

Dorotea Bastos, Ingrid Assis e José Carlos Marques (Coords.)

Takes científicos



RIA
Editorial

Takes científicos

Dorotea Bastos
Ingrid Assis
José Carlos Marques
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versuti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Florian Andrei Vlad (Ovidius University of Constanta, Romania)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas - Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Meso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná - UTFPR e
Fac.Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: [©Maksym Yemelyanov](#) - stock.adobe.com (arquivo n. 342791665)

Design da capa: [©Denis Renó](#)

Diagramação: [Luciana Renó](#)

ISBN 978-989-9220-46-1

Título: *Takes científicos*

Coordenadores: Dorotea Bastos, Ingrid Assis e José Carlos Marques

1.^a edição, 2025.



Esta obra tem licença Creative Commons ***Attribution-NonCommercial-NoDerivatives***. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

rialeditora@gmail.com
<http://www.rialeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dra Vivianne Lindsay Cardoso, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

Em uma coletânea de trabalhos, a obra *Takes científicos*, coordenado por Dorotea Bastos, Ingrid Assis e José Carlos Marques, é estruturado com a colaboração de vinte e três autores que, ao longo de doze artigos, apresentam o relevante papel das mídias audiovisuais como ferramentas políticas, ideológicas e comunicacionais de sensibilização e impacto por meio de análises de linguagem e conteúdo de obras cinematográficas e audiovisuais, além de ações correlatas. Excelente leitura.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Águeda María Valverde-Maestre

Ana Clara Campos dos Santos

Andrés Navarro-Garrido

Christina Ferraz Musse

Erick Arenas Góngora

Felipe Ferreira Neves

Giovana Vernilo Mendes

Gloria Olivia Rodríguez-Garay

Gustavo Furtuoso

Helom Paulino Ferreira

Herbert Henrique Pereira da Silva

Ingrid Pereira de Assis

Jorge Sánchez-Carrión

José Patricio Pérez-Rufí

Marco Túlio Pena Câmara

María Isabel Pérez-Rufí

Mariana Costa Cruz

Paul Newman dos Santos

Sevie Pastrana Crespillo

SUMÁRIO

Introdução a uma vida desacelerada.....	11
<i>Denis Renó</i>	

PARTE 1 - CASOS

Retrotopía baumaniana y consumo nostálgico en la era del streaming: refugios digitales para jóvenes universitarios mexicanos en un presente incierto.....	14
<i>Erick Arenas Góngora</i>	
<i>Gloria Olivia Rodríguez-Garay</i>	

O medo de envelhecer no cinema de horror contemporâneo: corpo feminino, abjeção e indústria cultural.....	45
<i>Giovana Vernilo Mendes</i>	

Poéticas de uma imagem habitada pela distância: heterotopia, lentidão e cotidianidade no cinema contemporâneo.....	67
<i>Paul Newman dos Santos</i>	

<i>Super 8 is here: memórias de família em Ainda Estou Aqui</i>	93
<i>Ana Clara Campos dos Santos</i>	
<i>Christina Ferraz Musse</i>	

Conversaciones con Luciano Berriatúa. Entresijos de la restauración filmica, relaciones con el cine mudo Alemán y últimos proyectos	110
<i>Águeda María Valverde-Maestre</i>	

El diseño sonoro como dispositivo de caracterización en el cine clásico de Hollywood (1930-1960)	136
<i>Maria Isabel Pérez-Rufi</i>	
<i>Águeda María Valverde-Maestre</i>	
<i>Andrés Navarro-Garrido</i>	
<i>Jorge Sánchez-Carrión</i>	
<i>José Patricio Pérez-Rufi</i>	

A expansão do audiovisual por meio da extensão: um estudo de caso da Mostra Cinema e Direitos Humanos em Palmas-TO	153
<i>Ingrid Pereira de Assis</i>	
<i>Marco Túlio Pena Câmara</i>	

PARTE 2 - OLHARES

Revisitando a Boca do Lixo: ecos do gótico em A Força dos Sentidos	208
<i>Mariana Costa Cruz</i>	
<i>Gustavo Furtuoso</i>	

Performance, política e decolonialidade no cinema negro brasileiro: uma análise de <i>Noir Blue</i> e <i>Alma no Olho</i>	228
<i>Helom Paulino Ferreira</i>	

Representación <i>queer</i> en el cine: el terror de mirar hacia el interior en <i>I saw the TV Glow</i> (2024).....	254
<i>Sevie Pastrana Crespillo</i>	
A classe por trás da câmera: análise sociológica de <i>No Intenso Agora</i> (2017).....	274
<i>Felipe Ferreira Neves</i>	
<i>Herbert Henrique Pereira da Silva</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	303

TAKES CIENTÍFICOS

INTRODUÇÃO A UMA VIDA DESACELERADA

A sociedade midiatizada urge movimentos denominados por Zygmunt Bauman (2017), em sua obra póstuma, como retrótópicos. Para o autor, em sua obra póstuma, é necessária uma revisão do mundo contemporâneo, observando o que abandonamos com o objetivo de voltar a caminhar adiante. Ainda, segundo o autor, não se trata de uma nostalgia sem sentido, mas a oportunidade de recuperar algumas características essenciais que sustentam a vida, dentre elas o tempo. Tal ideia está conectada diretamente a algumas das propostas do português António Fidalgo (2013), que defende a necessidade de uma ética mínima para a sociedade contemporânea, especialmente no tratamento à saúde e a necessidade de desacelerar, num movimento *Slow Living* que já está presente em outros setores da sociedade contemporânea.

Diante disso, o tema que mais podemos absorver das ideias do português quando pensamos na ecologia dos meios está na ética do descanso. O descanso é parte da vida, mas parece ter se transformado em privilégio. E a falta do descanso está diretamente conectado à obra *Retrotopia*, que oferece ao leitor a última grande reflexão do polonês Zygmunt Bauman. O livro, publicado pela primeira vez em fevereiro de 2017, um mês após o falecimento do pensador, traz à tona reflexões sobre a humanidade, com olhares (*topia*) para o passado (*retro*) em busca dos pontos pelos quais ela se perdeu. A introdução da obra e o primeiro capítulo dedicam-se a debater sobre o que é nostalgia para, em seguida, apontar os caminhos aparentemente equivocados. Neste espectro de erros direcionais, Bauman nos apresenta exatamente a velocidade

pela qual a sociedade passa pela vida, apesar da crescente expectativa de vida. Uma busca pela rapidez, que não é exclusivo da fotografia, e que, de fato, precisa de uma revisão. Para o autor, “A nostalgia - como sugere Svetlana Boym, professora de literatura eslava comparada em Harvard – ‘é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia’” (Bauman, 2017, p. 8). Neste cenário, encontramos um ecossistema midiático contemporâneo que resulta de transformações tecnológicas marcantes, somadas às alterações comportamentais no uso destas novas tecnologias. De fato, essa não é uma característica somente da contemporaneidade, mas da própria ecologia dos meios (Postman, 2015). Porém, parece-nos ser obrigatório o reconhecimento de que a tecnologia digital nos levou a alterações mais rápidas e expressivas (Renó & Flores, 2018). Uma sociedade acelerada, portátil, móvel, multiplataformizada, cada vez mais dependente das tecnologias e com a instantaneidade como característica básica.

No panorama desta aceleração, propomos o debate desta obra, que reúne textos que se relacionam ao olhar retrotópico sobre a ecologia dos meios e os temas do livro. A partir de uma seleção rigorosa e realizada às cegas pelas coordenações, chegou-se à composição capitular. Espero, com este conteúdo, que pensamentos sobre o ecossistema em que vivemos sejam alavancados e soluções para um cotidiano eticamente saudável sejam encontradas. Boa leitura.

*Denis Renó
Diretor Geral*

PARTE 1 - CASOS

RETROTOPÍA BAUMANIANA Y CONSUMO NOSTÁLGICO EN LA ERA DEL STREAMING: REFUGIOS DIGITALES PARA JÓVENES UNIVERSITARIOS MEXICANOS EN UN PRESENTE INCERTO

*Erick Arenas Góngora¹
Gloria Olivia Rodríguez-Garay²*

La arquitectura conceptual de la modernidad, tal como fue erigida durante los siglos XVIII y XIX, se sustentaba en un pilar fundamental: la creencia inquebrantable en el progreso. Esta modernidad sólida, como la denominó Zygmunt Bauman (2000), estaba cimentada en instituciones perdurables, narrativas maestras (Lyotard, 1984) y la convicción de que

-
1. Licenciado en Periodismo.
Maestrante en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México): Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño
earenas@uacj.mx
 2. Doctora en Periodismo y Sociedad.
Profesora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
grodrigu@uacj.mx

el futuro, guiado por la razón y la técnica, sería inevitablemente superior al pasado. La utopía era un horizonte prometedor, un proyecto colectivo orientado hacia adelante. Sin embargo, el tránsito a la posmodernidad (en la terminología baumaniana, una modernidad líquida) fracturó dicho paradigma. Bauman (2000) argumenta que hemos pasado de una sociedad de productores a una de consumidores, donde las estructuras sociales - desde el empleo hasta los vínculos sociales- han perdido su solidez, tornándose fluidos, provisionales y efímeros.

Esta liquidez estructural generó una ansiedad existencial profunda. La planificación a largo plazo se volvió una quimera en un mercado volátil; las relaciones humanas comenzaron a gestionarse como conexiones que podían ser “agregadas” o “eliminadas” (piénsese en términos de redes sociodigitales) con la facilidad de un clic (Bauman, 2005) y la identidad personal dejó de ser una esencia por descubrir, transformándose en una tarea de perpetua actuación y constante actualización. En dicho contexto, la utopía - como proyecto de futuro- se desvaneció. Entonces ¿cómo pueden las personas anhelar un mejor mañana cuando el propio mañana es impredecible y amenazante? Es en este vacío donde emerge lo que Bauman (2017), en su obra póstuma, conceptualiza como retrotopía. Si las utopías eran el sueño de un futuro perfecto en el no-lugar del porvenir, las retrotopías “son mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado que, aun así, se ha resistido a morir” (Bauman, 2017, p. 14). La retrotopía es la nostalgia convertida en programa existencial y político. No es un simple anhelo melancólico, es también “un mecanismo de defensa en una época de ritmos de vida acelerados y convulsiones históricas” (Boym en Bauman, 2017, p. 12). Es la búsqueda de refugio en un pasado mitificado, reconstruido como

un territorio de comunidades estables, verdades absolutas y certezas ontológicas; un lugar imaginado donde la liquidez corrosiva del presente no puede penetrar.

La generación universitaria en la encrucijada temporal

Los jóvenes universitarios contemporáneos encarnan las tensiones de esta modernidad líquida. En el caso de los mexicanos, se entiende que estos se encuentran en un limbo vital: técnicamente adultos, pero a menudo suspendidos en una prolongada moratoria social y económica. Un panorama sobre ello nos lo ofrecen las estadísticas a propósito del Día Internacional de la Juventud, emitidas por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2025) con base en la información del primer trimestre de 2025 de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE). Dicha encuesta arrojó los siguientes datos: de un total de 30.4 millones de personas que tenían de 15 a 29 años (51.0 % mujeres y 49.0 % hombres) 15.9 millones (52.3 %) eran económicamente activas y 14.5 millones (47.7 %) no realizaban alguna actividad económica. Esto significa, casi la mitad de los jóvenes mexicanos de 15 a 29 años se encuentran desempleados.

Nativos digitales, hiperconectados y expertos en navegar las aguas de la convergencia mediática y cultural (Jenkins, 2008), aunque dicha conectividad no siempre se traduce en capital social sólido. Se enfrentan a lo que Bauman (2005) denominó vida líquida: una vida de adaptación constante, de miedo a quedarse obsoletos, de relaciones hasta nuevo aviso. Sin embargo, esta condición va más allá de la precariedad económica. Es, como sugiere Berardi (2017), una precarización del espíritu. La estimulación informativa constante, la presión por

autorrealizarse en un mercado de identidades fluido y la financiarización -categoría que distingue el estudio de la creciente liberalización y desregulación del sistema financiero, propiciando informalidad, precariedad y pobreza laboral (González, 2023)- de la vida misma generan una especie de patología social caracterizada por el pánico o miedo a perderse algo (FOMO, *Fear of Missing Out* por sus siglas en inglés), el agotamiento y la incapacidad para procesar el mundo emocionalmente. En este contexto, su ansiedad gira en torno al desempleo, pero también al agotamiento de la imaginación misma, “una dificultad creciente de concebir la transformación del mundo” (Berardi, 2017, p. 45). A esto se suma lo que el teórico ecológico Andreas Malm (2020) identifica como la lógica del capitalismo fósil, o en un sentido ampliado un capitalismo del apocalipsis: sistema que, en su búsqueda de ganancia infinita, es estructuralmente incapaz de detener su marcha hacia la catástrofe climática, haciendo del futuro un horizonte colapsado. La fenomenología antes mencionada puede considerarse entonces como factor para que los jóvenes mexicanos consideren que el futuro dejó de ser el depósito de esperanzas colectivas, transformándose en una fuente de estrés existencial.

Esta conjunción de liquidez, precariedad psíquica y colapso económico crea un vacío que Lipovetsky (1986), en su obra *La era del vacío*, ya vislumbraba. Lo describió como el advenimiento de un individuo narcisista, descomprometido de los grandes relatos, dedicado al culto personalista y al hedonismo *light*. Si en la década de 1980 este vacío se llenaba con la publicidad y el consumo inmediato, hoy encuentra un caldo de cultivo fértil en el consumo de pasados idealizados. La retrotopía es, en este sentido, el hedonismo nostálgico de la

era del vacío llevado a su expresión temporal definitiva: un narcisismo colectivo que proyecta su deseo no hacia un futuro común, sino hacia una colección privada de pasados prefabricados.

La ecología mediática latinoamericana, de la hibridación a las mediaciones en el *streaming*

La ecología mediática y esfera audiovisual han sufrido grandes transformaciones, sobre todo en lo que refiere a la industria cinematográfica y televisiva, esta última, afirma Soto (2023), “configurándose como un espectáculo en sintonía con el asentamiento de la posmodernidad” (p. 109). Y bajo esas transformaciones, la televisión -tradicionalmente hablando- se adaptó a convivir con las nuevas tecnologías de consumo audiovisual. Así, Soto (2023) manifiesta que

la llegada de las nuevas plataformas *streaming* y de Internet supuso toda una revolución en nuestra manera de consumir contenido audiovisual. En el caso de Intenet, es el acontecimiento social y tecnológico de mayor trascendencia de finales del siglo XX que ha motivado nuevos desafíos culturales y sociales debido a la amplia gama de posibilidades que ofrece. (Soto, 2023, p. 110)

Para comprender cómo se materializa el anhelo retrotópico en el contexto mexicano, es esencial incorporar perspectivas latinoamericanas que han teorizado sobre la ecología mediática regional. La noción de hibridación cultural, acuñada por García Canclini (1990) resulta fundamental. Para el autor argentino, las culturas latinoamericanas no son esencias puras sino procesos constantes de mezcla, negociación y reinterpretación (García Canclini, 1990). Las plataformas de *streaming* en México se imponen y generan nuevas hibridaciones: algoritmos

globales curan contenidos para audiencias globales. Así, producciones mexicanas como *La casa de las Flores* adoptan formatos internacionales, pero con sensibilidades locales. Los jóvenes universitarios consumen series televisivas como *Stranger Things*, junto con repeticiones de *El Chavo del Ocho*. Esta hibridación retrotópica es clave pues el pasado que se consume no es solo el estadounidense de los ochenta también es el mexicano de los noventa, ambos igualmente idealizados.

Complementariamente, Martín-Barbero (1987) y su concepto de medios y mediaciones proporciona una herramienta crucial para entender que el consumo no es un acto pasivo, a decir de Martín-Barbero (1987) implica “las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales (p. 203). Para este autor, los medios no son simplemente mensajes sino que son espacios de mediación donde las audiencias negocian significados desde sus propias matrices culturales (Martín-Barbero, 1987). El joven mexicano universitario que consume contenidos nostálgicos no es un recipiente vacío, media y procesa estas narrativas a través de su experiencia de ser joven, mexicano, universitario y de clase media en el siglo XXI. Su nostalgia está medida por distintas cuestiones: la memoria familiar, una educación postnacionalista, la experiencia de vivir en un país sumido, desde hace casi veinte años, en la violencia y desigualdad. La retrotopía entonces no es un producto prefabricado que se consume igual en todo el mundo sino una práctica cultural mediada por contextos específicos.

Finalmente, la perspectiva de Reguillo (2012) sobre las culturas juveniles en contextos de incertidumbre aporta una mirada fundamentalmente latinoamericana. Ella analiza cómo los jóvenes en América Latina

desarrollan estrategias simbólicas para navegar la incertidumbre vital que caracteriza la región (Reguillo, 2012). El consumo retrotópico en *streaming* puede entonces leerse como una de estas estrategias: ante la imposibilidad de proyectar un futuro estable en un país con altos niveles de informalidad laboral y violencia, refugiarse en pasados mediáticos se convierte en una táctica de supervivencia psicológica. No es simple escapismo, sino lo que Reguillo (2012) llamaría una estrategia del desvío, una forma de crear sentido y agencia en un contexto que sistemáticamente los excluye de los relatos de progreso.

El *streaming* como ecología mediática retrotópica: los no-lugares y la convergencia nostálgica

Este anhelo retrotópico requiere de un vehículo, de una infraestructura que lo haga posible. Y esta infraestructura es, por supuesto, plataforma de *streaming*. Para comprender su papel en este contexto, es necesario una doble aproximación teórica. En primer lugar, desde la antropología de la sobremodernidad de Augé (1992), quien acuñó el término no-lugares para describir los espacios transitorios y funcionales - aeropuertos, centros comerciales, autopistas, ciertos espacios urbanos- que no generan identidad, relaciones orgánicas ni historia, sino que se definen por el anonimato y el tránsito contractual. Las plataformas de *streaming* son los no-lugares digitales por excelencia del siglo XXI. El usuario-pectador, con su perfil individualizado, accede a un espacio de consumo solitario y contractual (el pago de una suscripción), un lugar de paso donde no establece vínculos comunitarios reales con otros usuarios-pectadores.

En segundo lugar, se considera la lógica de la convergencia cultural descrita por Jenkins (2008)

donde chocan los viejos y los nuevos medios, donde los medios populares se entrecruzan con los corporativos, donde el poder del productor y el consumidor mediático interaccionan de manera sin predecibles [...] En el mundo de la convergencia mediática, se cuentan todas las historias importantes, se venden todas las marcas y se trae a todos los consumidores a través de múltiples plataformas mediáticas. (Jenkins, 2008, p. 14)

Además, este teórico no se limita a la mera coexistencia de tecnología, sino que describe un ecosistema mediático donde los flujos de contenido, las narrativas y las audiencias migran a través de múltiples plataformas (Jenkins, 2008), describiendo el modelo de la comunicación transmedia que expande la narrativa y que Scolari (2013) explicita como “una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (p. 17). Las plataformas de *streaming* son un nodo central de esta convergencia, y su modelo de negocio se basa en gran medida en lo que se podría llamar una convergencia nostálgica. No solo producen películas o series con estética retro, sino que también convergen en sus catálogos vastos archivos de producciones pasadas (desde clásicos cinematográficos hasta series de televisión de los ochenta y noventa) poniéndolos a disposición instantánea.

Ahora bien, dicha lógica se entrecruza con el análisis del posmodernismo de Jameson (1991), cuya crítica se expande para revelar su vínculo con la mercantilización de la memoria. Este teórico afirma

que el posmodernismo se caracteriza por el pastiche y la esquizofrenia temporal. El pastiche es una imitación de estilos pasados sin la ironía de la parodia, un hablar a través de las máscaras de estilos ya muertos. La nostalgia posmoderna no es por el pasado real sino por su imagen, por su efecto de pasado, argumentando que esta estetización del pasado es el síntoma cultural del capitalismo avanzado, flexible y globalizado (Jameson, 1991). Por tanto, las plataformas de *streaming* son la maquinaria perfecta para este pastiche mercantilizado. No son museos que preservan la memoria con fines educativos, son supermercados que venden sensaciones de autenticidad.

El algoritmo que recomienda contenido similar basado en las elecciones pasadas del usuario-espectador no está guiado por una lógica histórica o estética, sino por una de consumo. Así, la nostalgia del estilo se convierte en un impulso de negocio. Cada *revival* enmarcado en los ochenta y noventa, cada *reboot* de una serie o película clásica, es un producto que capitaliza el deseo retrotópico. La memoria entonces se subsume a la lógica de la moda y el ciclo de renovación constante de las mercancías.

