar nessa narrativa, é necessário fazer uma breve contextualização sobre os dois principais gêneros de mangás/animês no Japão: *Shoujo* e *Shounen*. O primeiro é destinado a meninas de 10 a 18 anos, e normalmente contém narrativas simples com personagens femininas tímidas, recatadas e inocentes, inseridas em tramas de romances e paixões com personagens masculinos (geralmente idealizados como gentis e carinhosos, por isso, conquistam a personagem principal).

Já o gênero *shounen* é destinado a meninos de 12 a 18 anos e compreende a grande maioria dos animês que ganham versões brasileiras, como a série *Dragon Ball* (1984) e *Naruto* (1997); apresenta narrativas mais elaboradas, personagens fortes e com densidade (na sua maioria masculinos) que vivenciam experiências e aventuras em um universo complexo (no qual há a ausência ou uma ínfima participação feminina). Tal construção se assemelha à “jornada do herói” (método de construção de narrativas publicado em 1949, no livro “O Herói de Mil Faces”, do mitólogo norte-americano Joseph Campbell, que nos 1980 se torna um modelo de para a produção cinematográfica, e ainda se refere predominantemente à trajetória do protagonista masculino, suas ações e transformações, enquanto à personagem feminina (salvo algumas exceções) ainda é circunscrita ao espaço doméstico e às atividades de cuidado).

Nesse contexto, é que se insere a proposta do diretor Hayao Miyazaki em “[...] fazer um filme no qual [as meninas] pudessem ser heroínas”⁴; e buscando construir outras referências femininas, cria *A Viagem de Chihiro* (2001) sobre a história de Chihiro Ogino, uma menina de 10 anos de idade que está se mudando de cidade junto com os pais. Eles resolvem parar no que parece ser um parque temático abandonado, entram em um restaurante e comem da comida ali disponível, enquanto a menina anda pelo local

⁴ Fonte: “Interview: Miyazaki on Sen to Chihiro no Kamikakushi”. Disponível em: <http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html>



completamente deserto. Ao retornar para junto dos pais, Chihiro descobre que eles se tornaram porcos e é sugada para um outro mundo (o mundo dos espíritos), onde tentará salvar seus pais do abatedouro e voltar ao seu mundo terrestre, trabalhando em uma casa de banho para deuses, sob as ordens da bruxa Yubaba, que rouba-lhe seu nome, e assim, sua identidade (Chihiro passa a ser chamar Sen). Nesse novo universo, Chihiro também faz aliados, como Haku, um menino que aparenta ter sua idade e lhe dá dicas de como ela pode alcançar seu objetivo. Dessa forma, durante sua jornada nesse mundo mágico, a protagonista vivencia inúmeras descobertas, se aventura pelo desconhecido.

Desde a sua caracterização, seu comportamento e evolução na narrativa, Chihiro não tem suas ações limitadas por ser “menina”, nem apresenta as características comumente associadas ao feminino (beleza, docilidade, vaidade, etc); é a sua personalidade teimosa e persistente, bem como suas escolhas e atitudes diante dos desafios que a caracterizam. Logo, pode-se considerar que, ao ser pensado para o público feminino dos *shoujos*, porém explorando uma estrutura narrativa e uma construção de personagem mais próxima do estilo de mangá *shonen*, a animação *A Viagem de Chihiro* se desloca entre as tradicionais construções de gênero e oferece novas configurações sobre o(s) feminino(s).

Referências Bibliográficas

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: Edusc, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Proposições**, v. 19, n. 2, p. 17-23, 2008.

MAIA, Renata Santos; MAIA, Cláudia J. **Construções e representações de gênero contemporâneas no cinema de animação**. Anais. XVIII Encontro Regional ANPUH-MG, Mariana/MG, 24 a 27 de julho de 2012.



CATASTROPHE – uma análise da transcrição/montagem teatro-audiovisual em Beckett¹

Me. Adriel Diniz dos Reis²

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo:

No presente artigo analisamos a obra audiovisual *Catastrophe* dirigida por Mamet. Esta obra audiovisual é uma adaptação da peça teatral *Catastrophe* escrita por Beckett em 1982. Esta transcrição/transposição da adaptação do teatro para a TV faz parte do projeto *Beckett on film* (1999 e 2001). Interessa-nos, portanto, através de revisão bibliográfica e análise fílmica discutirmos o processo de montagem, a partir da perspectiva de teóricos como: Eisenstein, Griffith, Bazin e Méliès.

Palavras-chave: Samuel Beckett. Catastrophe. Teatro. Audiovisual. Montagem.

Resumo expandido:

Eis a nossa catástrofe, o escrito teatral do irlandês Samuel Beckett. Originalmente escrito em francês *Catastrophe* no ano de 1982, a peça curta *Catastrophe* após a morte do dramaturgo em 1989 em conjunto com outras 18 peças teatrais do autor, ganhou uma versão audiovisual, editado para a TV entre 1999 a 2001, dirigido pelo cineasta David Mamet.