Proto-retrotopía cinematográfica. El caso de *Mistery Train* y *Blade Runner 2049*: la nostalgia como sustituto ontológico

Antes de que el *streaming* institucionalizara la retrotopía como modelo de negocio, el cine ya exploraba este impulso. Un caso paradigmático bien podría ser la cinta *Mistery Train* (1989) del director y guionista estadounidense Jim Jarmusch, un tríptico cinematográfico que funciona como precursor de la dinámica que en este trabajo nos ocupa. La película, estructurada en tres viñetas que convergen en una

decadente Memphis, dedica su primer segmento titulado *Far from Yokohama* (Lejos de Yokohama) a una pareja de jóvenes japoneses. Ellos realizan una peregrinación turística a la ciudad cuna del *rock & roll*, movidos por su profunda devoción por la música estadounidense de los años cincuenta. Su viaje es un claro acto de consumo retrotópico *in situ*. No buscan entender el Memphis histórico, complejo y marcado por las tensiones raciales; buscan un Memphis mediático, territorio mitificado por el *Sun Studios* y *Graceland*, hogar de Elvis Presley. Augé (1992) diría que transitan por una ciudad convertida en un conjunto de no-lugares: el tren en el que viajan, la estación olvidada, las calles en estado de olvido con sus edificios viejos y deshabitados, el hotel en donde se hospedan y su habitación impersonal; los espacios turísticos que son meros referentes de un pasado cultural que consumen a través de los discos. Su experiencia está completamente mediada por la tecnología de la época (cámaras fotográficas de 35 mm, reproductores de audiocassettes) y por las imágenes preconcebidas que tienen del “sueño americano” al estilo *rockabilly*. Lo anterior se puede complejizar con un ejemplo devenido de la ciencia ficción: *Blade Runner 2049* (2017) del director franco-canadiense Denis Villeneuve. La película explora un futuro tan desolador e inhóspito que la nostalgia se convierte en un sustituto ontológico para la realidad. El protagonista principal es un androide replicante cuya existencia solitaria se mitiga a través de una memoria implantada de un cumpleaños infantil, un recuerdo que cree único y auténtico. Esta memoria, que funciona como su refugio retrotópico personal, resulta ser -en un giro jamesoniano- un producto masivo, un pastiche generado artificialmente. La paradoja en esta historia es

brutal: el único consuelo en un futuro horrible es un pasado que nunca existió, una mercancía del recuerdo.

Finalmente, para comprender la experiencia concreta del consumo retrotópico, es necesario bajar al nivel del texto filmico mismo. Aquí, las contribuciones de Mulvey (1988) en su ensayo Placer visual y cine narrativo son iluminadoras. La autora analizó cómo el cine clásico de Hollywood estaba estructurado alrededor de un placer escopofílico (el placer de mirar) y una mirada masculina que objetivizaba a la figura femenina en la pantalla. Si bien la aplicación directa de su teoría al cine contemporáneo es matizable, su análisis sobre la estructura del placer narrativo y visual es fundamental. Esta estructura responde a lo que Bordwell et al. (1985) conceptualizaron como el paradigma de Hollywood, un sistema de normas narrativas y estilísticas que privilegia la causalidad lineal, la psicología de personajes coherente y un cierre diegético satisfactorio. En palabras más simples, finales felices.

Muchas de las narrativas nostálgicas a las que huyen los jóvenes -tanto originales de épocas pasadas como los pastiches contemporáneos- recuperan de manera explícita estos códigos. Frente a la fragmentación, la hiperestimulación y la falta de resolución de la vida líquida, estas narrativas ofrecen un mundo ordenado y comprensible. El placer visual del que habla Mulvey (1988) se potencia aquí como el placer de una mirada que domina un universo coherente, donde los conflictos (a diferencia de los del presente) encuentran una solución definitiva. Este consuelo estructural es un pilar fundamental del refugio retrotópico, por eso hoy en día es común escuchar entre los jóvenes que gustan por consumir *feel good movies* o “películas que los hacen sentir

bien”, cintas que les hacen recuperar el ánimo y así continuar con sus esfuerzos del día a día.

Sin embargo, la nostalgia no se agota en la dimensión narrativa. Kracauer (1960), en su Teoría del cine, argumentaba que la esencia del medio cinematográfico era su capacidad de redimir la realidad física, de registrar y revelar los detalles efímeros del mundo material. Esta perspectiva echa luz sobre una segunda capa del consumo nostálgico: la añoranza no solo por un orden narrativo, sino por una materialidad perdida. La estética “*lo-fi*”, el grano de la película o la simulación digital de los errores o *glitches* del VHS -tan populares en seriales o producciones cinematográficas, sin mencionar los incontables audiovisuales producidos de manera independiente por creadores en redes sociodigitales en formato de *reels*- son síntomas de una nostalgia por la huella indexical de lo real que el cine analógico portaba (Kracauer, 1960) y que el entorno digital, pulcro e inmaterial, parece haber erosionado. Se consume así un pastiche jamesoniano de la textura de lo real, una búsqueda de autenticidad sensorial que complementa el anhelo de orden narrativo. En conjunto, la arquitectura del paradigma clásico (Bordwell et al., 1985) y la nostalgia de lo real (Kracauer, 1960) proveen el andamiaje formal mediante el cual el cine, y por extensión las plataformas de *streaming*, construye los pasados idílicos que los jóvenes universitarios mexicanos buscan habitar como refugio ante un presente incierto.

El consumo retrotópico y nostálgico en plataformas de streaming por estudiantes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México)

Exploradas diversas propuestas teóricas a las que se ancla este trabajo, se estableció analizar de manera integral y crítica cómo los jóvenes

estudiantes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) en México utilizan el consumo de cine desde plataformas de *streaming* y la relación de los géneros más populares con el concepto de nostalgia, como un mecanismo de compensación y refugio ante la inseguridad ontológica generada por la modernidad líquida. La tesis central sostiene en que este consumo constituye una práctica cultural sintomática de la condición retrotópica, un impulso preexistente (como ilustran *Mistery Train* y *Blade Runner 2049*), pero potenciado exponencialmente por la ecología del *streaming*, que mercantiliza la memoria bajo la lógica del pastiche jamesoniano. Los jóvenes no buscan simplemente entretenimiento; buscan activamente, a través de la interfaz de los no-lugares digitales, construir sus propios refugios digitales, donde el placer visual de una narrativa ordenada (Mulvey, 1988) les permita habitar, aunque sea temporalmente, un pasado idealizado que funciona como antídoto simbólico contra la ansiedad generada por un futuro percibido como hostil, tanto a nivel global como nacional.

Lo anterior llevó a la formulación de una serie de cuestionamientos, desarrollando así una encuesta aplicada, a través de Google Forms, a 100 estudiantes de la institución educativa antes mencionada, con el fin de conocer la frecuencia con la que consumen cine en plataformas de *streaming* en el transcurso de un mes, cuál plataforma es la de su preferencia, qué dispositivo utilizan para tales fines, qué tipo de producción (nacional o extranjera) prefieren consumir, cuál es su género favorito y, de estos, cuál relacionan con la nostalgia. Asimismo, se les planteó dos preguntas abiertas para entender, de forma muy directa, si lo que consumen -cinematográficamente hablando- les hace partícipes de un pasado idealizado que nunca llegó a materializarse. Rotundamente,

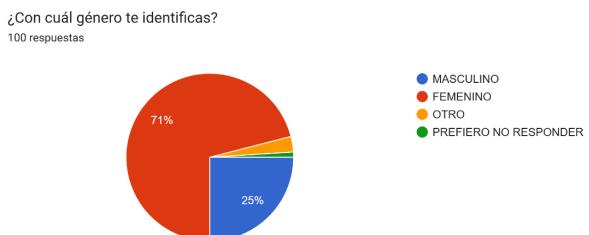
se les preguntó si consideran que el cine de la actualidad es una representación o reflejo del estado en el que se encuentra la sociedad en la que viven. El análisis de las respuestas obtenidas puede contribuir al entendimiento de la tesis propuesta en este trabajo, desarrollada en un principio bajo las miradas de autores como Bauman, Jameson, Jenkins, Lipovetsky, Augé, Mulvey, Bordwell, Staiger, Thompson y Kracauer, tomando en consideración el contexto latinoamericano desde los trabajos de García Canclini, Martin-Barbero y Reguillo.

Esbozo demográfico de los estudiantes universitarios encuestados

La parte introductoria de la encuesta tuvo como fin la obtención de datos demográficos de la muestra. De los 100 estudiantes universitarios encuestados, 71 % fueron del género femenino mientras que 25 % fueron masculino (ver Figura 1). Cabe señalar que, según informe emitido en 2024 por la Dirección General de Planeación y Desarrollo Institucional (DGPDI) de la UACJ, de 38,573 estudiantes matriculados, 21,736 son femeninos mientras que 16,837 son masculinos.

Figura 1

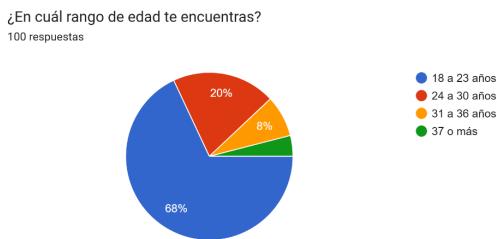
Género de la población encuestada



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

En cuanto a la edad de los encuestados, el 68 % respondió encontrarse entre los 18 a 23 años, mientras que el 20 % indicó contar entre 24 a 30 años (ver Figura 2). Esto indica que la mayoría de los estudiantes se encuentra cursando el nivel pregrado de sus estudios. Solo el 8 % respondió encontrarse en el rango de edad de 31 a 36 años y 4 % indicó tener 37 años o más.

Figura 2
Rango de edad de la población encuestada

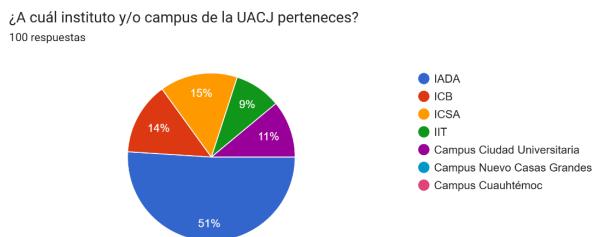


Elaboración propia con datos del estudio de campo.

Un tercer dato demográfico fue el relacionado al campus en el que los encuestados cursan sus estudios (ver Figura 3). La UACJ cuenta con cuatro institutos: Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte; Instituto de Ciencias Sociales y Administración; Instituto de Ciencias Biomédicas e Instituto de Ingeniería y Tecnología, además de tres campus: Campus Ciudad Universitaria, Campus Nuevo Casas Grandes y Campus Cuauhtémoc, estos últimos dos fuera de Ciudad Juárez, Chihuahua, encontrándose en las poblaciones del mismo nombre. Los datos obtenidos arrojaron que el 51 % de los estudiantes encuestados pertenecen al Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA),

15 % en el de Ciencias Sociales y Administración (ICSA), 14 % en el de Ciencias Biomédicas (ICB), 11 % en Ciudad Universitaria y 9 % en el de Ingeniería y Tecnología (IIT).

Figura 3
Pertenencia institucional de la población encuestada



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

Plataforma de streaming de preferencia, hábitos de consumo audiovisual y dispositivo utilizado

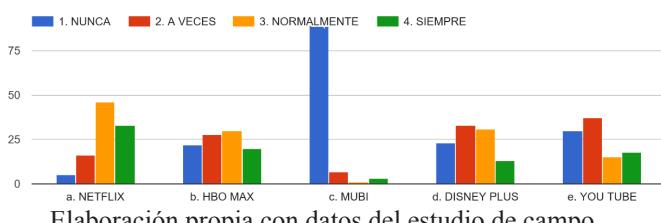
Como ya se ha manifestado, el arribo de las plataformas de streaming supusieron un cambio paradigmático en el consumo de contenido audiovisual entre las audiencias, otorgándoles la libertad para “elegir” contenidos. Sin embargo, Soto (2023) cuestiona dicha autonomía al decir que “el público formula una falsa imagen de sujeto libre, cuando en realidad su comportamiento se está adaptando a una racionalidad preconcebida” (pp. 110-111). Un caso de éxito entre las plataformas de streaming es Netflix, aunque poco a poco otras compañías (HBO Max, Disney+, MUBI) han logrado posicionarse entre el gusto del público. Según datos obtenidos por la Encuesta Nacional de Consumo

de Contenidos Audiovisuales del Instituto Federal de Comunicaciones (IFT, 2024) en México, de 8,750 entrevistadas, el 83 % declaró utilizar Internet, de los cuales el 55 % indicó consumir contenidos audiovisuales a través de dicho medio. De dicha cantidad, el 53 % manifestó consumir películas, mientras que el 41 % prefirió series. En cuanto al uso de plataformas, Netflix obtuvo el 82 % de preferencia por encima de Disney+ y HBO Max.

En el caso concreto de la encuesta aplicada a los estudiantes universitarios de la UACJ, y empleando una pregunta en la Escala de Likert sobre sus preferencias en torno a la plataforma de *streaming* que utilizan para ver una película, 43 % respondió que NORMALMENTE lo prefiere frente al 30 % que se decantan por HBO Max (ver Figura 4). Un caso particular fue el de MUBI, servicio que en los últimos años en México comenzó a ser muy popular entre la comunidad estudiantil, ofreciéndoles tarifas más baratas que la competencia (119 pesos mexicanos frente a los 249 que cuesta Netflix en su plan Estándar). A pesar de ello, 89 % manifestó NUNCA utilizarlo.

Figura 4
Preferencia de servicios de streaming

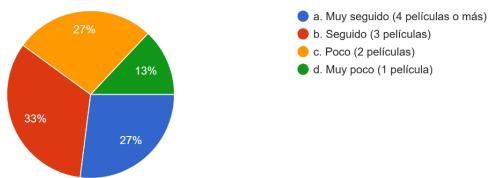
1. En la escala del 1 al 4, siendo 1. NUNCA, 2. A VECES, 3. NORMALMENTE y 4. SIEMPRE ¿en cuál de los siguientes servicios de streaming prefieres para ver una película?



Ante la pregunta en Escala de Likert relacionada a sus hábitos de consumo de cine en el transcurso de un mes, 33 % de los encuestados dijo hacerlo SEGUIDO (3 películas) frente a 27 % que lo hace MUY SEGUIDO (4 películas o más) y a 13 % que solo ve una cinta por mes (ver Figura 5).

Figura 5
Consumo de cine al mes

2. En el transcurso de un mes ¿cuántas películas ves a través de alguna plataforma de streaming?
100 respuestas



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

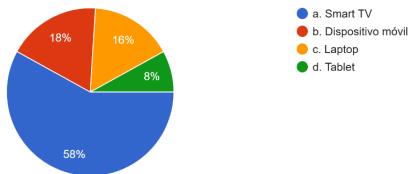
En cuanto al dispositivo utilizado para consumir productos audiovisuales por Internet, la encuesta del IFT antes mencionada arrojó que el 81 % de las personas encuestadas declaró haber usado un dispositivo móvil para ello, mientras que el 41 % lo hizo a través de una Smart TV. Con tales datos presentes como referencia nacional, el 58 % de los estudiantes universitarios encuestados para este trabajo mencionaron utilizar una Smart TV para ver alguna película a través de alguna plataforma de streaming mientras que el 18 % dijo hacerlo a través de su dispositivo móvil (ver Figura 6).

Figura 6

Dispositivo utilizado para consumir cine en plataforma de streaming

3. ¿Cuál de los siguientes aparatos o dispositivos electrónicos regularmente utilizas para ver una película a través de alguna plataforma de streaming?

100 respuestas



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

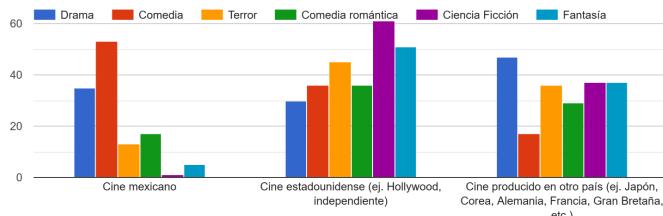
Elección de género cinematográfico y su relación con el sentimiento de nostalgia

Otro factor de interés para este estudio fue conocer el género cinematográfico que más eligen los universitarios, así como el país de origen de las producciones cinematográficas que consumen. Fue así como, ante el cine mexicano, el 53 % prefiere la comedia y el 35 % opta por el drama. Cuando se trata de cine estadounidense, 61 % prefiere el género de la ciencia ficción, 51 % el de fantasía y 45 % gusta del terror. Finalmente, ante el cine producido en otro país que no sea México o los Estados Unidos de América, 47 % prefiere el drama, mientras que 37 % gustan por igual de la ciencia ficción y la fantasía, y un 36 % opta por el terror (ver Figura 7).

Figura 7

Prferencia de género cinematográfico y país de origen

4. Al ver una película ¿cuál es tu elección en cuanto al género y país de origen? Selecciona más de una opción si así lo consideras necesario.



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

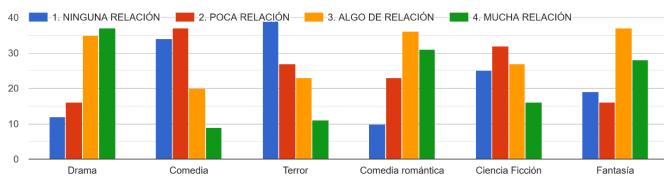
Bauman (2017) manifiesta citando a Boym “que el mundo moderno está aquejado de una epidemia global de nostalgia” (p. 12). Siendo ésta (la nostalgia) un ingrediente presente en el fenómeno retro-tópico que nos ocupa, se determinó preguntar con Escala de Likert a los estudiantes universitarios si encontraban una relación con los géneros cinematográficos de su elección y el concepto de nostalgia provisto por el Diccionario de la Lengua Española en su versión en línea, mismo que indica ser la “tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida”. Fue así como 37 % encontró ALGO DE RELACIÓN en el género de la fantasía, 27 % la encontró en la misma escala, pero en el género de la ciencia ficción, y 36 % también encontró dicha relación con la comedia romántica. El género al que los encuestados determinaron tener MUCHA RELACIÓN con el concepto presentado de nostalgia fue el drama (37 %), seguido de la comedia romántica (31 %) y la fantasía (28 %). Los géneros cinematográficos que, según los estudiantes universitarios, no tienen NINGUNA RELACIÓN con

el concepto de nostalgia fueron el terror (39 %) y la comedia (39 %), seguidos de la ciencia ficción con un 25 % (ver Figura 8).

Figura 8

Relación entre género cinematográfico y el concepto de nostalgia

5. Según el Diccionario de la Lengua Española, la nostalgia es "tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dic...os cinematográficos abajo enlistados con dicha definición?



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

El pasado idealizado y la representación del presente desde la pantalla grande

El cuestionario aplicado a los estudiantes universitarios cerró con dos preguntas abiertas fundamentales para comprender la dimensión subjetiva del consumo retrotópico: ¿consideras que el cine que consumes, con los elementos que representa en la pantalla (ej. historias, actitudes, personajes, moda), te remite a un pasado idealizado que nunca se materializó en el presente? y ¿consideras que, en la actualidad, el cine y las historias que cuenta en lo general es una representación o reflejo del estado en el que se encuentra la sociedad en la que vivimos? Siendo preguntas abiertas, se les pidió a los encuestados responder SÍ, NO y POR QUÉ.

Se procedió entonces a la organización, codificación y análisis de cada respuesta proporcionada a partir de la primera pregunta, esto con apoyo del software Atlas.ti. En un primer proceso de organización, se detectó que 61 estudiantes respondieron de forma afirmativa a la primera pregunta. Sin embargo, solamente 58 ampliaron sus respuestas. Luego de un segundo proceso de organización, se realizó la debida codificación a partir del análisis de las respuestas. La nomenclatura de dicha codificación dio como resultado NOSTALGIA POR EXPERIENCIAS NO VIVIDAS, SENTIMIENTOS DE MELANCOLÍA, ESCAPISMO A TRAVÉS DEL CINE e IDENTIFICACIÓN CON PERSONAJES.

El análisis de las respuestas cualitativas revela una clara operación del impulso retrotópico descrito por Bauman (2017), para quien este anhelo representa un sueño de un pasado perfecto, uno que nunca existió. Esta construcción de un pasado mítico se materializó en los comentarios de los estudiantes. Algunas respuestas denotaron esa melancolía por el pasado idealizado (“Sí, porque muchas películas muestran un pasado más bonito o romántico de lo que realmente fue, como si todo hubiera sido ideal cuando en realidad no existía así”); otras, por un anhelo no alcanzado (“Sí, me permiten visualizar una vida que no tengo”); otras más indicando una necesidad de escapar de la realidad (“Sí porque demuestra momentos bonitos sin pensar en los problemas sociales”); otras relacionadas directamente con una realidad socioeconómica que no representa necesariamente el ideal (“Sí ya que se presenta una vida adulta a la que la mayoría de la población no tiene la capacidad económica de alcanzar”, “Sí, porque la mayoría de películas hay mucha idealización, cosa que en la vida real no sucede”, “Sí, porque percibe el pasado como algo que siempre fue mejor que el presente o

que la vida era mejor antes”) y otras cargadas con un sentimiento de nostalgia por intentar cambiar algo del pasado (“Sí, porque me hace recordarás ciertas situaciones que podrían haber sido diferentes y que a veces quisiera regresar para cambiar”). Estas expresiones confirman que, como señala Reguillo (2012) en el contexto latinoamericano, los jóvenes desarrollan estrategias del desvío y construcciones simbólicas para navegar la incertidumbre vital, encontrando en estos pasados mediáticos un territorio de sentido y consuelo.

En cuanto a las respuestas obtenidas de la segunda pregunta, 79 estudiantes respondieron de manera afirmativa, considerando que el cine en la actualidad refleja en gran medida lo que acontece a su alrededor a partir de discursos políticos, sociales, económicos, espirituales/religiosos que, aunque matizados con el empleo de códigos propios de los géneros cinematográficos, logran identificar los discursos que remiten directamente a fenómenos que conocen ocurren en la sociedad, tanto de forma local, nacional e internacional. Esta percepción de los estudiantes dialoga críticamente con la lógica del pastiche posmoderno descrita por Jameson (1991). Si bien los jóvenes identifican un reflejo de la sociedad, este no necesariamente implica una crítica profunda, sino que a menudo se trata de lo que Jameson caracterizaría como “la imitación de estilos muertos, el habla a través de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura ahora global” (p. 21). Es decir, el cine contemporáneo no solo refleja la sociedad, sino que refleja—y mercantiliza—sus ansiedades, sus nostalgias y sus crisis, transformándolas en productos consumibles dentro de la lógica de la convergencia cultural (Jenkins, 2008), donde estos discursos circulan y se reinterpretan constantemente a través de las plataformas de *streaming*.

La paradoja del refugio: del no-lugar al hogar mediático en el contexto mexicano

Los hallazgos de este trabajo deben interpretarse a la luz de las mediaciones específicas del contexto mexicano. La plataforma de *streaming*, en este ecosistema, desempeña un papel dual y aparentemente paradójico. Por un lado, es el no-lugar augiano perfecto pues se trata de un espacio individualizado, un intercambio comercial desprovisto de interacción social profunda. Sin embargo, es precisamente en esta no-relación donde se construye la más íntima de las relaciones: la del usuario-espectador con su refugio temporal. Esta paradoja puede elucidarse con el concepto de hogar mediático propuesto por Silverstone (1994), pero que requiere ser repensado desde la postura de Reguillo (2012).

Para los jóvenes universitarios mexicanos, el hogar físico puede ser un espacio de inseguridad económica o incluso física, haciendo del hogar mediático un refugio aún más crucial. El acto ritual de ponerse una *feel good movie* de antaño (provocadoramente nostálgica) desde el dispositivo móvil como escape de espacios compartidos frente a una televisión inteligente, puede ser un *performance* de domesticidad portátil. Podría ya no ser un acto esporádico, sino un hábito cultural arraigado, una práctica recurrente tipo “volver a casa” a un territorio simbólico percibido como más seguro y ordenado que el mundo exterior líquido. Dicho territorio está construido con los materiales de lo que se podría denominar una hibridación retrotópica, retomando a García Canclini (1990).

Los resultados, con respuestas que aluden tanto a producciones nacionales como internacionales, muestran cómo el efecto de pasado

jamesoniano se glocaliza. Las plataformas, con su lógica de convergencia (Jenkins, 2008), no ofrecen un pasado único, sino un menú de pasados posibles que pueden ir desde el sueño americano de los ochenta hasta la comicidad mexicana que es renuente en aceptar un presente dislocado por la violencia, pasando por el futuro retro cada vez más popular desde la ciencia ficción. El estudiante universitario, lejos de ser un sujeto pasivo, es un consumidor retrotópico glocal que, guiado por algoritmos que reflejan y amplifican sus deseos, cocrea su propia narrativa de escape desde su particular matriz cultural. Sin embargo, esta agencia está limitada por lo que Martín-Barbero (1987) identificaría como las mediaciones técnicas del mercado. La elección entre el Memphis rockabilly de *Mistery Train* o la estética synthwave de *Blade Runner 2049* es una elección entre diferentes productos de un mismo supermercado temporal cuyas opciones están predeterminadas por licencias globales y estrategias corporativas. La crítica de Jameson (1991) se revela en toda su vigencia, pero matizada por la perspectiva de la que se ocupa este trabajo, la latinoamericana devenida en mexicana: la incapacidad de imaginar futuros radicalmente diferentes se compensa con la capacidad de consumir un repertorio cada vez más amplio de pasados estilizados, algunos globales, otros locales, pero igualmente todos mercantilizados.

Es crucial no caer en una lectura simplistamente celebratoria o condenatoria de este fenómeno. La construcción de estos refugios digitales tiene una dimensión política en el contexto mexicano, de cultura propia, historia, economía, práctica sociales, espacios físicos y temporales y hasta gastronomía particular de las regiones. La retrotopía como anhelo de un orden perdido, puede fácilmente deslizarse hacia

la despolitización. Si la energía psíquica y emocional se invierte en la recuperación de un pasado idealizado, se resta fuerza a la imaginación y construcción de futuros alternativos. Desde la perspectiva de Reguillo (2012) sobre las estrategias juveniles, se pueden leer estas prácticas como formas de resistencia simbólica. En un país donde los espacios públicos están frecuentemente secuestrados por la violencia o la hipermercantilización, el refugio del *streaming* puede ser una forma de reclamo sobre el espacio-tiempo personal. No es lo mismo, sin embargo, el consumo retrotópico individualizante que las prácticas colectivas de la memoria a partir del registro audiovisual de experiencias sociales, muchas de ellas convertidas en producciones del género documental, de corte social, que desde hace 20 años han sido relevantes en México y otras partes de Latinoamérica gracias a directoras y directores tales como Tatiana Huezo, Luciana Kaplan, Everardo González, Lucía Gajá, Maya Goded, Juan Carlos Rulfo, Sumie García Hirata, entre muchos otros. La clave está en si la retrotopía conduce a un repliegue privatizador o puede, en algunos casos, servir como base afectiva para la reconstrucción de lo común.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha argumentado que el consumo de contenidos nostálgicos por parte de los jóvenes universitarios mexicanos, específicamente de los estudiantes de la UACJ, en las plataformas de *streaming* constituye un síntoma cultural complejo y profundamente significativo. Lejos de ser una mera preferencia de entretenimiento, esta práctica se erige como una respuesta estructural a diversas crisis: la liquidez de los vínculos y las certezas que definen nuestra era (Bauman,

2000; 2005), la precarización del espíritu que agota la capacidad de imaginar (Berardi, 2017) y la sombra de un capitalismo que marcha hacia el apocalipsis (Malm, 2020).

En el contexto que ocupa este trabajo, este malestar global se ve potenciado por realidades locales de incertidumbre, haciendo del acto de ver una película, un esto existencial cargado de significado. En este ecosistema, los jóvenes no son consumidores privados, sino agentes activos que negocian su lugar en el mundo a través de las mediaciones que les ofrece la cultura digital (Martín-Barbero, 1987). Utilizan plataformas de *streaming* - esos no-lugares (Augé, 1992) de tránsito contractual- y, en un acto de profunda paradoja, los transforman en hogares mediáticos temporales (Silverstone, 1994), refugios íntimos desde los cuales curar su propia dieta de nostalgia. Este consumo es, a la vez, un claro ejemplo de la hibridación cultural que caracteriza a América Latina (García Canclini, 1990), donde los algoritmos globales y los catálogos internacionales se mezclan con producciones y sensibilidades locales, creando un paisaje retrotópico glocal. La arquitectura misma de este consuelo es doble. Por un lado, responde a la nostalgia narrativa y estructural. Como bien señalaron Bordwell et al. (1985), el paradigma clásico de Hollywood, con su causalidad lineal, su psicología estable y su resolución de conflictos, ofrece un andamiaje de orden perfecto para un sujeto líquido. Frente a un presente donde las acciones rara vez tienen consecuencias claras y los proyectos carecen de cierre, estas narrativas proveen un consuelo estructural, profundamente reconfortante.

Por otro lado, opera una nostalgia material y sensorial. Como apuntaba Kracauer (1960), el cine tiene el poder de redimir la realidad física, y es justamente esa huella de lo real lo que se añora en un mundo

digital excesivamente pulcro. El placer visual del que hablaba Mulvey (1988) se expande así: no es solo el placer de mirar, es el placer de habitar, aunque sea temporalmente, un universo que es a la vez narrativamente ordenado y sensorialmente auténtico en su textura de pasado. Sin embargo, este refugio no está exento de sus propias contradicciones. La máquina que lo hace posible es la misma que lo mercantiliza. La lógica de la convergencia (Jenkins, 2008) y el pastiche posmoderno (Jameson, 1990) convierten el anhelo retrotópico en un nicho de mercado, donde el pasado se vende como un estilo más, despojado de su profundidad histórica y de sus aristas conflictivas. Los jóvenes construyen balsas de significado, pero lo hacen con materiales proporcionados por la misma industrias que contribuye a la liquidez de la que huyen.

Ante este panorama, la pregunta crucial que emerge no es si esta práctica es legítima -lo es, como estrategia de supervivencia psíquica en un mundo hostil al evocar lo dicho por Reguillo (2012)- sino qué tipo de futuro se construye desde este presente anclado al pasado. ¿Estos refugios digitales funcionan como puertos seguros temporales que permiten a los jóvenes universitarios recobrar el aliento para la acción colectiva o se están convirtiendo en cuevas de confort simbólico de las que resulta cada vez más difícil emerger? La energía y la creatividad de las nuevas generaciones son el recurso más valioso para enfrentar los desafíos del entorno en el que se encuentran insertas; el riesgo es que la máquina de sueños retro los adormezca en un letargo de nostalgia mercantilizada.

Este trabajo, por tanto, no cierra un debate, abre varios caminos para futuras indagaciones: ¿cómo se diferencian las prácticas retrotópicas entre jóvenes de distintas clases sociales y regiones de México,

con acceso desigual a la información digital y a distintas memorias colectivas? ¿Es posible identificar un punto de inflexión en el que el consumo retrotópico deje de ser consuelo y se convierta en una trampa que cancele la imaginación política? Y, quizá la más urgente, ¿qué formas podría tomar una pedagogía de la memoria crítica, capaz de utilizar el mismo lenguaje del *streaming* y la nostalgia para, en lugar de ofrecer un refugio, equipar a los jóvenes con las herramientas para construir un futuro que no tenga que ser, necesariamente, mejor que un pasado idealizado, sino simplemente habitable, justo y propio?

Referencias

- Augé, M. (1992). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2005). *Vida líquida*. Paidós.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopía*. Paidós.
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra Editora.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

González, J. (2023). La financiarización desde el hogar: el caso de la economía mexicana. *Economía UNAM*, 20(60), 50-73. <http://revistaeconomia.unam.mx/index.php/ecu/article/view/818/726>

Instituto Federal de Telecomunicaciones. (2024). Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales. https://somosaudiencias.ift.org.mx/archivos/6_REPORTE_ENCCA_2024_o.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2025). Estadísticas a propósito del Día Internacional de la Juventud. *Sala de prensa*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2025/EAP_Juventud.pdf

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Jarmusch, J. (Director). (1989). *Mystery Train* [Película]. Orion Pictures.

Kracauer, S. (1960). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós.

Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.

Lyotard, J.-F. (1984). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Cátedra.

Malm, A. (2020). *Capital fósil: El auge del vapor y las raíces del calentamiento global*. Capitán Swing.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. En Fundación Instituto Shakespeare (Ed.), *Videos, televisión y feminismo* (pp. 113-132). Fundación Instituto Shakespeare.

Real Academia Española. (s.f.). *Nostalgia*. En Diccionario de la lengua española. Consultado el 12 de septiembre de 2025. <https://dle.rae.es/nostalgia>.

Reguillo, R. (2012). *Culturas juveniles: Formas políticas del desencanto*. Siglo XXI Editores.

Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Deusto.

Silverstone, R. (1994). *Television and Everyday Life*. Routledge.

Soto, G. (2023). La era del consumo en la esfera audiovisual: series y plataformas streaming. *SERIARTE. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 3, 102-123. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v3i.15199>

Villeneuve, D. (Director). (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. Alcon Entertainment.

O MEDO DE ENVELHECER NO CINEMA DE HORROR CONTEMPORÂNEO: CORPO FEMININO, ABJEÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL

Giovana Vernilo Mendes¹

O cinema de horror tem se destacado, historicamente, como um espaço privilegiado para a expressão de medos culturais profundamente enraizados. O horror opera pela evocação do desconforto, da repulsa e da estranheza, frequentemente explorando as fronteiras entre o que é aceitável ou monstruoso, normativo ou desviante. Nesse contexto, o corpo humano, em particular o corpo feminino, emerge como território de disputa, em que se inscrevem valores sociais, ansiedades morais e regulações do desejo. Mais recentemente, o corpo envelhecido tem ocupado lugar central nas narrativas do horror contemporâneo, não

1. Doutoranda em Comunicação, PPGCOM - UAM
gvernilo@hotmail.com

apenas como figura secundária, mas como objeto de medo, de nojo, e de ruptura da ordem simbólica.

A velhice, sobretudo a feminina, aparece no imaginário audiovisual como sinônimo de falência, decadência, improdutividade e abjeção. Em um ecossistema midiático que exalta a juventude como capital simbólico, a presença da mulher idosa se torna uma figura disruptiva, atravessada por silenciamentos e estigmas. Conforme argumenta Julia Kristeva (1982), a abjeção se manifesta naquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem - um “não-eu” que invade e contamina os limites do corpo e do sujeito. O corpo envelhecido, marcado por rugas, flacidez, doenças e funções corporais desreguladas, torna-se abjeto porque representa o colapso do ideal estético moderno: liso, firme, controlado e jovial. A abjeção é, nesse sentido, menos uma característica física e mais uma construção simbólica e cultural.

Essa construção se agrava no caso das mulheres, cujos corpos são socialmente vigiados e sexualmente regulados com muito mais intensidade do que os masculinos. Barbara Creed (1993), ao formular o conceito de “monstruoso feminino”, aponta que o horror se alimenta justamente dessas transgressões corporais e simbólicas associadas à feminilidade: a mulher como mãe, bruxa, mutante ou sedutora aparece como ameaça ao masculino, ao racional, ao controle. A mulher idosa, que carrega a marca da passagem do tempo e da perda do valor sexual perante a lógica patriarcal, é recorrentemente figurada como grotesca, amaldiçoada ou monstruosa. Trata-se de uma figura que, como observa Karen J. Renner (2019), transita entre o apagamento e a hipervisibilidade repulsiva: invisível no cotidiano, mas central nas narrativas de horror que desejam, justamente, explorar o que é indesejado.

A presente pesquisa parte da hipótese de que o horror contemporâneo projeta, por meio da velhice feminina, uma crítica ambígua à lógica da juventude compulsória, operando ao mesmo tempo como reiteração de estigmas e como sintoma de uma crise cultural com o envelhecer. Para isso, serão analisados dois filmes: *A Substância* (*The Substance*, Coralie Fargeat, EUA, 2024) e *X: A Marca da Morte* (*X*, Ti West, EUA, 2022). Ambas as obras são exemplares da maneira como o corpo envelhecido feminino é construído como objeto de horror, ora por meio da repulsa estética provocada por sua imagem, ora pela perturbação causada pelo desejo sexual que insiste em persistir mesmo após a “época permitida”. Ao colocar mulheres idosas como figuras centrais de seus enredos, os dois filmes explicitam não apenas a marginalização desses corpos, mas também o fascínio que exercem enquanto figuras liminares - entre o humano e o monstruoso, entre a norma e a falha.

Este trabalho tem como objetivo analisar, a partir de uma perspectiva interseccional entre estudos de gênero, estética do horror e indústria cultural, como os corpos envelhecidos femininos são representados em narrativas audiovisuais recentes, especificamente dentro do subgênero do horror corporal. A pesquisa utiliza uma abordagem qualitativa, baseada em análise filmica, e recorre a autores como Julia Kristeva (1982), Barbara Creed (1993), Brigid Cherry (2009), Karen Renner (2019), Vivian Sobchack (2004), entre outros, para discutir os modos como o envelhecimento é esteticamente encenado como deformidade, ruína e ameaça.

O artigo propõe refletir sobre os contextos de produção e circulação dessas imagens, considerando a lógica de mercado que estrutura a indústria do entretenimento. Ao associar a juventude a um

ideal de consumo e a velhice à repulsa, os filmes analisados não apenas reforçam códigos visuais hegemônicos, como também escancaram a violência simbólica presente no culto à juventude, à produtividade e à beleza normativa. Assim, este estudo contribui para o entendimento das intersecções entre corpo, mídia e poder, evidenciando como o horror se torna um terreno fértil para a dramatização dos limites da subjetividade contemporânea.

Juventude como valor estético e mercadoria: o corpo na cultura de consumo

O corpo velho, especialmente o corpo feminino envelhecido, emerge como figura central no horror contemporâneo não apenas por sua aparência fora da norma, mas pela carga simbólica que carrega.

O corpo velho, em processo de envelhecimento e decadênci, já a caminho da morte, funciona como um espelho para aqueles que prefeririam não olhar. Ele se torna um lugar de medo, fascinação, negação e, por vezes, repulsa — um lembrete de que o tempo é inexorável e inevitável. (Miller & Van Riper, 2021, p. 5)

O corpo envelhecido feminino é abjeto porque revela os limites do eu, da forma, do controle e da beleza. A repulsa que provoca está menos ligada a uma ameaça externa e mais ao colapso de códigos sociais profundamente internalizados, sobretudo os que regulam a feminilidade, a juventude e a visibilidade. No horror, esse corpo deixa de ser invisível para se tornar hiper-visível — mas sob o signo do grotesco, do colapso e da punição.

A juventude ocupa um lugar de privilégio simbólico no imaginário da indústria cultural contemporânea. Mais do que uma fase biológica,

ela é convertida em signo de valor estético, capital de desejo e moeda de circulação nos produtos midiáticos. Nos circuitos do entretenimento audiovisual, corpos jovens, principalmente femininos, tornam-se objeto de fetichização, projeção e idealização. São esses corpos que aparecem com mais frequência em protagonistas, em campanhas publicitárias, nas narrativas de romance, sexualidade e ação. Há, portanto, uma lógica de visibilidade que se estrutura em torno da juventude como norma e ideal — e, simultaneamente, do envelhecimento como falha, ruína ou ameaça. A velhice, nesse contexto, não desaparece simplesmente por ausência, mas é construída como aquilo que não deve aparecer, como um corpo que rompe com o pacto imagético da perfeição, da suavidade, da sexualidade normativa.

No caso das mulheres, essa lógica se torna ainda mais rígida e excludente. A indústria do entretenimento ocidental, marcada por padrões estéticos brancos, heteronormativos e patriarcais, estabelece limites estreitos para a presença feminina no audiovisual. Mulheres jovens são hipervisibilizadas, enquanto mulheres idosas são apagadas ou relegadas a papéis secundários, estereotipados ou grotescos. Kathleen Woodward (2006) argumenta que a figura da mulher velha é deslocada do campo da representação porque ela encarna uma presença perturbadora, que desestabiliza os códigos visuais do desejo e da beleza. Quando esse corpo é reintroduzido nas narrativas, frequentemente o é sob a forma de repulsa, riso ou medo, como se sua simples visibilidade fosse uma transgressão às normas da cultura da juventude.

Esse processo não é apenas estético, mas também político e econômico. A juventude tornou-se uma mercadoria altamente lucrativa, alimentando indústrias inteiras de cosméticos, moda, cirurgias plásticas,

dietas, academias, fármacos e filtros digitais. A cultura do “anti-idade” propaga a ideia de que o envelhecimento pode — e deve — ser combatido, revertido, disfarçado. No plano da performance midiática, isso se traduz na expectativa de que figuras públicas femininas devem “envelhecer bem”, mantendo uma aparência jovem como forma de capital. Mulheres que não aderem a essa lógica são frequentemente alvo de escárnio ou invisibilidade. A narrativa hegemônica da juventude eterna impõe, assim, uma negação da velhice, sobretudo no feminino, como se o corpo que envelhece perdesse sua legitimidade existencial, sua capacidade de ser visto, desejado ou escutado.

Essa normatividade imagética aparece dramatizada de maneira potente nos filmes *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, EUA, 2024) e *X: A Marca da Morte* (X Ti West, EUA, 2022), que explicitam o desejo de juventude como pulsão destrutiva e colocam o envelhecimento feminino no centro do horror. Em *A Substância*, acompanhamos Elisabeth, uma atriz veterana que, após ser descartada por um mercado que exige juventude e perfeição, submete-se a um tratamento clandestino que promete restaurar sua vitalidade e beleza. A juventude, aqui, é literalizada como substância a ser consumida, injetada, absorvida — e, no processo, destrutiva. O filme constrói visualmente esse processo por meio do horror corporal: corpos se fragmentam, se rompem, se multiplicam, revelando as entranhas do desejo de permanecer jovem. A narrativa não apenas denuncia a lógica da juventude como mercadoria, mas também expõe sua violência: a autodestruição como condição para permanecer visível.

Em *X* a personagem Pearl, uma mulher idosa que vive isolada com o marido em uma fazenda decadente, observa com fascínio e ressentimento

um grupo de jovens que chegam ao local para filmar um filme pornográfico. Pearl é apresentada como figura liminar: seu corpo é marcado pela velhice, mas sua subjetividade permanece erótica, desejante, ativa. No entanto, esse desejo é negado pelo olhar alheio, e o filme transforma essa frustração em violência. Pearl mata, seduz, toca e observa, causando desconforto em quem assiste. Não porque o desejo seja abjeto em si, mas porque é expresso por um corpo que a cultura insiste em deslegitimar como agente do desejo. A juventude, encarnada na personagem Maxine, é o oposto desse abjeto: ela é desejada, filmada, celebrada. Ambas são interpretadas pela mesma atriz, Mia Goth, evidenciando o espelhamento perturbador entre a jovem desejada e a velha rejeitada.