O audiovisual *Catastrophe* foi escolhida dentre as outras peças do project *Beckett on film*, pois, reflete de acordo com as teorias do russo Serguei Eisenstein sobre o momento revolucionário. Como destaca a pesquisadora Maria Dora Genis Mourão, “O cinema, visto como uma nova possibilidade de expressão”. (MOURÃO, 2006,

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG – Campus Laranjeiras, 2017.

² Doutorando em Performances Culturais pelo PPGIPC, da FCS/UFG. Mestre em Performances Culturais (2012 – 2015). Discente do curso de Especialização em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização pela (UEG). Especialista em História Cultural: Imaginário, Identidades e Narrativas (2011 – 2012) pela FH/UFG. Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral (2002 – 2005) pela EMAC/UFG. É bolsista demanda social da CAPES pelo PPGIPC/UFG. E-mail: dinizadriel@yahoo.com.br



p.246). Uma expressão recorrente de outras formas de artes, que confere ao cinema, um estatuto de arte.

A metodologia empregada se dará em duas etapas: (1) através de uma análise fílmica a partir das pontuações de Francis Vanoye e Anne Golliot-lété; (2) as problematizações oriundas do processo de transcrição/adaptação da obra do palco de teatro para a película audiovisual, discutindo especificamente a montagem a partir das concepções de teóricos do cinema como Eisenstein, David Griffith, André Bazin e George Méliès. Para esse fim, recorreremos à proposta de Eisenstein, que pensava “a montagem como um dos elementos essenciais do filme”. (MOURÃO, 2006, p.231). De acordo com Mourão, o russo realizava uma verdadeira reflexão sobre a montagem cinematográfica, pois, Eisenstein reunia o ato reflexivo e o ato criativo, e o que é o teatro beckettiano senão a junção desses atos? Como destaca o teórico russo:

A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo. (MOURÃO, 2006, p.231).

Para finalizar, as películas audiovisuais do projeto *Beckett on film* é resultado de um cinema construído a partir das relações com outras formas de arte, são filmes produzidos para TV, tendo como elemento constitutivo a forma teatral, ou seja, a representação dentro da representação – a metalinguagem, produzindo a representação da realidade narrativa em Beckett.

Referências Bibliográficas:

BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett**. eBook, Faber & Faber, 484p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/19784118/Beckett-Catastrophe>. Acesso em 20 mai 2017.



_____. **Catástrofe**. Trad. Flávio de Campos In: Cadernos de teatro. Rio de Janeiro: O tablado, n.102, jul./ago./set. 1984. 48p. (p.17 – 18). Disponível em: <<http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/4053b193cb79fccf60e8822d34d43676.PDF>>. Acesso em 19 mai 2017.

BORGES, Gabriela. **Beckett on film: da literacia teatral à literacia audiovisual**. CIAC. 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/3770071/Beckett_on_film_da_literacia_teatral_%C3%A0_literacia_audiovisual>. Acesso em 11 mai. 2017.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, Coleção Estudos, v. 315, 1.^a Edição, 2013.

MOURÃO, Maria Dora Genis. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. São Paulo – SP: Revista Significação, 2009, p. 229 – 250. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628>>. Acesso em 20 mai 2017.

The Irish Film Institute. **Beckett – a filmography**. IFI – Irish Film Institute. Disponível em: <<http://www.ifi.ie/downloads/beckettfilmography.pdf>>. Disponível em 19 mai 2017.

VANOYE, Francis & GOLLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a Análise Filmíca**. Campinas – SP: Papirus Editora, 2002.



O trailer da minissérie *Justiça* e a transmidiação da ficção televisiva¹

Mikael Alves dos Santos²

Ceição Ferreira³

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Resumo: Com base nos estudos sobre convergência midiática de Henry Jenkins e na netnografia como aporte metodológico, este trabalho visa discutir, a partir do trailer da minissérie *Justiça* (2016) e sua repercussão nas redes sociais, as estratégias de transmidiação dos produtos ficcionais da TV brasileira, que propicia novas formas de recepção nesse contexto de multiplicação das telas e dos canais.

Palavras-chave: Trailer. *Justiça*. Transmidiação. Televisão.

Resumo expandido

Para que um filme, novela ou seriado tenha um grande público é necessário que antes da primeira exibição tenham sido realizadas várias ações de marketing para divulgação do produto audiovisual, seja nas mídias tradicionais ou em redes sociais. No caso do cinema, esse trabalho de promoção tem como elemento principal o trailer (*movie trailer*), “[...] uma propaganda feita para espectadores em salas de cinema, ou seja, é a prévia de um determinado filme, e geralmente é exibido antes do filme em cartaz (SANTOS, 2004, p.55), buscando despertar a curiosidade e o interesse.

Atentas às exigências do público cada vez mais heterogêneo e a concorrência da Netflix na oferta de filmes e séries televisivas, as emissoras de televisão, em especial a Rede Globo, começaram a adaptar o trailer cinematográfico para suas produções, especialmente minisséries que são produtos mais elaborados e se inserem num contexto

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Email: mikaelalves18@gmail.com.

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



de busca por inovações na grade noturna da emissora, e principalmente nas formas de se relacionar com o público, que ancora-se num processo de transmidiação, um modelo de produção, no qual a emissora articula a exibição de seus conteúdos e produtos audiovisuais às múltiplas plataformas e distintas mídias, e faz isso de maneira integrada às estratégias e práticas de interação propiciadas pela cultura participativa e pelo ambiente de convergência (JENKINS, 2009; FECHINE et al, 2013).

O trailer da minissérie *Justiça* (Manuela Dias, 2016) é um conteúdo transmídia que foi utilizado pela Rede Globo na estratégia de divulgação desse produto televisivo. Lançado primeiramente nas redes sociais, esse trailer causou uma grande repercussão entre os telespectadores assíduos ou não do canal de TV, que em sites de notícias, blogs e principalmente em comentários no Facebook, Twitter, Youtube e Instagram ressaltaram os pontos positivos de tal produção, como a escolha do elenco (com rostos conhecidos das telenovelas), a música-tema (a canção Hallelujah, de Leonard Cohen numa versão do cantor americano Rufus Wainwright) e a narrativa, que ambientada no Recife, explora a temática da justiça numa perspectiva mais próxima do cotidiano, a partir da história de quatro personagens (Vicente, Fátima, Rose e Maurício) que passam sete anos na prisão, por crimes cometidos ou por serem presos injustamente.

Considerando tais elementos, é que por meio da netnografia (AMARAL; NATAL; VIANA, 2008) esse trabalho utiliza os comentários dos telespectadores na página oficial da Rede Globo no Youtube como objeto de análise dos elementos mais significativos do trailer. Diante do grande volume de comentários (mais de mil), foi necessário realizar um levantamento prévio e uma classificação em duas categorias: 1- construção narrativa e 2- linguagem audiovisual. A trilha sonora ocupa lugar de destaque na opinião dos telespectadores, que ficaram fascinados com a versão de Rufus Wainwright para a canção Hallelujah, utilizada durante todo o trailer.



Portanto, a partir do trailer da minissérie *Justiça* (2016) e sua repercussão nas redes sociais, enfatiza-se a importância de se estudar a utilização de tal produto audiovisual enquanto um conteúdo televisivo transmídia, que tem como base um texto de referência veiculado pela TV, este que também rege seus desdobramentos em outros dispositivos, ou seja, não é possível pensar a TV fora desse contexto de multiplicação das telas e dos canais, que propicia novos comportamentos e formas diferenciadas de recepção (compartilhamento, publicação, comentários, recomendação) e até mesmo de produção de novos conteúdos.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia; VIANA, Luciana. Netnografia como Aporte Metodológico da Pesquisa em Comunicação Digital. **Revista Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 2, n. 20, dez./2008, pp.34-40

FECHINE, Yvana et al. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata V. (Org). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, p. 19-60, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

SANTOS, Claudia Melissa N. **Trailer: cinema e publicidade no mesmo rolo**. 2004. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005.



Liberdade de gênero (2016) e a temática LGBT em narrativas documentais¹

Paulo Fernando Alves da Silva²

Ceição Ferreira³

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Resumo: A partir das contribuições da teoria do documentário e dos estudos de gênero e sexualidade, este trabalho discute a abordagem da temática LGBT em séries e documentários brasileiros recentes e utiliza a série *Liberdade de gênero* (João Jardim, Canal GNT, 2016) como objeto de análise, indicando assim possíveis avanços nas formas de representação de tais sujeitos sociais.

Palavras-chave: Liberdade de gênero. Representações LGBT. Narrativas documentais.

Resumo expandido

Historicamente observa-se a predominância de caricaturas e visões limitadas sobre LGBT's (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) em representações audiovisuais, especialmente televisivas (na maioria das vezes são cômicas/engraçadas, não tem história (existem apenas por causa de sua orientação sexual), não tem família, não tem suas relações afetivas e sexuais mostradas, mesmo quando se tem um/a parceiro/a (COLLING, 2007; BELELI, 2012).