Nos dois filmes, o horror se constrói a partir da tensão entre o ideal da juventude e a realidade do envelhecimento. Mais do que reforçar o estigma da velhice, essas narrativas escancaram os mecanismos pelos quais a juventude é transformada em mercadoria e como os corpos femininos são organizados dentro de uma hierarquia de visibilidade. O horror, nesse sentido, opera como sintoma de um sistema cultural que teme a decadência, que rejeita a finitude e que transforma o corpo envelhecido — sobretudo o feminino — em imagem de ruína e de falha. Mas ao tornar essa imagem visível, ainda que sob o signo do medo, os filmes também expõem a crueldade das normas que regem a estética do entretenimento, revelando a juventude como uma promessa impossível e, muitas vezes, violenta.

A velhice como abjeção e grotesco: corpo, gênero e repulsa

A imagem da mulher idosa no horror contemporâneo é marcada por sua associação com o desvio, a ruína e a ameaça. Em narrativas que

operam pela tensão entre o que pode ou não ser visto, a velhice feminina aparece como figura limítrofe — não apenas porque envelheceu, mas porque insiste em permanecer visível. A abjeção se torna o conceito fundamental para compreender essa construção simbólica. Segundo Julia Kristeva (1982), o abjeto é aquilo que perturba a ordem do sujeito, aquilo que foi expulso para que o eu se constitua, mas que retorna como ameaça. O corpo da mulher velha ocupa esse lugar: ele retorna onde deveria haver silêncio, aparece onde deveria haver apagamento, deseja quando já não é mais autorizado a fazê-lo.

No horror, o corpo abjeto não é simplesmente feio ou estranho; ele rompe a ilusão de integridade que sustenta tanto a identidade do sujeito quanto a lógica da imagem clássica. A velhice torna visível o tempo, o desgaste, a falência da promessa de permanência que sustenta a cultura da juventude. O corpo feminino que envelhece é expulso do espaço do desejo, da produtividade e da centralidade narrativa. Quando retorna, retorna sob a forma do horror. Essa estrutura não se limita ao roteiro ou à construção de personagem. Está inscrita nos enquadramentos, nos sons, nas texturas e no ritmo das cenas. O corpo da mulher velha é filmado como ruído, como falha, como excesso.

O grotesco, conforme desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1987), fornece outra chave para essa leitura. Trata-se de um corpo em processo, poroso, instável, que se mistura ao mundo. O corpo grotesco é aquele que sangra, treme, se desfaz e se recompõe. Sua materialidade não é discreta nem silenciosa. No horror contemporâneo, essa estética é reativada para construir imagens que provocam desconforto. A mulher velha é mostrada não apenas como envelhecida, mas como transbordante: sua pele, sua voz, seus gestos e seus fluidos são ampliados, estetizados

como ruína. Como aponta Barbara Creed (1993, p. 10), “o horror está profundamente enraizado na ruptura dos limites do corpo — seus fluídios, excreções e instabilidades — e é no corpo feminino, em especial, que esse medo encontra seu lugar mais recorrente”. O que incomoda não é o fato de ela estar ali, mas de ela não estar contida, de se derramar para fora da forma que lhe foi imposta.

O corpo envelhecido não é apenas um corpo marcado pelo tempo, mas um corpo que falha. Falha em obedecer ao ideal jovem, falha em se manter quieto, falha em desaparecer. Essa falha produz abjeção porque confronta o espectador com o futuro do próprio corpo. A abjeção, nesse sentido, não é projetada em um “outro absoluto”, mas em algo familiar demais. É o que Kristeva (1982) descreve como o retorno do que foi recalculado. O corpo velho é assustador porque mostra o que o corpo jovem não pode garantir: permanência, firmeza, controle.

Em *A Substância*, a figura da mulher que deseja rejuvenescer é tratada como monstruosa não por sua maldade, mas por sua insistência em existir fora do papel reservado à mulher idosa. O horror se instala no processo de transformação, na instabilidade entre corpo jovem e corpo velho, na duplicação que não se completa. A juventude, nesse filme, é a forma que se tenta habitar, mas que não se sustenta. O grotesco emerge da tentativa de negar o tempo. O corpo velho é cortado, esvaziado, substituído. Cada gesto de Elisabeth para permanecer visível resulta em mais violência contra si mesma. O rejuvenescimento não é conquista, é punição.

A imagem da mulher velha que deseja — ou que simplesmente age — é construída como abjeção porque desafia os códigos de gênero e idade. A abjeção não está no corpo em si, mas no que ele representa:

o fracasso da juventude eterna, a ruína da imagem vendida pela cultura do espetáculo. A mulher idosa que toca, que fala, que transa ou que mata é insuportável não porque seja “naturalmente” assustadora, mas porque seu corpo já não obedece às regras. O horror que ela provoca é social, não ontológico. Sua presença denuncia o sistema que tenta ocultá-la.

O grotesco e a abjeção operam juntos para criar uma imagem de velhice feminina que carrega tensão e excesso. Mas essa imagem não é apenas negativa. Ao perturbar o campo da representação, ela obriga a cultura visual a encarar aquilo que tentou expulsar. O horror funciona, nesse caso, como modo de exposição. O corpo abjeto da mulher velha não volta como vítima nem como mártir. Ele retorna como distúrbio. E nessa perturbação, revela os contornos de um sistema que exige juventude não como ciclo, mas como norma permanente.

A Substância: juventude, degradação e espetáculo da abjeção

Em *A Substância* (*The Substance*, Coralie Fargeat, EUA, 2024), a velhice feminina não funciona como pano de fundo simbólico ou mero marcador narrativo: ela ocupa o centro da mise-en-scène, estruturando tanto a estética quanto a lógica do horror. A personagem Elisabeth Sparkle, interpretada por Demi Moore, é uma ex-celebridade descartada pela indústria por conta da idade e aparência. A introdução de uma substância experimental permite que ela crie uma versão rejuvenescida de si mesma — Sue, interpretada por Margaret Qualley —, desencadeando um processo de duplicação que logo se converte em disputa entre duas versões do corpo: uma invisibilizada e decadente; outra desejável, jovem e hiperexposta.

A juventude, nesse contexto, torna-se uma performance brutal, adquirida a um custo extremo e sustentada por práticas de destruição do eu. A câmera de Fargeat acompanha em detalhes as marcas dessa degradação: ossos quebrando, fluidos escorrendo, músculos colapsando. A cada nova aparição de Sue, o corpo de Elisabeth se fragiliza ainda mais — como se a juventude precisasse sugar a velhice para se manter. O horror emerge dessa dinâmica parasitária, em que o corpo jovem só pode existir ao custo da aniquilação do corpo velho. Como afirma Xavier Aldana Reyes (2014, p. 6), “o horror corporal expõe a vulnerabilidade da carne, mas também encena ansiedades culturais sobre o que o corpo deveria ou não ser”.

Elisabeth não é apenas vítima de um experimento científico, mas de um sistema que reconfigura o envelhecimento como falha e obsolescência. A duplicação não é libertação, tampouco redenção: é processo de apagamento subjetivo. Sue não representa uma nova chance, mas uma entidade autônoma que devora a possibilidade de agência da protagonista. O duplo jovem se torna uma superfície de consumo, celebrada por sua performance incessante e artificial de vitalidade — um corpo moldado para o olhar, polido para a câmera, vazio de história.

Esse esvaziamento subjetivo é fundamental para a estética do grotesco presente no filme. O corpo de Elisabeth, por sua vez, é marcado por rugas, secreções, fragilidade muscular e tremores. Ele escapa à forma idealizada e, como aponta Bakhtin (1987), esse corpo em processo, poroso, desestabiliza a norma. A tensão entre os dois corpos gera uma ruptura insustentável: a juventude é mostrada como máscara, performance, repetição maquinal. Sue dança, posa, sorri, mas sua juventude é

um hiper-real artificial, que revela a sua própria instabilidade à medida que precisa constantemente substituir, reprimir, silenciar.

A escolha de Demi Moore para o papel central adiciona camadas metalingüísticas à obra. A atriz, símbolo sexual dos anos 1990, encarna um corpo que já foi moldado e fetichizado pela indústria. Sua presença evidencia o ciclo de consumo e descarte das atrizes envelhecidas em Hollywood, oferecendo um comentário incisivo sobre a precariedade da fama feminina. Moore não apenas interpreta a decadência de Elisabeth, como inscreve no filme a própria história do olhar masculino sobre seu corpo — agora enfrentado diretamente pela narrativa e pela direção de Fargeat.

A substância que dá nome ao filme é, na verdade, uma tecnologia de exclusão. Sua promessa é a juventude, mas seu efeito é a fragmentação subjetiva e física da mulher que ousa envelhecer. A juventude, transformada em commodity, exige o sacrifício literal do corpo anterior. Não há continuidade entre Elisabeth e Sue; há ruptura, violência, substituição. O horror é intensificado quando se comprehende que essa troca não é reversível: a mulher velha não é transformada, mas eliminada.

Um dos momentos mais significativos do filme ocorre quando Elisabeth, em um raro gesto de tentativa de reconexão com o mundo, aceita um convite para sair com um homem. A sequência é construída com tensão emocional, acompanhando o processo de preparação da personagem diante do espelho. A câmera explora, com certa crueza e empatia, os sinais da velhice em seu corpo: os hematomas, a pele flácida, os tremores involuntários, os vincos profundos em seu rosto. À medida que tenta se maquiar, se vestir e controlar seus movimentos, Elisabeth é confrontada com a percepção de que seu corpo já não se enquadra no

ideal de feminilidade desejável. O espelho torna-se um dispositivo de confronto entre identidade e aparência, entre desejo e impossibilidade. Incapaz de se reconhecer como alguém ainda digna de afeto, ela desiste do encontro. A cena explicita a dimensão subjetiva do envelhecimento, marcada por uma experiência de vergonha, inadequação e isolamento. Trata-se de um instante de violência simbólica silenciosa, em que o horror não está nos efeitos visuais ou nas mutações grotescas, mas na internalização da ideia de que o corpo velho feminino não pode mais ocupar os espaços do desejo e da intimidade. A performance de Demi Moore, aqui, reforça o apagamento emocional da personagem, convertendo a experiência de envelhecer em uma forma de exclusão afetiva — solitária, dolorosa e invisível.

Ao expor com crueza os efeitos dessa lógica, *A Substância* articula uma crítica contundente ao culto à juventude, à estetização violenta do corpo e à misoginia institucionalizada. Elisabeth não morre apenas como personagem: ela é apagada como sujeito. E Sue, produto do desejo social, revela-se também um espectro — uma figura sem origem, sem memória, sem futuro. O horror se instala na constatação de que, para existir no campo da visibilidade, o corpo feminino precisa sacrificar sua história, sua matéria e sua identidade.

X (2022): a abjeção do desejo feminino envelhecido

X (Ti West, 2022) constrói sua atmosfera de horror a partir do deslocamento da juventude como símbolo de liberdade e prazer para a velhice como marca de exclusão e repulsa. A personagem Pearl, interpretada por Mia Goth sob um artifício estético que deforma e envelhece seu corpo jovem, é apresentada como uma mulher idosa,

sexualmente ativa, ressentida, observadora e violenta. A escolha de escalar a mesma atriz para viver Pearl e Maxine, jovem protagonista do grupo de cineastas, explicita o espelhamento entre o corpo desejado e o corpo descartado. A juventude e a velhice não aparecem como opostos fixos, mas como posições que se revezam sob o olhar social, marcadas por uma hierarquia que define quem pode desejar, quem pode ser visto e quem deve desaparecer.

O desejo que Pearl manifesta se constitui como fonte de horror. Seu toque, seus olhares, sua tentativa de aproximação com Maxine são enquadrados por uma *mise-en-scène* que busca o desconforto. A câmera insiste na textura de sua pele, no som de sua respiração, na viscosidade do corpo que se aproxima. A ameaça não vem da arma, mas do gesto afetivo. O que perturba é o desejo vindo de um corpo que foi socialmente destituído da possibilidade de desejar. Esse gesto que insiste carrega a força da abjeção, formulada por Julia Kristeva (1982): aquilo que deveria permanecer fora, mas insiste em retornar, contaminando os limites da identidade, do corpo, da ordem simbólica.

Pearl é construída não apenas como uma mulher idosa, mas como uma figura que articula a tensão entre memória, frustração e desejo. Sua presença está marcada pela lembrança de uma juventude passada e pela percepção de que sua agência no presente foi comprometida. A maneira como ela observa os jovens visitantes da fazenda é mediada por uma ambivalência afetiva: seu olhar revela tanto admiração quanto ressentimento. O contraste visual entre os corpos jovens, ativos e sexualmente disponíveis, e o corpo envelhecido de Pearl, desacelerado e marginalizado, reforça sua posição como figura liminar no campo da representação. Quando Pearl manifesta desejo — seja por meio do toque,

da aproximação ou de tentativas de contato íntimo —, sua conduta não é lida como expressão legítima de sexualidade, mas como transgressão. O horror associado à personagem não decorre exclusivamente de sua velhice, mas da recusa em ocupar o lugar socialmente esperado da passividade. Sua ação, nesse contexto, é percebida como uma violação das normas que regulam quem pode ou não ser sujeito do desejo. A resposta negativa à sua presença revela os limites da aceitabilidade da velhice feminina dentro das convenções visuais e narrativas do cinema de horror.

A persistência visual da mulher idosa em filmes de horror frequentemente opera como ameaça justamente por desestabilizar os limites entre o que é considerado belo, desejável e controlável. A velhice feminina, em especial, torna-se incômoda quando se recusa a desaparecer da cena, insistindo em existir num sistema que a preferiria apagada.

A figura da velha monstruosa perturba porque ela desfaz as fronteiras entre o feminino e o grotesco, entre a vulnerabilidade e a ameaça. Sua aparência marca o corpo como fora de lugar, como aquilo que deveria ter desaparecido mas insiste em continuar visível. (Susan Smith, 2021, p. 112)

Essa presença deslocada produz um tipo específico de horror: aquele que emerge da recusa em se retirar, em sumir, em se adequar ao esperado. O corpo velho feminino, quando permanece visível, tensiona não apenas o ideal de juventude, mas toda uma gramática visual construída para negá-lo — e é nesse conflito que o grotesco encontra sua força disruptiva.

A construção da personagem Pearl em *X* mobiliza características do grotesco conforme conceituado por Mikhail Bakhtin (1987). Segundo o autor, o corpo grotesco é definido por sua abertura, instabilidade e

transgressão dos limites formais — ao contrário do corpo clássico, que é fechado, homogêneo e idealizado. Pearl materializa esse conceito ao apresentar uma corporeidade marcada pela irregularidade, pela visibilidade de seus processos fisiológicos e pela recusa em aderir a normas de contenção corporal. A reação de repulsa que sua figura provoca não se limita à dimensão estética, mas se articula a um sistema simbólico que regula quais corpos são legitimados como visíveis, desejáveis ou representáveis. Nesse sentido, sua presença atua como ruptura no regime visual dominante, funcionando como lembrete incômodo da passagem do tempo e da condição de envelhecimento a que todos os corpos estão sujeitos.

O desejo que move a personagem Pearl é sistematicamente frustrado por um entorno que a desautoriza como sujeito desejante. A dinâmica com o marido, Howard, exemplifica esse bloqueio: ele recusa-se a manter relações sexuais com ela, alegando problemas cardíacos, e essa recusa é reiterada ao longo do filme por meio de diálogos breves, silêncios constrangedores e gestos contidos. A ausência de intimidade entre o casal é representada como uma consequência direta do envelhecimento, especialmente da mulher, e torna-se um dos motores para a transformação de Pearl em agente de violência. No entanto, em um momento avançado da narrativa, após o acúmulo de mortes na fazenda, o casal finalmente tem uma relação sexual. A cena é registrada sem apelo à sensualidade ou erotismo; ao contrário, ela é enquadrada com luz crua, movimentos lentos e uma câmera que insiste em mostrar a nudez dos corpos envelhecidos de maneira frontal, explícita e desconfortável. Não há trilha sonora envolvente ou cortes que suavizem a cena — o que predomina é a densidade do tempo, o ranger da cama, a textura da

pele, o peso dos corpos. Essa estética deliberadamente anticlimática aciona a abjeção do espectador, principalmente por deslocar o erotismo para corpos que são culturalmente marcados como dessexualizados ou invisíveis (Creed, 1993; Woodward, 2006). A representação da velhice como corpo sexualizado escapa às convenções do gênero e provoca desconforto não apenas pela imagem em si, mas pelo colapso das expectativas normativas em torno do que pode ou não ser mostrado em um filme de horror. Ao contrário do que a personagem teme, Howard não morre imediatamente após a relação — o que sugere que o obstáculo ao desejo não era apenas físico, mas ideológico. O filme, ao recusar o apagamento da sexualidade na velhice, tensiona o espectador, que é forçado a confrontar seu próprio desconforto com aquilo que normalmente é omitido do campo visual.

A duplicidade entre Pearl e Maxine complexifica essa construção. Maxine representa o corpo jovem em pleno exercício de sua liberdade sexual. Filma-se, dança, transa diante da câmera com autonomia. Sua juventude é celebrada, registrada, amplificada. Pearl, por sua vez, vive à margem, como sombra do que Maxine é. Ao tocar o corpo da jovem, tenta recuperar algo que lhe foi tirado. A violência que se instaura entre as duas não é apenas física, mas simbólica. Trata-se do embate entre quem pode desejar e quem é considerado inadequado para isso.

A escolha de Mia Goth para interpretar ambas explicita que não há distância essencial entre os corpos. A juventude é uma camada, uma fase, uma condição precária. O que se vê em Pearl é o reflexo futuro de Maxine. A identificação desconfortável é inevitável. A narrativa não oferece reconciliação. O horror persiste, porque não há saída possível dentro de um sistema que transforma corpos em produtos e depois os descarta.

A monstruosidade atribuída a Pearl funciona como espelho de uma cultura que deslegitima o envelhecimento feminino. O desejo que ela expressa é construído como abjeto, mas também como sintoma. O filme não lhe concede redenção, mas tampouco nega sua presença. Pearl ocupa a narrativa com força, ainda que sob o signo da repulsa. O desconforto que provoca expõe as normas que regulam o que pode ser sentido, vivido e representado por mulheres que envelhecem.

Essa presença desobediente, que insiste em existir para além do que é permitido, transforma Pearl em figura central para pensar o horror contemporâneo como expressão das ansiedades culturais em torno da decadência do corpo e da impossibilidade de permanência. O que há de monstruoso não é seu gesto, mas o sistema que faz dele uma aberração.

Considerações finais

A lógica da indústria cultural, conforme discutida por Adorno e Horkheimer (1985), opera por meio da padronização e da reprodução sistemática de produtos simbólicos que respondem à demanda do mercado e à manutenção de normas sociais hegemônicas. No contexto do cinema, essa lógica contribui para a reprodução de ideais normativos de juventude, beleza e feminilidade, construindo uma expectativa imágética que exclui corpos que não se alinham a tais padrões. A velhice feminina, especialmente quando marcada por sinais visíveis de transformação corporal, tende a ser ocultada, ridicularizada ou convertida em objeto de horror. Filmes como *A Substância* e *X*, ainda que operem dentro da estrutura de gêneros populares, tensionam esse modelo ao colocar no centro da narrativa personagens que foram descartadas pela lógica produtiva da imagem. Ambas as obras expõem as contradições de

uma cultura que explora o corpo feminino como capital simbólico até o ponto em que ele deixa de atender aos critérios de consumo, momento em que é então reposicionado como ameaça ou ruína.

Esse processo de espetacularização do corpo envelhecido como forma de perturbação visual é, paradoxalmente, o que permite que o horror revele as engrenagens da indústria cultural. O corpo de Elisabeth, em *A Substância*, é marcado pelos resquícios de uma trajetória midiática que a glamourizou na juventude, mas que a rejeita na maturidade; o de Pearl, em *X*, evidencia o esgotamento de uma promessa de desejo que nunca se realizou plenamente. Ambas são personagens moldadas por regimes de visibilidade que mercantilizam o corpo feminino e impõem a juventude como requisito para o reconhecimento social e afetivo. A performance da juventude, nesses contextos, torna-se uma forma de trabalho — um esforço contínuo para permanecer consumível dentro das dinâmicas da indústria do entretenimento. O horror, ao explicitar os custos subjetivos e corporais dessa exigência, fornece uma crítica contundente às estruturas de produção simbólica que sustentam o apagamento da velhice feminina.

O medo de envelhecer, tal como representado no cinema de horror contemporâneo, ultrapassa a dimensão estritamente biológica ou existencial. Trata-se de uma construção cultural que evidencia os mecanismos de controle e desvalorização do corpo feminino em sociedades regidas por uma lógica de juventude compulsória. Em filmes como *A Substância* e *X*, o envelhecimento não constitui apenas um pano de fundo temático, mas atua como eixo central da narrativa e origem do horror. A velhice feminina é apresentada como ruptura no ideal imagético do corpo jovem e desejável, desestabilizando convenções visuais

que naturalizam sua exclusão. A recusa dessas personagens em ocupar posições de passividade e apagamento ativa uma resposta marcada pela abjeção, pelo grotesco e pela violência.