Ao discutir a importância da visibilidade nos meios de comunicação, Freire Filho (2005) aponta que, todos os textos, imagens e sons que são feitos para “falar por” ou “falar sobre” minorias ou grupos sociais, por isso mobilizam militantes, organizações e geram pesquisas científicas que questionam como são construídas essas representações e quais discursos elas veiculam. Isso tem instigado novas abordagens em produções

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Email: paullofernandoav@hotmail.com

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



documentais sobre a temática LGBT, que expõem a diversidade sexual e problematizam a lógica heteronormativa (LOURO, 2008), como por exemplo os documentários *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa, Raphael Alvarez, 2010), *São Paulo em Hi-Fi* (Lufe Steffen, 2013) e *Favela Gay* (Rodrigo Felha, 2014), que respectivamente abordam a história de um grupo de teatro que usava a irreverência para criticar a ditadura; as noites gays em São Paulo nas décadas de 1960, 1970 e 1980; e as vivências de homossexuais dentro das favelas cariocas. Somente este ano, já foram lançados os documentários *Laerte-se* (Lygia Barbosa, Eliane Brum, 2017) sobre a cartunista e chargista brasileira Laerte, que assume sua transexualidade aos 57 anos; *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2017) que destaca os bastidores teatrais das primeiras artistas travestis brasileiras; e *Meu Corpo é Político* (Alice Riff, 2017) que aborda o ativismo nas periferias de São Paulo e mostra as dificuldades que os personagens passam na luta pelos direitos LGBT.

Também nesse contexto é que se situa a série televisiva *Liberdade de Gênero* (João Jardim, Canal GNT, 2016), que composta de 10 episódios, utiliza a estética documental para apresentar a história de 14 pessoas que transformaram suas vidas ao afirmarem/assumirem ter um gênero diferente do biológico e socialmente aceito, como a youtuber Amanda (conhecida na internet como Mandy Candy), a psicanalista e escritora Leticia Lanz (nascida com o nome Geraldo); o jovem Erick, que nasceu em um corpo feminino, mas sempre se viu como menino; a performer e atriz Wallace, que se define mulher trans não binária; e as atrizes trans, Glamour e Carol Marra, que relatam suas experiências no processo de transição de gênero.

De acordo com os modos de representação da realidade, elaborados por Nichols (2005), pode-se classificar a série *Liberdade de Gênero* no modo participativo, no qual o diretor a partir da entrevista/encontro constrói a representação do outro, mas trabalha numa perspectiva mais dialógica, que possibilita aos personagens a fabulação ou mesmo a performance, ao comentarem sobre suas experiências, sexualidades e identidades de gênero.



Considerando tais aspectos, a análise da maneira como a narrativa é construída em cada episódio e os usos da linguagem audiovisual aponta uma pluralidade de histórias e experiências, como pessoas não binárias (que não se definem segundo as categorias de gênero vigentes); homens e mulheres (brancas e negra) e em diferentes faixas etárias, o que evidencia a intersecção de gênero, raça, classe e sexualidade; e também a abordagem dos vínculos de cada personagem em suas diferentes formas de aceitação social e familiar.

Portanto, tal narrativa documental apresenta indícios de avanços nas formas de representação de tais sujeitos sociais, visto os/as reconhece não limitadas ao biológico, mas busca compreendê-los a partir de suas experiências e subjetividades, e assim confirma a possibilidade de transitar entre os territórios dos gêneros e das sexualidades, de ter modos diferenciados de se viver as sexualidades e os afetos.

Referências Bibliográficas

BELELI, Iara. "Eles [as] parecem normais": visibilidade de gays e lésbicas na mídia. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 3, n. 04, 2012.

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, v. 8, n. 1, p. 207, 2007.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS**. n. 28, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papirus Editora, 2005.



A Química de *Breaking Bad*: o anti-herói como recurso narrativo¹

Luiz SIQUEIRA²

Pedro CAIXETA³

UFG

Resumo

O presente estudo discute a recorrência a personagens anti-heroicos nas séries de TV contemporâneas, a partir do personagem Walter White de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC), de modo a verificar como este tipo estrutura a narrativa do seriado, à luz de Todorov (1970) e Mittell (2006), por meio de uma análise fílmica, centrada na narrativa. Nota-se que tal personagem proporciona desorientação temporária pela fragmentação narrativa, auxiliando em sua estrutura.

Palavras-chave: Séries de TV; *Breaking Bad*; Anti-herói

1 Introdução

Breaking Bad (Vince Gilligan, AMC), exibida de 2008 a 2013, narra a trajetória do pacato e frustrado professor de Química do ensino médio Walter White que, diagnosticado com câncer, passa a produzir drogas em parceria com um ex-aluno, Jesse Pinkman, para garantir o sustento de sua família, uma esposa grávida e um filho que sofre de paralisia cerebral.

Pela análise da intriga em uma narrativa, Todorov (1970), estabelece como os personagens agem, como violam ou não as leis que regem seus universos entre outros. Nesse sentido, o presente estudo centra-se na narrativa de *Breaking Bad*, de modo a

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Mestrando em Comunicação no PPGCOM – FIC/UFG. Graduado em Comunicação social com habilitação em publicidade e propaganda pela Universidade Federal de Goiás. Email: siq.luizc@gmail.com.

³ Aluno especial do programa de mestrado em Comunicação no PPGCOM – FIC/UFG. Graduado em Comunicação social com habilitação em audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás. Email: pedrocaixeta.s@gmail.com.



elucidar as ações de Walter White que o permitem ser classificado como anti-herói, constituindo uma jornada de transgressão, razão de sua escolha, e no modo como tal classificação sustenta a narrativa, objetivo do estudo em questão.

2 As origens anti-heroicas

Por Gutiérrez (2012), o herói possui “a virtude própria da fortaleza, cuja ação principal consiste em estar disposto a morrer”⁴ (2012, p. 58), sendo logo, aquele que atua com desinteresse.

Reside no individualismo e na dualidade as principais características do anti-herói, construído em oposição ao herói, expressão da coletividade. Esse herói da coletividade começa a ser abandonado narrativamente na Idade Média, como se observa em Dom Quixote, um herói às avessas devido à sua veia cômica.

3 A Química de *Breaking Bad*: o anti-herói como recurso narrativo

No terceiro episódio da primeira temporada, White faz uma lista de prós e contras para decidir se mata ou não o traficante Kcrazy-8. Entre os motivos para liberá-lo, que seria a coisa certa a se fazer; na lista de contras, que Kcrazy-8 mataria sua família. O episódio é intercalado com *flashbacks* de questionamentos de White sobre a composição química da alma, no qual ele conclui tratar-se apenas de Química, traçando-se um paralelo ao que ocorrerá com Kcrazy-8, que morre.

Em *Phoenix*, White permite que a namorada de Jesse morra, por ter se constituído como um problema para ele. Ao fazê-lo, a possibilidade de que Jesse descubra tal ato fornece um suspense que é mantido ao longo das demais temporadas e promovendo a recorrência a *flashforwards* ao longo de toda essa temporada, na qual os episódios se iniciam com cenas de destroços de objetos decorrentes de um acidente por tal ato.

Em *End Times*, Jesse se desespera diante da possibilidade de Brock estar envenenado por ricina, veneno preparado por ele e White para que matassem Gus Fring.

⁴ Em tradução livre.



No entanto, Jesse é convencido por White de que o culpado é Gus e preparam para este, uma armadilha. Ao final, Jesse revela a Walter que segundo os médicos, foram frutinhas de lírios do vale as responsáveis pelo envenenamento, e termina com uma cena que mostra o quintal da casa de White, e em close, um jarro com lírios do campo.

4 Considerações finais

A partir da análise filmica centrada na narrativa de *Breaking Bad*, foi possível observar que sua estrutura narrativa, com cenas em interposições temporais, inversões cronológicas, *flashbacks* e *flashforwards*, constroem um quebra-cabeça pela desorientação temporária, como reconhece Mittell (2006) ser próprio de narrativas complexas, e que é amparada por um personagem anti-heroico, individualista e dual, como um recurso narrativo que dá forma ao seriado, fragmentando sua narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e periódicos

DELGADO, Ruth Gutiérrez. El Protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. España: **Âmbitos**, 2012, N°21, p. 43-62.

MITTEL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, ano 5, n. 2 jan./jun. 2012, p. 29-52.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

Materiais especiais

BREAKING BAD: The Complete Series. Escrito por Vince Gilligan. AMC:2009-2014. DVD.



Música e relação som-imagem em *Castelo Rá-Tim-Bum - O Filme*¹

Geórgia Cynara Coelho de Souza²

Universidade Estadual de Goiás / Universidade de São Paulo

Resumo: Análise da trilha sonora de *Castelo Rá-Tim-Bum - O Filme* (Cao Hamburger, 1999), sob o foco da colaboração entre André Abujamra e Lulu Camargo para a composição da música original. O trabalho investiga o lugar do compositor no filme, além de buscar demonstrar a indissociabilidade entre som/música e imagem no discurso fílmico e o valor dramático, afetivo e narrativo da música no cinema brasileiro, inserindo a obra no atual contexto dos estudos do som em produções audiovisuais nacionais.

Palavras-chave: Trilha Sonora. Cinema Brasileiro. Música. Composição musical. André Abujamra.

Resumo expandido:

O presente trabalho propõe a análise da trilha sonora de *Castelo Rá-Tim-Bum - O Filme* (Cao Hamburger, 1999), tendo como foco a colaboração entre André Abujamra e Lulu Camargo para a composição da música original. Tal estudo se justifica no fato de que, nos últimos 20 anos, André Abujamra se sobressaiu, entre outras frentes musicais, por sua contribuição musical ao cinema brasileiro, sendo considerado neste meio como “trilheiro musical profissional”.