Tais representações não apenas dramatizam o afastamento da mulher idosa dos espaços de visibilidade e agência, mas também evidenciam as consequências de uma cultura que transforma o corpo feminino em mercadoria regulada por padrões estéticos rígidos. A juventude é retratada como um imperativo performativo e a falha em sustentá-la — inevitável com o passar do tempo — converte-se em sinal de inadequação ou decadência. Nessa lógica, o envelhecimento implica não apenas a perda de valor no mercado do desejo, mas também a marginalização narrativa, uma vez que personagens mais velhas tendem a ser deslocadas do centro das ações. As protagonistas Elisabeth e Pearl se tornam figuras violentas não por desvio individual, mas como resultado de um processo prolongado de silenciamento, exclusão e deslegitimização de sua subjetividade.

A velhice, quando representada por meio da abjeção e do grotesco, pode reforçar certos estigmas, mas também oferece oportunidade crítica ao revelar as normas que sustentam tais representações. O corpo envelhecido que permanece ativo, desejante e visível desafia a norma cultural que associa a velhice à obsolescência e à dessexualização. O horror, nesse contexto, opera como um recurso formal capaz de tornar perceptível o desconforto coletivo diante do envelhecimento, confrontando o espectador com sua própria vulnerabilidade corporal e com os limites de um imaginário social que privilegia a juventude como valor absoluto.

Ao se valer de estéticas marcadas pelo horror corporal e pela abjeção, esses filmes inscrevem o envelhecimento no campo da crise representacional. O corpo velho feminino — sobretudo quando ainda age, deseja e se movimenta — passa a ser figurado como falha no sistema de visibilidade normativo. Essa falha, contudo, não é apenas marginal: ela reconfigura o campo de representação ao perturbar o pacto de invisibilidade historicamente imposto à mulher idosa. As imagens que surgem desse processo são desconfortáveis, mas também politicamente relevantes, pois expõem os mecanismos que regem quem pode ou não ocupar o espaço da imagem, do desejo e da subjetividade.

Discutir o envelhecimento feminino no cinema de horror permite, portanto, interrogar os limites do que é considerado representável dentro de um campo cultural estruturado por lógicas excludentes. O corpo que envelhece — e que insiste em permanecer visível — revela as contradições de um sistema que estetiza a juventude e marginaliza a transformação. O horror, ao explicitar essa tensão, não oferece necessariamente uma redenção das imagens da velhice, mas funciona como instrumento de crítica às hierarquias visuais e simbólicas que sustentam a exclusão das mulheres idosas na cultura audiovisual contemporânea.

Referências

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialectic of Enlightenment*. Continuum.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (H. B. de Araújo, Trad.). Hucitec.
- Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge.

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

Miller, C. J., & Van Riper, A. B. (2021). *Elder horror: Essays on film's frightening images of aging*. McFarland.

Renner, K. J. (2019). *Evil children in the popular imagination*. Palgrave Macmillan.

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.

Smith, S. (2021). The monstrous crone: Age, abjection, and the female body in contemporary horror film. In C. J. Miller & A. B. Van Riper (Eds.), *Elder horror: Essays on film's frightening images of aging* (pp. 110-125). McFarland.

Woodward, K. (2006). *Statistical panic: Cultural politics and poetics of the body*. Duke University Press.

POÉTICAS DE UMA IMAGEM HABITADA PELA DISTÂNCIA: HETEROTOPIA, LENTIDÃO E COTIDIANIDADE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO¹

Paul Newman dos Santos²

Vive-se, na condição contemporânea, sob o signo de uma aceleração social que rege e comprime a experiência, uma lógica que o pensamento de Hartmut Rosa (2013, 2019) diagnosticou como o motor da modernidade tardia. Esta dinâmica, pautada por um aumento contínuo da velocidade tecnológica, da mudança social e do próprio ritmo de vida, não é um fenômeno isolado. Ela reconfigura a nossa estrutura temporal, aprisionando a consciência no que se poderia chamar de um

-
1. Este texto é resultado de uma pesquisa de doutorado financiada desde março de 2023 pela *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)*, processo nº 2022/13772-0.
 2. Mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo.
Doutorando pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU.USP) & pela Universidad de Sevilla (ETSA.US).
paul.santos@usp.br

presente contraído. Numa vertigem de instantes que se sucedem sem se sedimentar, a profundidade histórica e a projeção de futuro cedem espaço à pressão hegemônica de um tempo lógico, abstrato, quantificado e orientado à produtividade. Em oposição ao tempo vivido, marcado pela dimensão qualitativa da duração³ e da existência, instala-se um regime de urgência constante, no qual a pausa se converte em sinônimo de ineficiência. A vida, assim submetida, vê diminuir sua capacidade de acolher a contemplação, de sedimentar memória e de abrir-se à errância, reduzida a um exercício de gestão de fluxos em um presente que nunca se aprofunda.

Esta crise da temporalidade inevitavelmente ecoa numa crise da espacialidade, tornando nossa relação com o mundo, e com o território urbano em particular, progressivamente superficial. No contexto da “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman (2001), onde as estruturas de vínculos se dissolvem em arranjos fluidos e precários, a cidade deixa de ser um lugar de enraizamento para se tornar um campo de trânsito. A consequência é o esvaziamento do espaço vivido, aquele que na formulação de Henri Lefebvre (2013) é o espaço da experiência, carregado de símbolos, memórias e significados afetivos. Este cede lugar a um espaço concebido, abstrato e funcional, cuja lógica é ditada pelo fluxo, reduzindo a experiência urbana ao consumo de rotas e funções (Lefebvre, 2013, pp. 381-382).

É precisamente em resposta a essa dupla crise que emerge, no cinema contemporâneo, uma tendência realista que atua como antídoto

3. ‘Duração’ é empregado, ao longo deste texto, no sentido que lhe atribui Henri Bergson (2005): a experiência qualitativa e contínua do tempo vivido (*durée*), em oposição ao tempo quantitativo e espacializado do relógio.

estético. O chamado Slow Cinema, longe de constituir um gênero fechado, configura uma postura ético-política partilhada por um conjunto transnacional de cineastas que, de formas distintas, recusam a lógica mercantilizada do estímulo incessante. Por meio do uso de planos longos, narrativas rarefeitas e uma ênfase pronunciada na quietude e na materialidade do cotidiano, esses diretores propõem filmes que, em uma radical desaceleração do olhar, revalorizam a duração como matéria expressiva (Flanagan, 2008). Não se trata de uma lentidão vazia ou meramente contemplativa, mas de uma estratégia deliberada para forjar um novo regime de atenção. Um convite a resgatar o tempo vivido de sua submissão ao tempo produtivo e, assim, reabrir a percepção, permitindo um olhar atento às ambiguidades da experiência que a hegemonia da aceleração tende a obliterar.

Nesse aspecto, busca-se argumentar como este ver atento, que o Slow Cinema propõe, convoca, por sua vez, uma atenção renovada à dimensão poética do espaço. Como Bachelard (1978, p. 200) nos lembra, “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”. Isto é, um espaço habitado nunca é um contentor neutro, mas um cosmos de ressonâncias, um lugar que acolhe a memória e o devaneio. E a temporalidade dilatada do cinema realista funciona precisamente como uma ferramenta fenomenológica para acessar essa dimensão. Não por acaso, é possível identificar nesta vertente do cinema uma tendência para a construção de verdadeiras cartografias de afetos urbanos⁴. O cinema torna-se uma ferramenta para dar a ver não apenas

4. Santos e Castral (2023) desenvolvem a ideia de que o cinema realista contemporâneo atua como um processo cartográfico. Para os autores, esses filmes, muitas vezes caracterizados por uma temporalidade mais lenta, mapeia modos de vida e dá a ver a dimensão processual dos fenômenos. Essa abordagem cinematográfica foca na experiência corporal e subjetiva do espaço, apresentando-se ao espectador como um ato cartográfico que, numa natureza relacional, rastreia movimentos e afetos.

a cidade como ela é, mas como ela é sentida, como uma experiência que se inscreve nos corpos e os modifica a partir de seus afetos⁵.

Giuliana Bruno (2002) argumenta nesse sentido ao falar de uma visão háptica⁶ que consiste em um ver que é também um tocar. Para a autora, a experiência do cinema é um percurso através de espaços que nos afetam e nos movem. Esse ver háptico permite acesso privilegiado ao espaço real representado. Entender o cinema como uma cartografia de afetos, nesse sentido, não é tomá-lo como um mapa a ser lido à distância, mas sim como um território a ser percorrido. O espectador não observa a paisagem afetiva do personagem como um objeto exterior a si. Ele é convidado a entrar nela, a sentir as suas texturas e a ser, também ele, afetado pelas suas forças, tornando a experiência cinematográfica um ato de encontro relacional.

Nesse sentido, propomos que a relação que esse cinema estabelece com o espectador parece transcender a própria noção do ver. O foco na duração e na materialidade dos espaços e dos gestos convoca um engajamento mais profundo, uma percepção tátil que envolve o corpo inteiro. A experiência desse cinema se comprehende, assim, não apenas como um ato de observação, mas como um ato genuíno de habitar a

-
5. Neste texto, o afeto é compreendido a partir da obra *Espinosa: Filosofia Prática*, de Gilles Deleuze (2002). Entende-se como afeto a capacidade de um corpo (humano ou não) de afetar e ser afetado por forças e intensidades em múltiplas escalas. De forma relacional, o afeto modifica a potência de agir desse corpo - para mais ou para menos - antes mesmo de ser nomeado, sendo, portanto, a própria inscrição da experiência no corpo.
 6. O termo “háptico”, do grego *haptikos* (relativo ao tato), é mobilizado por Giuliana Bruno para descrever uma modalidade de percepção que transcende a ótica pura, herdeira do cinema clássico. A visão háptica implica um envolvimento corporal e tátil com a imagem, que passa a ser percebida em sua textura, materialidade e profundidade, afetando o espectador de forma sinestésica. Para uma discussão mais detalhada ver o Capítulo 8, *An Archive of Emotion Pictures* do livro *Atlas of emotion* de Bruno (2002).

imagem. Trata-se de uma projeção corporal e imersiva na espacialidade do filme. Um tipo de imersão, que pela sua natureza tátil e afetiva, dá acesso não apenas a uma paisagem material do urbano real, mas também a outra, de natureza essencialmente afetiva e interiorizada.

A potência do ato de habitar essa paisagem reside em sua natureza particular. Entendemos que o território afetivo construído por filmes realistas não é um espelho fiel do mundo, mas um contraespaço de reflexão. Aqui nos aproximamos da noção de heterotopia. Como se verá, o conceito de Foucault (2012) é apropriado para identificar no cinema contemporâneo um espaço de alteridade com lógicas próprias, que funciona essencialmente pelo estranhamento. Diretores como Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethakul, Lav Diaz, Pedro Costa, entre outros, utilizam o estranhamento provocado por narrativas lentificadas para construir um local de reconhecimento e inquietação. Isso permite ao espectador ver uma geografia afetiva que surge, tal qual uma heterotopia, como espaço de contestação.

Em última análise, propõe-se explorar essa operação tomando como estudo o filme *Uzak* (2002), de Nuri Bilge Ceylan, um exemplar do cinema contemporâneo que observa a vida urbana por meio dessa instrumentalização do estranhamento. O percurso argumentativo passa, assim, por uma fundamentação teórica do cinema da lentidão para, em seguida, aproximar-se da obra. O objetivo aqui não é apenas uma análise filmica, mas uma reflexão sobre modos de pensar as urbanidades reais. Trata-se de apostar na capacidade do cinema, em sua vertente mais contemplativa, de funcionar como refúgio para o olhar, um espaço onde a percepção possa ser reeducada diante de um regime de velocidade hegemônico. Afinal, ao cartografar paisagens afetivas que emergem da

experiência urbana, esse cinema oferece uma forma de reterritorialização do presente, uma possibilidade de reencontrar, na duração da imagem, a densidade de um mundo que a aceleração ameaça comprimir. É um convite a habitar, ainda que por instantes, um outro tempo e a encontrar nele as ressonâncias da nossa própria interioridade.

O tempo dilatado e o espaço real no cinema da lentidão

Michel Ciment (2003) analisa como, em resistência a um cinema comercial que bombardeia um espectador impaciente com sons e imagens, diretores propõem um cinema de lentidão e contemplação, buscando resgatar a “experiência sensível de um momento revelado em sua autenticidade”⁷. Ao inaugurar um debate em torno de um “cinema da lentidão”, antecipa a consolidação de uma estratégia contemporânea que oferece um novo prisma sensorial-perceptual. Num movimento transnacional, o que se nomeou *Slow Cinema* caracteriza obras realistas que, como observam Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge (2015), estruturam um convite radical para reavaliar os regimes e valores da atualidade a partir de outra economia do olhar. Esse cinema não se pauta por uma lentidão entendida como mero prolongamento mecânico dos planos, mas evoca um projeto estético-sensível que estabelece uma relação com tempos

7. Argumentando nesse sentido, Ciment cita dados de Geoffrey King e explica: “*Geoffrey King, in his book New Hollywood Cinema, has commented on this impatience of the audience by measuring the duration of a shot in a classical Hollywood film and in a contemporary one. Where it lasted 7.85 seconds in Spartacus, it was only 3.36 seconds long in Gladiator, 8.72 seconds in The Fall of the Roman Empire and 2.07 seconds in Armageddon. Facing this lack of patience and themselves made impatient by the bombardment of sound and image to which they are submitted as TV or cinema spectators, a number of directors have reacted by a cinema of slowness, of contemplation, as if they wanted to live again the sensuous experience of a moment revealed in its authenticity.*” (Ciment, 2003, par. 8.)

humanos da duração e com uma hipertrofia da visão, rompendo com a naturalização do ritmo acelerado das narrativas clássicas e hegemônicas. Nessa linguagem lenta, o espectador é convidado a abandonar a expectativa de resolução rápida e a habitar o entretempo do gesto cinematográfico, um território no qual o tempo expandido exige não apenas atenção ao relato, mas também à própria espacialidade enquanto presença a ser explorada pelo olhar⁸ (De Luca & Jorge, 2015).

Essa postura, embora enfática na contemporaneidade, não surge de maneira hermética. Ela se insere no que Nagib e Melo (2009) identificaram como um “Retorno ao Real”, uma tendência que atualiza posturas estéticas de linhagens historicamente realistas. Nesse sentido, o Slow Cinema se enraíza e radicaliza um pensamento que remonta ao pós-Segunda Guerra Mundial, encontrando seu principal alicerce teórico nos escritos de André Bazin. A valorização da duração e do plano-sequência ecoa diretamente a defesa baziniana de um cinema que preserva a “densidade real” do mundo, conservando seus mistérios e ambiguidades. Para Bazin (1991), a vocação ontológica do cinema seria a de dar a ver o mundo em sua complexidade, oferecendo ao espectador um “exercício do olhar” em vez de apenas um discurso fechado. A lentidão contemporânea, portanto, pode ser lida como uma das herdeiras dessa ética realista, uma tentativa de devolver à imagem o seu peso e ao espectador a liberdade de sua própria interpretação.

8. É fundamental notar que, embora o *Slow Cinema* se consolide como uma vertente de identidade contemporânea, ele não inaugura a lentidão como estratégia estética. Trata-se, como De Luca e Jorge (2015) também argumentam, da consolidação de um pensamento cinematográfico com uma vasta genealogia. Exemplos seminais incluem obras de Yasujirô Ozu, que já nas décadas de 1950-60 utilizava a desaceleração narrativa para romper com a montagem clássica, e o cinema de Chantal Akerman, cujo filme *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) é frequentemente considerado um marco precursor do movimento

Gilles Deleuze complementa a leitura de Bazin ao distinguir o cinema da montagem do cinema da duração. Em sua obra Cinema 2: A Imagem-Tempo, Deleuze (2005) identifica no pós-guerra o surgimento de um regime, a imagem-tempo, que incorpora o tempo na sua dimensão do vivido. O cinema clássico, que ele denomina “imagem-movimento”, operava sob um esquema sensório-motor, onde a percepção leva a uma ação que modifica a situação na narrativa. Na Imagem-Tempo, este elo se quebra. O perceber não leva a uma ação resolutiva. Pelo contrário, a “ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (Deleuze, 2005, p. 13). A narrativa não prepara uma causalidade ordenada, mas mergulha o espectador em situações puramente óticas e sonoras, nas quais o que importa não é o que vai acontecer, mas o que está acontecendo.

Essa ruptura transforma profundamente o personagem e o espectador. Quando a ação deixa de ser o motor da narrativa, o personagem deixa de ser um agente transformador e se torna um ‘vidente’. Confrontado com situações que o ultrapassam, ele é despojado da sua capacidade de resposta motora. Ele “já não reage, regista. Já não é motor, mas vidente” (Deleuze, 2005, p. 4). Imerso em situações que não pode controlar, o personagem vagueia como testemunha da própria condição e convida o espectador a uma postura similar. Na ausência de uma ação que guie o roteiro, ele é forçado a trocar a expectativa de resolução por uma postura de imersão, compartilhando com o personagem seu estado de pura contemplação e afeto.

É precisamente neste estado que o cotidiano emerge com uma nova potência. No cinema clássico, atos banais como a espera ou o caminhar eram apenas elos de transição entre os momentos dramáticos importantes. Na imagem-tempo, esses ‘tempos fracos’ se dilatam até

virarem o próprio evento. Com lentidão latente, ganham espessura, alinhando-se à “ênfase pronunciada na quietude e no cotidiano” que Flanagan (2008) aponta como pilar do Slow Cinema. Gestos mínimos deixam de ser intervalo e se tornam um bloco temporal denso, carregado de tédio, ansiedade ou resignação. Ao libertar o tempo da causalidade narrativa, a imagem-tempo, recuperada pelo cinema realista contemporâneo, transforma a cotidianidade em matéria de reverberação, permitindo que a textura da existência, em sua dimensão mais elementar, se torne visível e, acima de tudo, sensível.

Nesse sentido, apontamos que há no Slow Cinema um processo de ressignificação desses pensamentos, próprio de um cinema realista contemporâneo, “que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (De Luca, 2015, p. 61). Mesmo no seu caráter ficcional, é possível identificar que as obras incorporam elementos do real — cenário, modos de vida, problemáticas urbanas — de modo que chegam ao espectador como resposta livre e direta à realidade física. Sem um caminho que impõe uma única interpretação, estabelece um convite a uma participação ativa na construção do entendimento da narrativa e do espaço filmico. Assim, destaca-se um pressuposto central que o cinema da lentidão incorpora: o cinema realista deve preservar “a liberdade do espectador de escolher sua própria interpretação do objeto ou evento” (Andrew, 2002, p. 133).

Este pressuposto, contudo, não se manifesta de forma homogênea. Com temáticas e técnicas distintas, cineastas como Béla Tarr, Tsai Ming-liang e Jia Zhangke constroem um verdadeiro laboratório de registros lentificados, mas cada qual à sua maneira. Independentemente do cenário, do comprimento do filme ou das técnicas utilizadas, o que

unifica esta tendência é a sua aposta na relação fundante entre o filme e o espectador para a construção de significados. É neste sentido que obras tão distintas como *O Homem das Multidões* (2013), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, *Bin-jip* (2004), de Kim Ki-duk, ou o próprio *Uzak* (2002), de Nuri Bilge Ceylan, podem ser lidas em conjunto. São produções que, na sua dimensão inventiva e realista, usam a temporalidade dilatada para teorizar sobre a experiência do habitar humano.

Deste modo, a dimensão temporal da lentidão possibilita a percepção da dimensão poética do espaço habitado. A forma de ver proposta pela lentidão volta-se ao que na introdução nomeamos como visão haptica, conceito alinhado a Giuliana Bruno (2002). Essa visão educa o espectador para um ver tátil, levando-o a se projetar na imagem como um campo a ser explorado por seu olhar e, virtualmente, por seu corpo. Como veremos, na análise de *Uzak*, a incorporação dessa estética lenta nos força a habitar aquele espaço junto aos personagens, a sentir seu peso, seus rituais e suas fronteiras invisíveis. Assim, na contemporaneidade, o cinema da lentidão atualiza a imagem-tempo em uma de suas operações mais fundantes. Ele não apenas revela os personagens comovidentes, mas também transforma o próprio espectador em um vidente do espaço, capaz de perceber as forças que constituem esse lugar para além de sua função aparente. O tempo assimilado por esse cinema, portanto, na sua dimensão do vivido, afia o olhar para o espaço, criando a ponte sensível para se deixar afetar pelo que está em tela.

A heterotopia de um cotidiano partilhado: *Uzak*

É precisamente essa manipulação do tempo, característica do *Slow Cinema*, que esvazia os espaços de suas funções banais e os transforma

em territórios carregados de novas lógicas. Ao dilatar a atenção em gestos banais do cotidiano, o cineasta nos força a vê-los por mais tempo do que normalmente veríamos, mesmo na realidade. O espaço, observado com uma intensidade que a vida cotidiana não permite, começa a revelar as lógicas subjacentes que o governam. Sejam tensões, rituais, fronteiras invisíveis. O familiar torna-se estranho. Isto é, ao transformar o espectador em um vidente haptico, esse cinema, literalmente, dá tempo ao pensar. Com isso, aquele espaço filmico que se revela como imagem do real, materializa-se na sua dimensão de ‘contraespaço’ que precisa ser, sobretudo, decifrado. É precisamente essa transformação do reconhecível em algo ‘outro’ — que nesta parte vamos aproximar ao conceito de heterotopia — que *Uzak* (2002), de Nuri Bilge Ceylan, explora em sua diegese.