Em *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme*, a música-tema original desdobra-se, conforme ocorre nos filmes clássico-narrativos (Gorbman, 1987), em variações orquestrais para ambientar a história da tradicional família de bruxos Stradivarius, que mora em um castelo no meio da cidade de São Paulo. Morgana (Rosi Campos), Victor (Sérgio Mamberti) e seu sobrinho e aprendiz Antonino/Nino (Diegho Kozievitch) aguardam o alinhamento dos planetas, evento celeste que fortalece os poderes dos feiticeiros. Às vésperas desse acontecimento, Losângela (Marieta Severo), membro da família Stradivarius banida pelo Conselho de Bruxos por suas maldades, volta à cidade e, com a ajuda de Dr. Abobrinha (Pascoal da Conceição) – cujo maior desejo é derrubar o castelo para construir um empreendimento imobiliário – e seu capanga Rato (Matheus

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Docente efetiva dos cursos de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e pós-graduação Lato Sensu em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização, ambos da Universidade Estadual de Goiás.



Nachtergaele), rouba o livro de Morgana, fazendo com que esta e Victor percam seus poderes. Cabe, então, a Nino não apenas escrever seu próprio livro, mas também salvar sua família, recuperando o livro de Morgana, os poderes de seus tios e o castelo ocupado por Losângela. Para cumprir essa missão, Nino precisa lidar com o fato de ser uma criança diferente das demais – o que é evidenciado pelo figurino, maquiagem, fotografia e interpretação dos atores.

A obra conserva as características musicais e o didatismo presentes na trilha sonora da série televisiva na qual se baseia, *Castelo Rá-Tim-Bum*, criada por Flávio Souza e Cao Hamburger (diretor do filme) e exibida na TV Cultura entre 1994 e 1997. A trilha musical original assinada por André Abujamra (que faz figuração no filme, como o recepcionista do hotel) e Lulu Camargo pode ser ouvida durante quase a totalidade da obra, como frequentemente ocorre em desenhos animados e seriados infantis. Altamente codificada, ela apresenta frequências agudas e ritmo veloz em momentos de alegria (Matos, 2014) – como quando as crianças empinam pipa ou brincam com Nino –; acompanha os momentos de medo e mistério com notas graves e ritmo lento – como quando Losângela chega à cidade e alia-se ao Dr. Abobrinha; apresenta as personagens, demarcando quais são os vilões e quais os heróis; pontua cada movimento dos personagens em situações específicas (*mickeymousing*, quando Nino tenta abrir o livro de Morgana, fazendo cócegas na capa); imprime dinâmica às passagens de tempo (quando as crianças brincam na rua, por exemplo) e às ações dos personagens – acrescidas de ritmos eletrônicos quando Dr. Abobrinha e Losângela são expulsos do castelo – e sofre diversas variações de textura e “humor” no decorrer da narrativa (*leitmotiv*), transformando-se, por vezes, em canção (*Ópera Arepó*) e vice-versa.

No entanto, durante quase todo o filme, a trilha musical predominantemente orquestral está em segundo ou terceiro plano, dada a importância da narração em voz *over* de Nino (que abre e fecha o filme) e dos diálogos entre personagens estilizados; a necessidade de clareza narrativa não apenas por meio da linguagem cinematográfica, mas sobretudo da palavra (o vococentrismo analisado por Chion, 1993) – cujo didatismo provavelmente supõe uma melhor compreensão pelo público infantil –; e todas as demandas interpretativas, de entonação e figurino de uma narrativa fantasiosa.

Referências Bibliográficas:

.....



AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

CHION, Michel. **La audiovisión** – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

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

.....



“Imagens Posteriores: intervenção urbana geradora de outras intervenções”¹

Ana Rita Vidica²

Universidade Federal de Goiás

Resumo: A comunicação pretende discutir o processo de intervenção urbana da obra “Imagens Posteriores” de Patricia Gouvêa (2000-2013), como gerador de outras intervenções, a exemplo da criação de uma trilha sonora, pelo músico Caio Sena. Assim, a imagem fixa é expandida, relacionando-se tanto ao cinema quanto à música, possibilitando ampliações sobre reflexões a respeito da arte contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia 1. Intervenção urbana 2. Cidade 3. Arte Contemporânea 4. Trilha Sonora 5.

Resumo expandido: A obra “Imagens Posteriores”³ é formada por fotografias de paisagens borradas, feitas a partir de registros realizados de percursos de carro, ônibus e barco em viagens pelas estradas do interior do Brasil, Uruguai, Argentina e Bolívia, de 2000 a 2010. Esta obra se tornou uma intervenção urbana por meio do deslocamento de

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Doutora em História (FH/UFG) e doutorado-sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris), Mestre em Cultura Visual pela FAV-UFG e graduada em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela FIC/UFG. É professora do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da UFG, coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI/UFG). É autora do livro "Clube da Objetiva (1970-1989): um fotoclube no central do Brasil (Ed. Appris).. E-mai:

³ A obra “Imagens Posteriores”, nos espaços fechados, era constituída de dípticos e trípticos (50x75cm) e solos (100x150cm), impressos em papel algodão. A obra passou pelos seguintes locais/eventos: Encuentros Abiertos de Fotografia de Buenos Aires, 2002 (prêmio melhor portfólio); Galeria Lana Botelho Artes Visuais, RJ, curadoria João Wesley de Souza, 2003 (exposição individual); Fotofestival de Montecchio Emilia, Itália, curadoria Massimo Mussini, 2003 (exposição individual); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina, curadoria Juan Travnik, 2004 (exposição individual); Galeria do Ateliê da Imagem, curadoria Claudia Buzzetti, 2012 (exposição individual).



5 fotografias, oriundas da obra publicada no livro “Imagens Posteriores”⁴, às ruas do Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza-CE (2012) e Brasília-DF (2013)⁵.

Os rastros, os vestígios dão os sinais do caráter efêmero da arte pública, por meio da apropriação fotográfica. Isso porque as imagens das “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” são coladas em lugares escolhidos pelos artistas e, em seguida ficam abandonadas à própria sorte. Elas ficam submetidas às variações climáticas, ao sol, à umidade, à chuva e à ações humanas, podendo ser transformadas, degradadas e até desaparecer.

A intervenção da obra “Imagens Posteriores” em Fortaleza-CE, colada na Praia de Iracema, durou cerca de 4 meses e aquela colada no muro da Faculdade Católica da mesma cidade, uma área mais afastada da praia, durou cerca de um ano e mesmo em 2014, os restos da obra podiam ser vistos no local.

Percebe-se que as obras, ao intervirem no espaço urbano, agindo como signos interventores, operam em um tempo efêmero, se alinhando à heterocronia de Foucault, por possibilitarem uma ressignificação da rua como local de passagem, podendo criar uma vivência com a mesma, de forma rápida, devido aos materiais utilizados e à proposta dos artistas de lançar um *gesto* na cidade.

A possibilidade de intervir nessa obra exposta nas ruas reconfiguram, também, a destinação da arte, por meio do comportamento dos signos artísticos das referidas obras, que ultrapassa o campo da contemplação, requalificando a noção de arte pública (ARDENNE, 2002, p. 65) ligada a uma ação, mesmo que em um curto tempo.

Nessa perspectiva, Ruby (2001, p.17) defende a existência de uma renovação do pensamento e da prática da arte pública que passa, obrigatoriamente, por uma

⁴ A série de imagens da obra foi publicada em 2012, no livro “Imagens Posteriores” da Ed. Réptil, Rio de Janeiro.

⁵ A ideia da intervenção nas três cidades no ato de lançamento do livro foi proposta pelo curador Marco Antônio Portela.



reinterpretação das funções da rua, dos lugares, do viver junto e do público (sua presença, sua participação e sua heterogeneidade). Isso se dá, principalmente, pela inserção de intervenções públicas efêmeras que promovem uma ressignificação da relação com a arte e com a cidade.

Segundo José Francisco Alves (2005, p. 32-33) a arte pública contemporânea pode ser figurativa ou não, e passa a se dar em diálogo com o local, sem a pretensão de ser uma obra comemorativa. Contudo, ressalta a permanência das obras no espaço urbano. Enquanto Ruby, Pallamin, Deutsche e Andrade abrem a discussão à efemeridade das obras, o que faz pensar a renovação da arte pública não só pelo modo de se relacionar ao espaço, conforme Alves (2005), mas também pelo tempo. Nesse sentido, estabelece-se um contraponto entre obra permanente e obra efêmera, que operam, respectivamente, em um tempo longo e um tempo curto.

Essa ressignificação da rua e dos lugares passa pelo próprio processo de intervenção, que se dá a partir do próprio local e da relação que estabelece com o outro que, culminou, dentre outras ações, a criação de uma trilha sonora, composta por Caio Sena, a partir do contato com a obra, se configurando em uma das possibilidades de resposta a ela, além daquilo que havia sido previsto pela artista, mas que foi incorporado a mesma, ampliando-a de forma imprevista.

Pretende-se, portanto, discutir essas “intervenções”, como a criação da trilha sonora, a partir da intervenção “Imagens Posteriores”, que aponta a algumas diretrizes da arte contemporânea.

Referências Bibliográficas:

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion, Paris, 2002.

ALVES, José Francisco. *Arte pública no contexto da Bienal do Mercosul*. In: Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea. Paulo Sérgio Duarte (org.). Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.



FOUCAULT, Michel. *Outros espaços* (Conferência 1984). In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RUBY, Christian. *L'art public: un art de vivre la ville*. Éditions de la lettre volée : Bruxelles-Belgique, 2001.