A narrativa do filme constrói-se em torno da coabitação forçada entre dois primos que representam mundos em colisão. De um lado, Mahmut, um fotógrafo intelectualizado que se prende numa solidão cuidadosamente cultivada no seu apartamento em Istambul. De outro, Yusuf, um jovem recém-chegado da província, portador de uma esperança quase ingênua de encontrar trabalho na metrópole. O filme se desenrola a partir da tensão que emerge entre eles, naquele espaço que fabula os limites de um senso de abrigo e que, ao mesmo tempo, parece carregar uma potente alegoria sobre a alienação, o desenraizamento e a incomunicabilidade que marcam a experiência do partilhar um espaço cotidiano.

A lógica particular deste espaço revela-se, desde logo, na sua construção visual. A fotografia de Ceylan explora a imobilidade de planos longos e estáticos para compor uma atmosfera que, como nota Andrea Pavoni (2024) “já parece sufocante, como se sua quase-imobilidade fosse

resultado de uma falta de ar fresco” (p. 12). Assim, fiel à estética do *Slow Cinema*, a câmara opera aqui uma deliberada expansão do tempo. A sua lente não se apressa, detendo-se em ‘tempos fracos’ e gestos menores até que a própria duração se torne tátil e densa. Ao fazê-lo, a câmara transforma o apartamento numa espécie de natureza-morto a ser observada pela sua estaticidade. O próprio tempo parece, por vezes, suspenso, evidenciando um ambiente que funciona menos como um lar e mais como um mausoléu de intimidades, um primeiro indício da sua natureza paradoxal.

Nesse território, a falência da linguagem verbal dá lugar a um tenso jogo de incômodos, onde rituais silenciosos suspendem as regras sociais da hospitalidade. A comunicação manifesta-se em atos performativos que ativamente reconfiguram a natureza do lugar, transformando-o em um domínio vigiado. O gesto mais emblemático talvez seja a insistência de Mahmut em arrumar os sapatos de Yusuf. Repetido ao longo do filme, não se trata de mania de organização, mas de uma declaração que codifica a presença do outro como uma desordem a ser corrigida, convertendo o limiar da casa numa fronteira. Essa demarcação de limites torna-se ainda mais explícita na cena em que Mahmut fecha a porta da varanda, deixando Yusuf fumar do lado de fora, no frio, num ato que estabelece uma fronteira definitiva entre o abrigo e o exílio.

Contudo, essa lógica de exclusão transborda da gestão do espaço e contamina a própria percepção sobre o outro, minando qualquer laço de confiança. A hospitalidade colapsa por completo na suspeita sobre o relógio desaparecido, momento em que o primo deixa de ser um hóspede para ser rebaixado à condição de agressor. A paranoíta se manifesta de forma mais sutil, mas constante, no incômodo com a desordem deixada por Yusuf, em que cada objeto fora do lugar é visto como uma violação

de uma frágil e obsessiva ordem pessoal. O apartamento revela-se, assim, não apenas um espaço de fronteiras, mas um campo de batalha silencioso, um domínio regido não pelas regras do acolhimento, mas por sistemas que tornam o conflito uma realidade incontornável.

É precisamente nessa constituição de um território regido por sistemas que não são de uma hospitalidade cotidiana esperada que ressoa o conceito de heterotopia. Foucault (2012), por definição, propõe que heterotopias são lugares reais que, imersos na sociedade, funcionam como ‘contraespaços’ capazes de suspender, neutralizar ou inverter as relações que normalmente os governam. A força desses lugares não reside em sua arquitetura ou topologia, mas na capacidade de estar no mundo e, ao mesmo tempo, opor-se à sua lógica. Isso porque, no limite, seu fundamento está em um sistema de abertura e fechamento que, de maneira dúbia, as isola e as torna penetráveis (Foucault, 2012). Em *Uzak*, essa lógica está na criação de toda a espacialidade filmica. Basta ver como o apartamento está fisicamente ‘aberto’ à chegada de Yusuf, mas é imediatamente ‘fechado’ por um rigoroso sistema não verbalizado. Ou ainda no choque afetivo que o primo tem ao descobrir que as supostas oportunidades da metrópole não são tão concretas. Ali a heterotopia se faz valer pelo estranhamento desse espaço ‘outro’ de um cotidiano que não se completa pelo senso de acolhimento.

Esse sistema de abertura vacilante é intensificado na narrativa pela relação do espaço do apartamento com o mundo exterior. Na maioria do tempo coberta por uma neve quase onipresente, a cidade, ora vista pela janela, ora percorrida por caminhadas deambulatórias, parece enfatizar a importância da casa como local de calor. Entretanto, a neve que cobre o espaço urbano também sublinha a situação de dependência e insegurança

de Yusuf em Istambul. Ela funciona como um dispositivo que isola o apartamento, estabelecendo uma fronteira nítida com a cidade, mas também constitui um ambiente citadino de hostilidade. A neve, por isso, acaba por validar alegoricamente a natureza heterotópica não apenas do apartamento, mas de toda natureza urbana do filme. Aqui, a dimensão dúbia da heterotopia se faz presente. Os espaços de *Uzak* são livremente acessíveis porque parecem abertos, mas escondem exclusões, medos e angústias. Assim, embora constitua espaços permeáveis, o acesso e a permanência são regidos por um rigoroso sistema não verbalizado que contesta qualquer expectativa dada.

A força contestadora dessa heterotopia se aprofunda em outro princípio apontado por Foucault (2012, p. 418): a capacidade de justapor em um só lugar posicionamentos e tempos incompatíveis. De fato, com a chegada de Yusuf, não é apenas um corpo que ocupa o local, mas toda a temporalidade densa da província que se instala no apartamento. Evren Özseltcük (2015) argumenta nesse sentido ao analisar a obra de Ceylan pelo conceito de *taşra sikintisi*⁹, uma espécie de ‘melancolia

9. Para Özseltcük (2015), o conceito de *taşra sikintisi*, cunhado inicialmente pela crítica literária Nurdan Gürbilek, é indissociável das “contradições e ambivalências da história da modernização turca” (p.4, tradução nossa). Ela não é apenas um sentimento de exclusão de um centro geográfico, mas um efeito psíquico de um senso de ‘atraso’ (*belatedness*) induzido historicamente, no qual a identidade nacional se percebe como constitutivamente inadequada, sem valor e sempre atrasada em relação ao ideal da modernização europeia (p.40-87). Dessa forma, a condição que Yusuf personifica no filme de Ceylan não é apenas individual ou ‘provinciana’, mas o sintoma de um mal-estar coletivo ligado à conturbada relação da Turquia com a modernidade. Assim, a *taşra sikintisi*, apesar da tradução literal de ‘melancolia provinciana’, não é exclusiva de quem vem da província (como Yusuf), mas uma condição latente que pode afligir também o sujeito metropolitano (como Mahmut). Özseltcük (2015) argumenta, em última análise, que o valor do conceito reside em sua capacidade de “desvincular o *taşra* de um local específico e pensá-lo mais em termos de uma geografia afetiva amplamente distribuída e diferenciada” (p.4).

provinciana'. Essa condição nasce da consciência de outra existência, a da metrópole, da qual o sujeito se sente excluído. Yusuf transporta esse sentimento e o territorializa ali na vida urbana de Mahmut. Tem-se, então, a reprodução heterotópica de um lugar supostamente cotidiano que passa a ter que suportar múltiplos sistemas de vida não compatíveis.

O mais potente efeito heterotópico do apartamento, no entanto, é que essa ‘melancolia provinciana’ transborda de Yusuf e contamina Mahmut, que passa a ver sua própria solidão e fracasso refletidos naquilo que o primo representa. Ao sobrepor as temporalidades e os modos de vida dos dois, o espaço revela que a província e a metrópole são, para eles, experiências análogas de frustração. A *taşra sıkıntısı*, essa sensação de ser irremediavelmente excluído de uma vida mais plena, deixa de ser um marcador geográfico para se tornar a própria raiz de uma profunda crise de identidade que impede a formação de um eu coeso. Conforme aponta Ruken Öztürk (2007), essa crise forja uma identidade marcada por comportamentos defensivos, na qual os personagens não são movidos pela ação ou por ideais, mas sim paralisados por suas falhas internas, como a fraqueza e a ansiedade¹⁰. Incapazes de estabelecer relações autênticas, são marcados por uma constante falta de comunicação e, como resultado, essa instabilidade interna reflete-se diretamente na forma como habitam o espaço. Sem conseguir sustentar um senso de si estável, eles se isolam e tentam exercer um controle obsessivo sobre o mínimo território que lhes resta. Para se protegerem

10. Ruken Öztürk (2007) reconhece nos personagens de *Uzak* a identidade de “anti-heróis”, pois eles são definidos por suas falhas internas. São figuras que exibem abertamente sua fraqueza e ansiedade, perderam seus ideais e, embora critiquem o mundo, não têm motivação alguma para mudança. Essa paralisia interna resulta em uma constante falta de comunicação, que se manifesta em relações fracassadas e no isolamento físico e emocional no espaço.

da própria vulnerabilidade, o espaço precisa ser vigiado, e a abertura ao outro torna-se uma ameaça.

Um momento que exemplifica essa questão é a longa sequência em que Mahmut tenta assistir, na televisão, a *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky. A obra, que é um cânone do cinema contemplativo, acaba por ser um gesto metalinguístico que Ceylan usa como espelho irônico para a condição de seus protagonistas. A cena inicia-se com os dois primos partilhando a sala, numa composição que já evoca os incômodos e as diferenças que regem aquele espaço. Mahmut, em sua poltrona, tenta se concentrar. Ao seu lado, Yusuf, numa cadeira, está visivelmente entediado e sonolento. A atenção de Mahmut, no entanto, não passa de uma tentativa, pois a presença física de Yusuf em seu campo de visão parece funcionar como um ruído latente que impede qualquer imersão genuína.

O desconforto resolve-se temporariamente com a saída de Yusuf para o quarto. No entanto, a privacidade reconquistada não aprofunda a experiência estética de Mahmut. Pelo contrário, ela se revela como fraude. Consumido pelo tédio ou, talvez, finalmente livre da necessidade de performar uma suposta superioridade intelectual perante seu primo, Mahmut desiste de Tarkovsky e o troca por um filme pornográfico. A sua tentativa de atenção a uma representação artística colapsa numa forma de consumo solitário e superficial. Esta autonomia do espaço, contudo, é precária. A sua corporalidade torna-se a de um homem em estado de sítio. Sua atenção se divide entre a tela e a porta do quarto, em uma vigilância paranoica contra a possibilidade do regresso do outro. O seu conforto aparente é, na verdade, uma tensão, a prova de que a sua privacidade não é definida pela paz, mas pelo medo da interrupção.

A precariedade desta autonomia do espaço, inclusive, é confirmada pelo regresso súbito de Yusuf, após ele ter aproveitado a distração do primo para fazer uma chamada telefônica às escondidas. Surpreendido, Mahmut muda freneticamente de canal para um programa genérico, num gesto que expõe a vergonha e a inautenticidade que regem a sua interioridade. A tensão escala quando Yusuf, em vez de se retirar, permanece de pé atrás da poltrona, uma presença quase fantasmagórica que observa a televisão por cima do ombro de Mahmut. O incômodo retorna, agora de forma ainda mais explícita. É o momento em que a disputa silenciosa atinge o seu auge. Mahmut, incapaz de sustentar a convivência, exerce o seu poder de anfitrião e decreta o fim da noite: “está muito tarde, vamos desligar isso” (Ceylan, 2002, 0:35:45). É um ato de expulsão, a desistência final de qualquer possibilidade de partilha.

A sequência, na sua totalidade, funciona como um denso microcosmo da tese do filme. Ela encena o bloqueio da reverberação em todos os níveis: a comunhão estética com a arte falha, a conexão humana é impossível, e a intimidade consigo mesmo é contaminada pela paranoíta. O espaço não oferece refúgio, mas funciona como um palco para jogos de poder, vigilância e exclusão, onde cada corpo luta para demarcar o seu território mínimo. Mesmo após a saída final de Yusuf, Mahmut permanece estático na poltrona, imerso não em paz, mas em uma inércia desconcertante. A cena não tem resolução, apenas um resíduo de mal-estar, a prova final de que, naquele território, a distância, enunciada no título da obra, é a única condição de existência.

A centralidade desta sequência reside, portanto, na sua capacidade de condensar a argumentação desta análise. O que se encena ali não é a disfunção de um lar, mas a revelação de uma cotidianidade constituída

como um denso campo de afetos. É crucial notar, contudo, que este campo de forças não se esgota no apartamento. Pelo contrário, a lógica deste interior funciona como um microcosmo que, alegoricamente, se projeta sobre um viver urbano mais amplo. Trata-se da constituição de um território onde a hostilidade e o desejo de anulação do outro emergem como as forças que, paradoxalmente, definem a própria possibilidade de uma intimidade. Evocar a noção de heterotopia, neste contexto, é, portanto, reconhecer como este jogo de estranhezas define não apenas o espaço filmico, mas a própria paisagem urbana contemporânea que o filme nos força a encarar. Há ali, certamente, o estranhamento que parte da interioridade fraturada dos personagens, mas há também outro estranhamento, que contaminado pelo próprio espaço real que se faz filmico, transborda da tela para o espectador e o convida a refletir sobre sua própria condição de interioridade. Tal qual um dispositivo que o faz reconhecer, naquelas tensões, a matéria de uma realidade possível, ou ainda, de uma paisagem afetiva que ele entende que também poderia ser a sua.

Considerações sobre reencontrar a densidade do mundo

O percurso analítico dedicado a *Uzak* serve, em última instância, como um instrumento para revelar matizes de uma condição mais vasta, onde a lógica do apartamento se projeta e transborda para a própria materialidade do urbano. O gesto de Nuri Bilge Ceylan ecoa a tarefa urgente e sintomática do cinema realista contemporâneo de cartografar não apenas espaços, mas as dimensões afetivas que emergem do habitar. Trata-se de um cinema que se volta para relações, sentidos e, substancialmente, gestos que governam a vida comum. Essa postura se

desdobra em exemplos múltiplos que atravessam a contemporaneidade num movimento transnacional. No Brasil, Kleber Mendonça Filho, em *O Som ao Redor* (2012), mapeia a psicologia de uma coletividade em meio a uma problemática urbana inesperada. Nos Estados Unidos, o cinema de Kelly Reichardt, como em *Wendy and Lucy* (2008), tece a experiência subjetiva da precariedade a partir do trânsito errante pela paisagem americana. De forma ainda mais radical, o taiwanês Tsai Ming-liang, em *Jiao you* (2013), projeta a interioridade de uma família desabrigada sobre os espaços residuais de Taipei, onde a suspensão da ação revela um estado de exaustão e desejo bloqueado. Vê-se, portanto, em geografias e contextos distintos, que a atenção à materialidade do cotidiano e às temporalidades não produtivas são ferramentas privilegiadas para acessar a dimensão interior da experiência.

Torna-se evidente, portanto, que há na contemporaneidade uma operação cinematográfica complexa, que articula tempo, espaço e percepção de um modo íntimo. A sua condição de possibilidade é a estratégia temporal do *Slow Cinema*, que, ao resgatar o tempo vivido, permite que o espaço vivido se revele na sua densidade fenomenológica. Esta paisagem não é, contudo, um mero registo do real. Ela é um campo eminentemente reflexivo que se oferece diretamente como experiência sensível ao espectador. Isso, pois, a interioridade que se cartografa não pertence exclusivamente ao personagem, mas emerge na relação entre a câmara, o corpo filmado e o corpo que vê. É uma topografia relacional, tecida na duração, que nos dá a ver não o que um personagem pensa, mas a própria textura do seu estar-no-mundo.

Pensamos que é a natureza desta paisagem que a qualifica como uma heterotopia. O conceito de Foucault é aqui decisivo não como uma

mera etiqueta, mas como uma ferramenta para compreender a função deste espaço de alteridade. O que a define como um contraespaço não é apenas sobre um antagonismo entre hospitalidade e hostilidade, mas como a construção dessa tensão é colocada ao espectador como uma negação sistemática da lógica contemporânea hegemônica. Ela rejeita a aceleração em favor da lentidão, descarta a funcionalidade em nome da ambiguidade e abandona a clareza da comunicação para valorizar a opacidade do silêncio e do gesto. Ou seja, o seu poder reside no estranhamento que provoca. Ao nos confrontar com um espaço que é reconhecível (um apartamento, uma rua, um parque) mas que opera sob regras temporais e afetivas outras, o filme cria uma abertura de uma percepção automatizada. É neste hiato que o espectador pode se reconhecer, não por identificação com uma psicologia, mas por ressonância com uma condição. Um espelho que reflete a geografia da própria interioridade.

Para compreender a potência desta ressonância, é útil regressar ao diagnóstico inicial de Hartmut Rosa (2013, 2019). Se a aceleração social, como vimos, nos aprisiona num presente perpétuo, a sua consequência mais profunda, segundo o autor, é a instauração de uma relação de silenciamento ou ‘emudecimento’ do mundo. O mundo deixa de nos ‘falar’, de nos interpelar, e torna-se um agregado de pontos agressivos, um conjunto de recursos a serem otimizados, de tarefas a serem cumpridas, de resistências a serem vencidas. A relação com o espaço, com o tempo, com os outros e consigo mesmo torna-se ‘muda’, instrumental e, em última análise, alienada¹¹. Esta condição de silenciamento é precisamente o que a atmosfera de *Uzak* encena com precisão. Um mundo onde os

11. Rosa (2019, parte Três “*Fear of the Muting of the World: A Reconstruction of Modernity in Terms of Resonance Theory*”).

corpos coexistem, mas não se tocam, onde os sons existem, mas não comunicam, onde o espaço é partilhado, mas não gera pertencimento.

É em oposição direta a esta condição que Rosa (2019) formula a sua proposta de uma ‘relação de reverberação’ (ou ressonância). A reverberação descreve uma forma de relação com o mundo que não é de controlo nem de consumo, mas de diálogo e afetação mútua. Numa relação de reverberação, o sujeito e o mundo ‘vibram’ em conjunto, respondem um ao outro, transformam-se reciprocamente¹². Não se trata de um sentimento de harmonia mística, mas de uma experiência concreta de se sentir ‘tocado’ por algo que, por sua vez, nos responde, nos resiste e nos modifica. A reverberação é, portanto, a antítese da alienação¹³. Ela é a experiência de uma conexão viva e responsiva, a reativação de um eixo relacional entre corpo e mundo.

Aqui, finalmente, a tese central deste texto se completa. As paisagens filmicas evocadas pelo cinema realista contemporâneo, na sua natureza heterotópica, funcionam precisamente como eixos de reverberação. Ao nos apresentar um mundo que resiste à apreensão imediata, que nos interpela com a sua opacidade e a sua temporalidade outra, este cinema quebra a nossa relação ‘muda’ e instrumental com a imagem. O filme deixa de ser um objeto a ser consumido para se tornar um ‘outro’ que nos convoca, que nos ‘fala’ e nos exige uma resposta. A estranheza da heterotopia não é um obstáculo, mas a condição de possibilidade para a reverberação. É porque o mundo na tela não é transparente nem

12. Rosa (2019, parte Um, capítulo V, subitem 3 “*Resonance*”).

13. “This is, then, the central thesis of this book: resonance is the ‘other’ of alienation” (Rosa, 2019, parte Um, capítulo V, subitem 4 “*Alienation*”).

funcional que ele pode nos ‘tocar’ de forma imprevisível, reativando a nossa capacidade de sermos afetados.

O ato de habitar a imagem, neste contexto, revela-se como a própria prática da reverberação. Habitar esta paisagem de afetos é aceitar o convite do filme para entrar numa relação de diálogo. É permitir que a sua temporalidade ressoe com a nossa, que a sua atmosfera nos modifique. A experiência estética transcende, assim, a mera contemplação para se tornar um exercício de ressintonização com o mundo. O espectador, ao mergulhar neste contraespaço, não foge da realidade, mas pratica uma forma de relação sensível que a aceleração do mundo exterior tenta tornar escassa.

Esta prática de ressintonização constitui, em si mesma, uma certa política da percepção. Num regime de atenção governado pela velocidade e pela eficiência, onde o olhar é treinado para o consumo rápido e o descarte, o *Slow Cinema* propõe uma insubordinação. A sua exigência de paciência e de entrega não é um mero capricho formal, mas um ato político que desafia a economia sensorial dominante. Ao criar ilhas de tempo desacelerado, este cinema funciona como um refúgio para o olhar, um lugar onde a percepção pode ser desintoxicada da sua submissão à produtividade. Não se trata de uma negação do mundo, mas de uma afirmação da possibilidade de o experienciar de outra forma, a partir de uma temporalidade que valoriza a profundidade em detrimento da extensão.

Em última análise, a aposta deste texto é que o ato de habitar tais imagens lentificadas revela-se uma prática de reumanização da nossa relação com o tempo e com a experiência. Ao cartografar os territórios afetivos que emergem da vivência urbana, este cinema não oferece o

escapismo fácil de narrativas resolvidas, mas uma forma complexa de reterritorialização do presente. É a possibilidade de reencontrar, na duração de uma imagem, na opacidade de um rosto ou na quietude de um espaço, a densidade de um mundo que a aceleração ameaça tornar transparente e sem peso. O que se manifesta, com isso, não é uma abstração do real, nem tampouco uma imagem em fuga da realidade material. Entre as tensões e afetos filmados, trata-se de manifestar, ainda que por breves momentos, temporalidades outras — lentas, desaceleradas e rarefeitas — e ali construir práticas de ressonâncias com espaço real em suas diferentes escalas. É um convite, afinal, não para fugir do mundo, mas para voltar a habitá-lo.