Regionalização da programação televisiva: proposta de reflexões acerca da TV Brasil Central (TBC).¹

Priscila de Oliveira Xavier²

Ana Paula Silva Ladeira Costa³

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Resumo: Reconhecendo a TV regional enquanto espaço de valorização das culturas locais, o trabalho propõe observar a programação televisiva regional de uma emissora pública no estado de Goiás – A TV Brasil Central. Através de uma primeira análise da grade de programação, observou-se que cerca de 12,15% da programação da emissora é preenchida por conteúdo local, predominantemente jornalístico. Também se verificou que esse conteúdo ocupa lugar de destaque, inclusive do horário nobre da emissora estatal.

Palavras-chave: TV Regional. Programação televisiva. TV Brasil Central.

Resumo expandido:

De modo geral, as emissoras abertas são caracterizadas por uma programação majoritariamente nacional, apesar da importância que o conteúdo regional exerce dentro da sociedade como instrumento de valorização e divulgação cultural. Fica reservada à produção regional uma pequena parcela de horas de exibição e, frequentemente, limitada a horários periféricos.

Este trabalho propõe o início de uma reflexão sobre a TV Brasil Central (TBC), emissora de televisão de concessão pública do Estado de Goiás, com sede na cidade de Goiânia e retransmissora da programação nacional da TV Cultura, também uma empresa pública. Observar como se constrói esta programação regional –quais gêneros

¹ Trabalho apresentado à VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG- Campus Laranjeiras, 2017.

² Aluna do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Aluna de Iniciação Científica (PVIC – UEG). Email: priscaxavier.px@gmail.com

³ Professora Efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da UEG. Doutora em Comunicação pela UFF. Email: anapaulaslc@hotmail.com



televisivos, conteúdo exibido, e horário dentro da grade, posteriormente nos indicará de que maneira a programação da TBC reflete características da cultura nacional ou regional. Para isso, propõe-se uma investigação em dois tempos: 1) análise quantitativa dos gêneros audiovisuais e origem dos programas da grade de programação da emissora e 2) observação do conteúdo dos programas regionais e entrevista em profundidade com os profissionais da emissora.

Utilizamos o conceito de “regional” proposto por Barbalho (2004), que considera o termo região como sendo um espaço geograficamente delimitado pelas emissoras de TV, um espaço em que há a pluralidade de culturas e onde há agentes que disputam alianças entre si ou ainda juntam forças para conquistar o poder de divisão de um espaço atribuindo-lhe identidade(s).

Compreende-se que sobre processo de regionalização da televisão é estratégico, visto que

Retratar os assuntos locais, proporcionando aos telespectadores acompanhar também o que ocorre no país e no mundo, é a possibilidade que as emissoras regionais fornecem ao seu público, por meio da união da programação regional e nacional. Se uma pessoa desejar assistir “às cores locais”, basta sintonizar nos programas gerados pela regional ou até local; se optar em saber o que acontece em outro lugar assiste aos programas das cabeças de rede. (BAZI, FABBRI, 2009)

Notamos que a programação regional da TBC envolve a produção de programas de telejornalismo, entretenimento e cultura. Podem ser citados como exemplos os programas “Roda de Entrevista”, “Tá logado?” e “Sobre todas as coisas”, além da programação religiosa e esportiva. Historicamente, a emissora também servido como janela de veiculação de produções independentes, a exemplo do programa DocTV Goyazes, que entre 2004 e 2016, exibiu produções cinematográficas goianas ou de outras regiões brasileiras, provenientes dos festivais de cinema regionais.

Através de análise prévia da programação, referente à semana de 06 a 12 de agosto, observou-se que cerca de 20h 25 minutos de programação é alimentada com



conteúdo regional, o que corresponde a aproximadamente 12,15% da programação total. A maior parte deste conteúdo é do gênero telejornal, posto que há duas emissões do noticiário local, de segunda a sexta-feira, sendo uma delas em horário nobre. Por fim, destaca-se a importância deste gênero na programação da TBC, afinal, o noticiário “dentro das suas extensões regionais influencia o sujeito na construção da própria imagem, sugerindo comportamentos e suscitando reflexões, além de produzir um efeito de diversidade”. (BAZZI; FABBRI, 2009)

Referências Bibliográficas:

BARBALHO, Alexandre. **Estado, mídia e identidade:** políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. In: ALCEU. Revista de Comunicação, Cultura e Política. Rio de Janeiro. v.4,n.º8, jan/jun. 2004. Disponível em: < http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/alceu_n8_Barbalho.pdf >. Acesso em 28/03/2017.

BAZI, Rogério Eduardo Rodrigues; FABBRI, Duílio Jr. A regionalização e a força das emissoras regionais: a presença da Rede EPTV. In: Celacom 2009: XIII Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-americana de Comunicação. Marília: Unimar, 2009.

CORCINO JR, Givaldo Ferreira. Do arquivo à nuvem: resgate e divulgação do acervo da Televisão Brasil Central. Comunicação & Mercado/ Unigran, vol. 01, n.02. Dourados, 2002. p.232-241