Referências

- Andrew, D. (2002). *As principais teorias do cinema*. Zahar.
- Bachelard, G. (1978). A poética do espaço. In J. A. M. Pessanha (Org.), *A filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço* (pp. 181-354). Abril Cultural.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Zahar.
- Bazin, A. (1991). *O que é o cinema?*. Brasiliense.
- Bergson, H. (2005). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Martins Fontes.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Verso.

Ceylan, N. B. (Diretor). (2002). *Uzak* [Filme]. NBC Film.

Ciment, M. (2003). *The state of cinema*. 46th San Francisco International Film Festival, São Francisco, CA, Estados Unidos.

De Luca, T. (2015). Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In C. Mello (Org.), *Realismo fantasmagórico* (pp. 61-91). Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP.

De Luca, T., & Jorge, N. B. (2015). Introduction: From slow cinema to slow cinemas. In T. de Luca & N. B. Jorge (Orgs.), *Slow cinema* (pp. 1-24). Edinburgh University Press.

Deleuze, G. (2002). *Espinosa: filosofia prática*. Escuta.

Deleuze, G. (2005). *Cinema 2: a imagem-tempo*. Brasiliense.

Flanagan, M. (2008). Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema. *16:9*, 6(29). <https://16-9.dk/2008/11/slow-in-contemporary-cinema>

Foucault, M. (2012). Outros espaços. In M. B. da Motta (Org.), *Ditos e escritos V: Estética, ética, semiótica* (pp. 411-422). Forense Universitária.

Guimarães, C., & Gomes, M. (Diretores). (2013). *O homem das multidões* [Filme]. Teia.

Kim, K.-d. (Diretor). (2004). *Bin-jip* [Filme]. Kim Ki-duk Film; Cineclick Asia.

- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Mendonça Filho, K. (Diretor). (2012). *O som ao redor* [Filme]. CinemaScópio Produções.
- Nagib, L., & Mello, C. (Orgs.). (2009). *Realism and the audiovisual media*. Palgrave Macmillan.
- Özselc, E. (2015). *Turkey's internal other: Embodiments of taṣra in the works of Orhan Pamuk, Nuri Bilge Ceylan, and Fatih Akin* [Tese de doutoramento, York University]. YorkSpace.
- Öztürk, R. (2007). Uzak. In G. Dönmez-Colin (Org.), *The Cinema of North Africa and the Middle East* (p. 247). Wallflower Press.
- Pavoni, A. (2024). Uzak, or the unbearable lightness of the ordinary. *Ambiances*, 10. <https://doi.org/10.4000/ambiances.5681>
- Reichardt, K. (Diretora). (2008). *Wendy and Lucy* [Filme]. Film Science.
- Rosa, H. (2013). *Social acceleration: A new theory of modernity*. Columbia University Press.
- Rosa, H. (2019). *Resonance: A sociology of our relationship with the world*. Polity Press.
- Santos, P. N. dos, & Castral, P. C. (2023). Cinema, corpo, território: filmes realistas contemporâneos como cartografias de afetos urbanos.

Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação,
II(22), 1-24. <https://doi.org/10.4013/qt.2023.1122.05>

Tarkovsky, A. (Diretor). (1979). *Stalker* [Filme]. Mosfilm.

Tsai, M.-l. (Diretor). (2013). *Jiao you* [Filme]. Homegreen Films.

SUPER 8 IS HERE: MEMÓRIAS DE FAMÍLIA EM AINDA ESTOU AQUI

*Ana Clara Campos dos Santos¹
Christina Ferraz Musse²*

O diretor de *Ainda Estou Aqui* (2024), Walter Salles, e seu diretor de fotografia Adrian Teijido utilizaram algumas imagens gravadas com uma câmera Super 8, enquanto poderia ter usado algum recurso moderno que imitasse o efeito do formato. Este foi um dos pontos fortes da produção, tendo sido até divulgada uma notícia que mostra a filmadora como um elemento curioso: “Um dos elementos que ajudam na ambientação do início da década de 1970 de *Ainda Estou Aqui* é a filmadora Super 8. Por ser um equipamento antigo e muito marcante - usado em eventos

1. Doutoranda em Comunicação.
anaclaracs91@gmail.com

2. Doutora em Comunicação. Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.
christina.musse@ufjf.br

familiares no período -, o uso da máquina se encaixou perfeitamente à produção” (Boll, 2025).

O cartucho da película Super 8 foi desenvolvido na década de 1960, como uma evolução na qualidade de imagem comparado à bitola de 8mm, para proporcionar mais qualidade e praticidade aos cineastas e cinegrafistas amadores. A partir de 1965 foram lançadas no mercado as câmeras Super 8, o que tornou este formato um importante passo para o crescimento das produções audiovisuais daquela época.

O formato Super 8 impulsionou a produção audiovisual amadora, sendo mais utilizado no Brasil durante os anos 1970, comumente por pais e mães de família, que tiveram a oportunidade de registrar em movimento os eventos familiares como aniversários, casamentos, festas de Natal e Páscoa, passeios na praia, etc.

Naquela época, a ditadura militar estava em seu auge. Jovens cineastas amadores também tiveram oportunidade de dar vazão à criatividade a partir do formato cinematográfico, utilizando-o, muitas vezes, como forma de protesto. Para Maria Costa (2017), a publicidade envolvendo o Super 8 era muito voltada a jovens adultos, que eram os personagens dos anúncios, o que “pode ser associado à emergência dessa geração como camada consumidora” da época (Costa, 2017, p. 66).

O subtítulo “O Super 8 (ainda) está aqui” remete a um jogo de palavras entre o filme de Salles e um artigo de Santos, Costa e Musse (2018), no qual as autoras analisam algumas peças publicitárias da Kodak, empresa que desenvolveu o formato. Os anúncios mostram a facilidade em lidar com o formato, seja com a bitola, a câmera, ou o projetor, podendo estes ser operados por amadores. O título de uma dessas peças anunciava: *Super 8 is Here*, promovendo o sistema de

Super 8 da Kodak para o processamento dos filmes de forma rápida e automatizada, visando especialmente o mercado profissional, como noticiários e comerciais. É interessante perceber como o Super 8 *ainda* está aqui, mesmo sessenta anos após o lançamento da película, pois permanece sendo utilizado em algumas produções até os dias atuais.

O Super 8 e o olhar da juventude

No filme *Ainda Estou Aqui*, ambientado em 1970, podemos ver a filha mais velha da família Paiva, Vera (interpretada por Valentina Herszage), utilizando uma Super 8 para filmar diversos momentos. A primeira aparição da câmera é quando ela registra um passeio com os amigos, até o momento em que o grupo é abordado por militares em uma blitz. Costa (2017) ressalta o protagonismo jovem no contexto cultural dos anos 1960 e 1970, na música, na poesia e no cinema. Para ela, naquelas décadas, “a imagem do jovem que fica em evidência é a de indivíduo de classe média, empenhado em conseguir mudanças políticas, mas também transformações de comportamento e valores da sociedade” (Costa, 2017, p. 42), o que converge com o perfil de Vera em seu contexto socioeconômico, político e cultural.

Interpretamos a cena em que a personagem Vera é abordada por militares na blitz como uma forma de resistência. Ao perceber a abordagem, Vera aponta sua câmera Super 8 ao militar, que lhe aponta uma arma de volta e a manda abaixar a câmera. O diretor do filme *Supermemórias*, Danilo Carvalho, defende que “o próprio formato desse equipamento [câmera Super 8] lembra uma ‘pistola de brinquedo’ e posiciona o corpo de quem filma como uma espécie de ‘super herói’ capaz de capturar imagens do mundo à sua volta” (Bosi, 2016, p. 51).

Figura 1

Frame de Vera com a Super 8 ao ser parada em uma blitz



Boll (2025).

A comparação da câmera com um revólver não poderia ser mais oportuna: em inglês, a palavra *shoot* significa “atirar” e, ao mesmo tempo, também quer dizer “filmar”, “fotografar”, devido, provavelmente, à ação de mirar para poder encontrar o ângulo e a posição corretos para aquilo que se deseja fazer. No contexto da cena de *Ainda Estou Aqui*, a câmera de Vera pode ser vista como uma ameaça, uma espécie de “arma” de resistência, que poderia servir para registrar provas da violência com que os agentes fazem suas abordagens. Além disso,

A narrativa estabelece um diálogo profundo com as práticas de resistência cotidiana, demonstrando como as pequenas ações de enfrentamento ao regime se manifestavam nos gestos mais simples, desde a preservação da memória familiar através de imagens em Super 8 até a manutenção da esperança em meio ao desaparecimento forçado. (Gomes, 2024, par. 5)

As diversas formas de resistência também estavam muito ligadas à juventude de classe média das décadas de 1960 e 1970, preocupada

com transformações políticas, comportamentais e sociais. Para Costa (2017): “São estudantes do meio universitário que estão ligados à contracultura, aos movimentos tropicalista e cultural, aos hippies, às manifestações políticas e até mesmo à guerrilha, em alguns casos” (Costa, 2017, p. 42).

O uso de Super 8 na realização de filmes amadores era quase feito de forma massiva. O Super 8 se tornou a primeira grande tentativa de democratizar o registro de imagem em movimento, ainda que restrito a famílias de classe média alta. Desta maneira, a autora reforça que “esses jovens adultos, ao mesmo tempo em que participam da cultura de massa, buscam se diferenciar. As propagandas apostam em conceitos de modernidade, amizade e praticidade para influenciar a maneira dos indivíduos em consumirem os produtos” (Costa, 2017, pp. 66-67), podendo-se perceber como a publicidade envolvendo o formato Super 8 tinha, muitas vezes, os jovens como público alvo.

Vera foi enviada pela família a Londres para estudar inglês e ser resguardada da repressão da ditadura militar no Brasil. Ela se encontrava na capital britânica, onde também vivia exilado o cantor Gilberto Gil, quando soube da prisão de seu pai, Rubens Paiva. Na Inglaterra, a personagem filmou seus passeios por Londres, cujos filmes enviava junto com suas cartas para a família. Em uma das cartas, Vera até conta que dançou com Gil em uma festa na capital inglesa.

Contemporâneos das primeiras produções em Super 8, Dargy e Bau (1979) afirmam que a película era, sem dúvida, a mais aperfeiçoada e completa à disposição do cineasta amador. Os autores tratam a película como objeto de interesse de pequenos cineastas e dava dicas para os primeiros passos na produção desses filmes. Apesar de os autores

considerarem a película um meio de se fazer cinema, eles defendiam que a prática de filmar em Super 8 deveria se limitar ao campo doméstico. Os autores também dividem o cinema amador em duas categorias: 1) Filme amador espontâneo (familiares, de viagem e reportagens); e 2) Filme amador elaborado (documentário, com roteiro e outros). Para eles, os filmes de viagem são “uma variante do filme familiar, na medida em que as viagens de férias servem de tema aos cineastas amadores” (Dargy e Bau, 1979, p. 131). E é especificamente sobre os filmes de família que falaremos a seguir.

Filmes de família: a leitura estética, envolta em memória e felicidade

No longa-metragem de Salles podemos ver muitas referências à fotografia para registros da memória familiar. Sabe-se que os temas registrados em fotos e filmes de família, por serem tecnologias caras até meados dos anos 2000, eram cuidadosamente selecionados, geralmente mostrando apenas os bons momentos. Usualmente, eram feitas pelos pais e mães de família, mas em *Ainda Estou Aqui*, é Vera quem geralmente usa a filmadora:

Nos 30 minutos iniciais, a família de Rubens Paiva é retratada com imagens de intensa vivacidade e frescor, usando a estética fragmentada e amadora do super-8, como as da câmera usada pela filha “Veroca”, crônicas e diários audiovisuais de verões, viagens e festas, e também as inúmeras imagens de uma caixa/álbum transbordante de memórias felizes. (Bentes, 2025, par. 40)

É possível perceber que registros familiares não apenas retratam os parentes para uma posterior recordação, mas também funcionam no

sentido de evocar memórias e um sentimento nostálgico em qualquer pessoa, seja da família ou não. Para Jennifer Proctor,

Os filmes domésticos quase sempre evocam um sentimento de nostalgia, de tempo perdido, sejam eles Super 8 granulados e desbotados, o VHS suave, ou até mesmo agora, com vídeos pixelados de bebês ou gatos no YouTube. Mesmo quando eles não são nossos, servem como um gatilho de lembranças. (Proctor, 2013, p. 3)

Assim, os filmes de família, mesmo que não sejam nossos, têm o poder de remeter a diversas recordações pessoais. Além de Proctor, autores como Santos e Musse (2016), discorrendo sobre documentários subjetivos como *Elena* e *Os dias com ele*, mostram como filmes de arquivos privados podem ser utilizados para trazer à tona uma sensibilidade estética que remete à memória e à nostalgia, podendo trazer até mesmo uma atmosfera onírica e idealizada. Essas imagens provocam uma identificação imediata e intensa com o espectador, sejam os membros da família Paiva assistindo aos filmes-cartas de Vera, ou a nós, espectadores de *Ainda Estou Aqui*. Para Filippelli (2011), os momentos de alegria e espontaneidade formam o que a autora chama de estética da memória. Essa estética é percebida nos estudos que sobre os álbuns de família: para Artières (1998), a seleção das fotos desses álbuns costumava ocorrer da seguinte forma:

Não colamos qualquer foto nos nossos álbuns. Escolhemos as mais bonitas ou aquelas que julgamos mais significativas; jogamos fora aquelas em que alguém está fazendo careta, ou em que aparece uma figura anônima [...] Acontece, também, com o tempo, de algumas fotos serem retiradas, porque são comprometedoras, porque não são condizentes com a imagem

que queremos dar de nós mesmos e da nossa família. (Artières, 1998, p. 14)

O autor, então, reforça a ideia de que não é necessário “ser” alguma coisa e sim “aparentar ser” essa coisa. Convencionalmente, estamos propensos a selecionar a imagem que queremos passar de nós mesmos. A visão do pesquisador Armando Silva (2008) traz uma questão para refletirmos: acreditamos que o principal motivo para criarmos registros de memória é o medo do esquecimento e o desejo de deixarmos um legado para as gerações futuras. Para ele, criamos arquivos por medo da destruição e da morte. De acordo com o autor, ao mesmo tempo em que um álbum conta a história de nossas vidas, exibindo momentos felizes, engraçados e belos, compartilhados em família, “o medo da morte é o que o configura [o álbum] como arquivo” (Silva, 2008, p. 50), sendo essa a sua razão de existir.

Para Johnson (1998), o filme doméstico, não muito diferente do álbum de fotografias, preserva a história de uma família em rolos de filmes eternos, que podem representar os aspectos selecionados da história familiar para as pessoas mais íntimas. Dessa forma, segundo ela, não é nenhuma surpresa descobrir que as versões editadas da história familiar contenham casamentos, festas, feriados, aniversários, férias e crianças.

Em *Ainda Estou Aqui*, Vera divide a câmera com o pai para registrarem uma visita da família ao terreno adquirido para a construção do que viria a se tornar sua nova casa. Neste caso, e nas cenas em que são feitas imagens da família na praia, a câmera é usada da forma como

os consumidores utilizavam massivamente o Super 8: as produções domésticas raramente saíam do ambiente de produção e exibição privada.

Figura 2

Metalinguagem: frame que simula um filme familiar em Super 8 no longa-metragem sobre a família Paiva



Salem (2025).

No longa, os “filmes-cartas” (Bentes, 2025) de Vera em Londres fazem parte de algo próprio das produções domésticas amadoras: a leitura das cartas de Vera enquanto o filme estava sendo exibido era como uma narração em *off* ao vivo, tornando aquelas imagens presentes ao público. A cada exibição, a reconstrução das memórias por quem narra e assiste se dá de forma única. No caso das filmagens em Super 8, parece existir essa aura ligada ao ritual de revisitar os filmes junto à família, em uma sessão de cinema particular, que depende dos espectadores ali presentes.

O filme doméstico tem o fator entretenimento diretamente envolvido em sua realização e exibição e seu aspecto lúdico é fundamental como um passatempo da família: as brincadeiras das crianças, a filmagem e a projeção, todas são experiências divididas entre o grupo

familiar. Para Filippelli (2011), as projeções dos filmes se tornavam ocasiões especiais, de entretenimento e jogo coletivo. Para Odin, o “jogo coletivo” também é parte importante na produção dos filmes: “Ver um filme doméstico tem mais a ver com um *happening* ou com uma festa do que com uma projeção cinematográfica tradicional” (Odin, 2010, p. 55).

Desta forma, mesmo em meio a tantos acontecimentos adversos, os filmes-cartas produzidos e enviados por Vera tornavam-se um respiro, um momento alegre para a família Paiva viver em conjunto. Ainda que os espectadores (Eunice e os demais filhos) não fizessem parte dos filmes de viagem, como usualmente acontecia, e ainda que a cinegrafista não estivesse ali para narrar, é como se a carta, escrita de forma informal e pensada para ser lida em voz alta, completasse perfeitamente a experiência dos espectadores com relação ao filme.

Leitura autêntica e leitura documentarizante

Ainda que o formato tenha sido utilizado por aspirantes a cineastas nos anos 1970, a estética do Super 8 está intimamente ligada à estética dos filmes domésticos, por se tratar de um formato amador. Em um manual sobre gêneros cinematográficos, Nogueira define o que chama de home-movie da seguinte maneira:

O home-movie é outro (sub)gênero em que as condições de produção são incontornáveis - neste caso, é sobretudo fundamental o facto de essas condições serem francamente modestas ou mesmo precárias e a preparação académica ou técnica ser diminuta. Esta produção doméstica tende a ser autobiográfica, privilegiando um registo de autenticidade, numa lógica muito própria do cinema documentário [...] A estética do home-movie acabaria por se alastrar mesmo à ficção, como são exemplo as imagens de super 8 frequentemente usadas em

flashbacks ou o filme “Redacted”, uma espécie de diário de guerra da era digital. (Nogueira, 2010, p. 50)

Os filmes Super 8 são granulados, permeados de defeitos, se comparados às imagens nítidas que vemos nas câmeras de hoje. Essas imagens são usadas contemporaneamente em documentários, clipes musicais e filmes de ficção com funções diferentes, como representar momentos nostálgicos, ilustrar determinados períodos (anos 1970, 1980) ou autenticar as imagens feitas por amadores. No caso do longa-metragem *Ainda Estou Aqui*, o diretor de fotografia, Adrian Teijido, diz:

“Ainda Estou Aqui” é sobre memória. Por isso, foi feita também a utilização de câmeras Super-8, que tinham a ver com o suporte da época. É impressionante a força dramática da Super-8. O Walter operou uma Super-8, eu operei, meu grande companheiro e operador de câmera Lula Cerri, ABC também, e várias outras pessoas, inclusive os atores e as atrizes, um filmava o outro. Tínhamos duas no set. É um suporte que tem uma certa “sujeira”, uma interpretação emocional. Porque, do contrário, corríamos o risco de fazer algo muito arrumadinho, e não era essa a ideia. (D’Alama, 2024, par. 12)

Essa imagem amadora, que poderia até mesmo ser considerada de baixa qualidade ou “malfeita”, é justamente uma das características dos filmes domésticos. Para Odin (2007, 2014) que investiga o uso de imagens domésticas em reportagens ou documentários, a sensação afetiva suscitada nas pessoas que assistem às cenas amadoras pode ser chamada de leitura da autenticidade. Neste sentido, a crítica considera que *Ainda Estou Aqui* acerta: “o uso de câmeras Super-8 também foi um elemento super importante para evocar a memória daquela época e trazer uma interpretação emocional ao filme, visto que as duas disponíveis em set

foram operadas inclusive pelos próprios atores, o que contribuiu para a autenticidade do filme” (Heckert, 2025).

Para Odin, não questionamos imagens da natureza de filmes domésticos: “quando vejo um documento que sei que procede de um filme assim, tendo a não questionar sua veracidade: sinto-me inclinado de forma natural a depositar minha confiança nele e a considerá-lo como autêntico” (Odin, 2007, p. 211). Existe uma identificação dos telespectadores com o que veem na tela, por conta da origem das imagens (as pessoas comuns), prova de sua integridade - podendo, inclusive, induzir a uma crença cega naquelas cenas (Odin, 2014). No caso de *Ainda Estou Aqui*, sabemos que as imagens são parte da ficção e não documentos, pois reconhecemos a temporalidade em que elas se dão e os atores contemporâneos; ainda assim, as imagens passam a sensação de que aqueles são rastros reais de memórias familiares.

Em entrevistas com os diretores de arte e de fotografia do longa-metragem, algumas notícias consideram as imagens *realistas*: “Ao gshow, o diretor de arte do longa, Carlos Conti, reforça que o filme é sobre memória e que a Super 8 foi usada para recriar fotos e vídeos marcantes da família Paiva naquele período, para deixar tudo ainda mais realista” (Boll, 2025). Em outro trecho, podemos ver como são considerados *fonte histórica*:

O uso de imagens de arquivo familiar no Super 8 não serve apenas como recurso estético, mas representa uma importante fonte histórica sobre o período. Essas imagens caseiras, comuns entre famílias de classe média da época, tornaram-se documentos importantes para compreender o cotidiano durante a ditadura. (Gomes, 2024, par. 14)

Acreditamos que, apesar do efeito de autenticidade que os trechos de filmes em Super 8 e filmes domésticos geram, deve-se ter um cuidado à forma de assistir a essas cenas. O modo de leitura ao encarar esses filmes como *autênticos* deve ser diferente do modo de leitura *documentarizante*.

Odin (2007) defende que, para ler um filme familiar como documento, enfrentam-se algumas dificuldades: 1) o filme doméstico não é ou raramente é dotado de valor informativo, propriamente dito; 2) esses filmes constroem uma visão idealizada, são enganosos e mascaram a realidade; e 3) a falta de outras informações de contextualização acerca da produção dos filmes. Esta última dificuldade torna-se um desafio essencial a quem vê os filmes de família como documento e é retrabalhada por outros autores que comentam a relação do filme amador com o contexto histórico.

Considerações finais

O artigo explorou a presença do formato Super 8 no filme *Ainda Estou Aqui* (2024) de Walter Salles, analisando seu papel na construção da memória familiar e como um ato de resistência durante a ditadura militar brasileira. O Super 8, popularizado para o registro de eventos familiares no Brasil dos anos 1970, tornou-se um importante passo na democratização da imagem em movimento, ainda que restrito a famílias de classe média alta. No filme, a personagem Vera Paiva, uma jovem de classe média engajada em transformações políticas e sociais, usa a câmera para filmar momentos cotidianos, viagens, e até na tentativa de registrar um confronto aos militares. Essa atitude dialoga com as práticas de resistência cotidiana da juventude da época.

A estética do Super 8 está intimamente ligada à do filme doméstico, um tipo de produção amadora em que os cinegrafistas tendem a selecionar e preservar momentos felizes, criando arquivos que combatem o medo do esquecimento e da morte. Essa seleção constrói uma estética da memória e, para o espectador, evoca um sentimento de nostalgia e identificação. O uso do Super 8 em *Ainda Estou Aqui* aproveita essa percepção de autenticidade, fazendo com que as imagens, embora fictionais, pareçam rastros reais de memórias familiares, um recurso que reforça o realismo e a força dramática do filme. Apesar do forte efeito de autenticidade, deve-se manter um cuidado na leitura dessas cenas, distinguindo o modo de leitura autêntica do modo de leitura documentarizante, já que o filme doméstico, ao idealizar e mascarar a realidade, impõe dificuldades para ser lido como um documento histórico puro.

Assim, concluímos que a utilização do formato Super 8 em *Ainda Estou Aqui* nos remete às formas de resistência da juventude à ditadura militar brasileira dos anos 1960 e 1970; à exibição de filmes de família, que nos afetam com recordações nostálgicas de nossos próprios encontros familiares; e ao fato de que o Super 8 é um formato amador, com imagens imperfeitas, as quais transmitem uma sensação de autenticidade, nos fazendo tender a encará-las como documentos históricos.

Referências

- Artières, P. (1998). Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, 11(21), 9-34.
- Bentes, I. (2025, 9 de janeiro). Os extremistas estão na sala de jantar. *Revista Cult.* <https://revistacult.uol.com.br/home/os-extremistas-estao-na-sala-de-jantar/>

Blank, T. (2015). *Da tomada à retomada: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_tblank_2015.pdf

Boll, J. (2025, 11 de fevereiro). Super 8: Conheça filmadora usada em ‘Ainda estou aqui’ que caiu nas graças do elenco e produção. *Gshow*. <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/super-8-conheca-filmadora-usada-em-ainda-estou-aqui-que-caiu-nas-gracas-do-elenco-e-producao.ghhtml>

Bosi, M. M. (2016). *Filmes de família e construção de lugares de memória: Estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Costa, M. B. (2017). *Juventude e cinema nos anos 1970: a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora].

Dargy, P., & Bau, N. (1979). *A prática do super 8* (L. R. S. Malta, Trad.; A. Berman, Adap. e Pref.). Summus.

D'Alama, L. (2024, 6 de novembro). Adrian Teijido, ABC: “Ainda Estou Aqui”. *ABCine*. <https://abcine.org.br/entrevistas/adrian-teijido-abc-ainda-estou-aqui/>

Filippelli, S. (2011). *Una cinepresa tutta per sé. Donne e cinema di famiglia in Italia* [Tese de doutorado, Università degli Studi di Sassari]. Repositório Institucional da Università degli Studi di Sassari. http://eprints.uniss.it/6749/1/Filippelli_S_Cinepresa_tutta_per_s%C3%A9.pdf

Gomes, E. C. (2024, 9 de novembro). Ainda estou aqui. *A Terra é Redonda*. <https://aterraerredonda.com.br/ainda-estou-aqui/>

Heckert, M. (2025). O sucesso de Ainda Estou Aqui e a fotografia de Adrian Teijido. *Blog EPICS*. <https://www.epics.com.br/blog/o-sucesso-de-ainda-estou-aqui-e-a-fotografia-de-adrian-teijido>

Johnson, S. (1998). Are we in the movies now? *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, 8(3), 135-158. <https://www.erudit.org/revue/cine/1998/v8/n3/024762ar.pdf>

Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos*. LabCom.

Odin, R. (2007). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (57-58), 197-217.

Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. In E. Cuevas Álvarez (Ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Ayuntamiento de Madrid.

Odin, R. (2014). The Home Movie and Space of Communication. In L. Rascaroli, G. Young, & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (pp. 16-26). Bloomsbury.

Proctor, J. (2013). Appropriating memories: home movies and spatial montage. *Revista Laika*, 2(4), 27-45.

Salles, W. (Diretor). (2024). Ainda Estou Aqui [Filme]. Sony Pictures.

Salem [@rodrigosalem]. (2025, janeiro 3). “Ainda Estou Aqui” foi indicado ao BAFTA, principal prêmio do cinema britânico. [Vídeo anexado] [Post]. X. <https://x.com/rodrigosalem/status/1875220312327123433>

Santos, A. C. C. dos. (2017). *Memória e encenação no filme de família* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora]. Repositório Institucional da UFJF. <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4067>

Santos, A. C. C. dos, Costa, M. B., & Musse, C. F. (2018). “O Super 8 está aqui”: aspectos da publicidade para popularizar o formato cinematográfico amador nos anos 1960 e 1970. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 7(1), 213-230.

Santos, A. C. C. dos, & Musse, C. F. (2016). *A reciclagem de filmes domésticos no documentário: uma análise das imagens da memória nos filmes “Elena” e “Os dias com ele”* [Trabalho apresentado]. Anais do 25º Encontro Anual da Compós. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

Silva, A. (2008). *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Senac.

CONVERSACIONES CON LUCIANO BERRIATÚA. ENTRESIJOS DE LA RESTAURACIÓN FÍLMICA, RELACIONES CON EL CINE MUDO ALEMÁN Y ÚLTIMOS PROYECTOS

Águeda María Valverde-Maestre¹

Más que meros técnicos, los restauradores filmicos son mediadores entre el pasado y el presente, agentes culturales formados con una profunda sensibilidad artística, capaces de apreciar el valor -económico y patrimonial- de las piezas a las que se enfrentan. Su desempeño trasciende la preservación física: deben decidir qué encargos priorizar, cómo abordar la recuperación de la obra y hasta qué punto pueden intervenir sin traicionar la integridad artística e histórica del original. En otras palabras, se debaten entre conservar la esencia de un bien

1. Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba.
Doctoranda del Programa de Ciencias Sociales (línea Periodismo y Comunicación Audiovisual) por la Universidad de Granada.
aguedavalma@correo.ugr.es

cultural -como si se tratase de una huella en el tiempo- o devolverlo a un estado idealizado (L. Berriatúa, comunicación personal, 6 y 7 de mayo de 2021; Torres Pérez, en Luna, 2021).

Así, la restauración se convierte en un acto de lectura y reinterpretación, más cercano a la traducción que a la reproducción, en el que intervienen especialistas de distinta índole, como historiadores, cineastas, archivadores e, incluso, científicos. La interdisciplinariedad, por ende, mejora la calidad de las intervenciones, pues permite profundizar en el trasfondo de lo restaurado (L. Berriatúa, comunicación personal, 6 y 7 de mayo de 2021).

Durante los albores de la industria cinematográfica, las películas se consideraban productos perecederos. Como carecían de interés para las instituciones públicas y privadas, y se fabricaban en materiales altamente inflamables -como el nitrato de celulosa- era habitual destruir tanto los negativos como las copias cuando terminaba la fase de exhibición. De hecho, se estima que se ha perdido entre el 80 y el 90% del cine mudo español (Bello Cuevas, 2010).

Durante la década de 1930 se fundaron los primeros archivos nacionales -es el caso de la Cinemateca Francesa-, centrados en clasificar y almacenar obras de distintos tipos (La Cinémathèque française, s.f.). Sin embargo, la verdadera preocupación por preservar el patrimonio audiovisual coincide con el auge de las investigaciones científicas sobre el séptimo arte. Mientras cineastas y teóricos como Henri Langlois (La Cinémathèque française, 2014), Erich von Stroheim (Lennig, 2000) y André Bazin (2006) comparten sus puntos de vista sobre la importancia del cine, se desarrollan numerosas invenciones que permiten transferir el material deteriorado a soportes más estables.

Con los departamentos de restauración de las filmotecas, archivos estatales y fundaciones privadas -algunos ejemplos son la Fondazione Cineteca di Bologna, la Deutsche Kinemathek o la Filmoteca Española-, el oficio se profesionaliza. En paralelo, se establecen una serie de premisas éticas y metodológicas que persiguen estandarizar la labor del restaurador.

A principios de los 2000, la digitalización abre nuevos horizontes y debates, relacionados con la fidelidad, la intervención del profesional y la transparencia documental (Exact, 2024).

En este contexto, resulta pertinente detenerse en figuras como Luciano Berriatúa. Su labor exemplifica cómo un restaurador puede afrontar, de manera simultánea, labores propias de un historiador, un intérprete y un artesano. A lo largo de su trayectoria, se ha enfrentado a desafíos complejos -como las restauraciones de *Nosferatu* (*Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922) y *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, F. W. Murnau, 1927)-, en las que, además de rescatar materiales visiblemente deteriorados, ha reconstruido gran parte del contexto de la obra.

Estudiar su trabajo ayuda a comprender las inclemencias que amenazan al oficio, así como los criterios -a veces, invisibles- que guían las decisiones que marcan cada intervención. Junto a sus contribuciones, la manera en la que reflexiona sobre su trayectoria evidencian la admiración que siente por el séptimo arte, lo que lo convierte en un perfil idóneo para explorar las tensiones entre la memoria, la autenticidad y las innovaciones tecnológicas presentes en la restauración filmica contemporánea.

El objetivo de este estudio es analizar en profundidad una entrevista realizada a Luciano Berriatúa. Así, se reivindica la importancia de

la preservación del patrimonio audiovisual, a la par que se exploran las tensiones entre la técnica y la ética en la restauración filmica.

Además de prestar atención a la trayectoria del restaurador, sus métodos de trabajo y sus próximos proyectos, se exponen algunos ejemplos que ayudan a comprender cómo ejecutar una recuperación respetuosa y coherente con las intenciones -narrativas, formales y estéticas- de sus artífices.

Para acercarse a dicho objetivo, se opta por un análisis exploratorio e interpretativo, centrado en la recopilación y posterior observación del testimonio -oral-. Esta observación se realiza desde un enfoque hermenéutico-discursivo, idóneo para ilustrar las prácticas y los valores del entrevistado (Fairclough, 1992; Gadamer, 2017, 2023; Ricoeur, 2001; Van Dijk, 2012).

Metodología: una perspectiva hermenéutica-discursiva

La metodología empleada en esta investigación es de carácter cualitativo, dada su idoneidad para reflexionar sobre las problemáticas enmarcadas en las Artes, las Humanidades y las Ciencias Sociales. Con el propósito de atender a discursos no institucionalizados -o escasamente difundidos- y visibilizar la confrontación entre la técnica, el arte y la memoria, se entrevista a Luciano Berriatúa, un profesional reconocido en el ámbito de la restauración filmica. Dicha comparecencia tiene lugar los días 6 y 7 de mayo de 2021, en el marco de la asignatura *Restauración de Filmes* del Máster en Cinematografía de la Universidad de Córdoba -España-.

Para revisar la entrevista, se sigue un enfoque hermenéutico-discursivo. La hermenéutica se posiciona como una alternativa para

interpretar y comprender el significado de un texto influenciado por un contexto histórico y cultural. Al asumir que no existen las verdades absolutas, y que cualquier testimonio contiene múltiples símbolos, referencias y valores, es posible acceder a varios niveles de lectura: lo dicho, lo no dicho y lo sugerido (Gadamer, 2017, 2023; Ricoeur, 2001).

En paralelo, se contrasta la información obtenida con las publicaciones más relevantes del autor y de las instituciones con las que ha colaborado -como la Filmoteca de Catalunya-. También, se aplica un análisis discursivo. Este testimonio se entiende como un texto con sentido propio, en el que se integran cuestiones relevantes sobre la industria cinematográfica, el arte, la restauración como oficio y la memoria cultural. Se presta atención a cómo se transmite la información, cuál es la posición del entrevistado, a quién se dirige, con qué finalidad y cuáles son los valores -o ideologías- implícitas en su relato (Fairclough, 1993; Van Djik, 2012).

El estudio de esta comparecencia no se apoya en herramientas de codificación automática. Se parte de una perspectiva exploratoria, inductiva e interpretativa, lo que permite detectar ejes temáticos emergentes -como la ética del restaurador o la heterogeneidad que amenaza al oficio- sin establecer, de manera previa, categorías a tratar. En resumen, se prioriza la comprensión del punto de vista de Berriatúa, con el pretexto de extraer significados, actitudes y posicionamientos que contribuyan a visibilizar una práctica profesional poco investigada.

Sobre Luciano Berriatúa

Luciano Berriatúa -también encontrado como Berriatúa y Berritúa- es una de las figuras más reconocidas en el ámbito de la

restauración filmica europea. Su trayectoria se distingue por su carácter interdisciplinar, resultado de combinar su técnica con una profunda sensibilidad artística e histórica. Se especializa en el cine mudo alemán, y presta especial atención a la obra de Murnau, como demuestran las publicaciones citadas en las siguientes líneas.

En cuanto a sus métodos de trabajo, Berriatúa fusiona la recuperación del soporte filmico con el análisis del contexto de producción de la obra. Así, diferencia el material original de añadidos posteriores, subsana omisiones textuales que dificultan la comprensión del relato y reconstruye la identidad autoral de algunos de los iconos de la industria cinematográfica.

Asimismo, reflexiona sobre los límites de la restauración digital, sobre todo, en las reediciones de los clásicos animados de The Walt Disney Company. Tanto en esta entrevista como en su comparecencia en Encadenados (2020), afirma que actualizar las paletas de colores o eliminar las imperfecciones que caracterizan a los fotogramas originales puede erosionar el valor artístico, expresivo e histórico de una obra audiovisual (Berriatúa, en Bondía, 2020). Desde su punto de vista, restaurar implica corregir y, sobre todo, comprender.

Las aportaciones de Berriatúa son reconocidas por instituciones como la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya y diversas cíne-matecas europeas. Además, sus proyectos forman parte de programas de conservación audiovisual con proyección internacional -como los Seminarios de Archivos Fílmicos de la Filmoteca Española-, y se exhiben en festivales especializados de diversa índole (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.f.; Briceño, 2012; Generalitat de Catalunya et al., 2022).

En resumen, se trata de un amante del séptimo arte, defensor de que la autenticidad no solo reside en la imagen, sino en el respeto por la periferia textual, la técnica y las decisiones creativas implícitas en la película original.

La multidisciplinariedad como dogma del restaurador

La restauración de filmes no puede entenderse como una actividad exclusivamente técnica. Lejos de ceñirse a trabajar en solitario o a utilizar una metodología rígida, el restaurador afirma que este oficio requiere de profesionales versátiles y camaleónicos, capaces de establecer vínculos con distintas disciplinas. Por ejemplo, la historia del arte tiene una estrecha relación con la recuperación de una obra.

Las referencias iconográficas y la lectura de la imagen pictórica son fundamentales para comprender las elecciones narrativas y estéticas de los cineastas del período silente. En largometrajes como *Fausto* (F. W. Murnau, 1926), la recuperación de determinados encuadres o composiciones parte de identificar alusiones a la pintura alemana XIX, por lo que conocer tanto el folclore del país como los códigos audiovisuales de la época es crucial. A su vez, la exploración de la dimensión iconográfica permite evaluar con mayor precisión si un color, una textura o el tratamiento de la iluminación corresponden al proyecto original o son producto de intervenciones posteriores.

La recuperación de rótulos en el cine mudo, la diferenciación entre varias versiones y la comparación entre fragmentos de guion o anotaciones en los márgenes del celuloide precisa de conocimientos en filología. Berriatúa trata el filme como si fuera un texto palimpsesto, en el que cada capa -sea visual, literaria o sonora- aporta información

relevante para reconstruir la intención del autor y el contexto de producción. Por lo tanto, el enfoque del restaurador debe aproximarse a la de un crítico textual: restaurar precisa discernir entre variantes, interpolaciones y omisiones -deliberadas o no-.

A los condicionantes descritos en párrafos anteriores se suman la importancia del periodismo y de la documentación de archivo. Según el entrevistado, es posible encontrar datos de interés sobre estrenos, censuras y otras cuestiones relacionadas con la película en publicaciones locales, revistas especializadas o crónicas municipales. Para consultar de manera sistemática estos materiales, es necesario familiarizarse con bases de datos hemerográficas y criterios de verificación de fuentes. En algunas ocasiones, incluso la reconstrucción de una canción puede depender del hallazgo de una reseña olvidada o un anuncio comercial.

El restaurador también debe saber sobre química y conservación de materiales, pues suele enfrentarse a nitratos altamente inflamables, copias en mal estado o emulsiones que se degradan con el tiempo. Berriatúa reivindica la necesidad de manipular estos elementos con extrema delicadeza y respeto. Como él mismo señala en tono irónico pero revelador, “hay alquimia detrás de cada revelado” (L. Berriatúa, comunicación personal, 6 y 7 de mayo de 2021).

La imagen cinematográfica es el resultado de una sucesión de fotografías en las que el encuadre, la exposición, el grano y la iluminación son decisivos. Por consiguiente, entender los criterios originales de la composición permite detectar alteraciones añadidas en versiones posteriores -como el contraste excesivo o las correcciones de color artificiales-.

Por último, merece la pena mencionar las cuestiones legales y administrativas. Las restauraciones suelen estar financiadas por

organismos gubernamentales, debido a que, como se manifiesta en epígrafes anteriores, son muestras del patrimonio cultural e histórico de una región. Al tratarse de procesos costosos, complejos y sin rentabilidad comercial inmediata, la intervención pública protege la legitimidad de las obras, facilita su acceso y garantiza la viabilidad del proyecto. Sin embargo, esta labor se ve amenazada por cuestiones vinculadas con los derechos de autor, los criterios que se siguen en algunas intervenciones y los contratos establecidos entre entidades de distintos tipos. Comprender las normativas vigentes -tanto nacionales como internacionales- es indispensable para afrontar cualquier encargo de manera rigurosa y solvente, lo que convierte al profesional en un gestor cultural.

Como Berriatúa sintetiza, restaurar una película es más que devolverle su forma original. Implica revivir su espíritu, rastrear su origen, interpretar su evolución y asegurar su permanencia.

Problemáticas y consejos asociados con la recuperación de filmes

Berriatúa concibe la restauración cinematográfica como una práctica compleja, rigurosa y respetuosa con la obra original, que precisa de un equilibrio entre precisión técnica, sensibilidad histórica y “buen gusto” (L. Berriatúa, comunicación personal, 6 y 7 de mayo de 2021). En su opinión, no debe priorizarse encajar con las convenciones visuales actuales, sino recrear la experiencia del público durante el estreno de la obra restaurada. Por ello, rechaza la búsqueda de una nitidez que llega a borrar el grano o los desperfectos propios del soporte, las limpiezas de material agresivas y los collages que resultan de cambiar versiones de distintas procedencias.

Sostiene que cualquier trabajo tiene que ser reversible y estar documentado, por si necesita corregirse o reinterpretarse en el futuro. También, defiende la validez de documentos que se descartan habitualmente: los bordes de los negativos, los empalmes y las anotaciones manuscritas pueden desvelar qué criterios se siguieron en el montaje, si la película fue víctima de la censura o cuáles eran los métodos de exhibición que predominan en determinadas épocas. En la misma línea, se declara aficionado de recursos extradiscursivos como los *making off*, la prensa local o los testimonios relacionados con el rodaje, pues le permiten “viajar en el tiempo” y familiarizarse con el universo narrativo del filme (L. Berriatúa, comunicación personal, 6 y 7 de mayo de 2021).

Como profesional, se posiciona en contra de la idea de que la versión más extensa es la más legítima. Menciona el caso de algunas obras de Murnau, donde trabaja con cintas en las que se añadieron varios fragmentos descontextualizados, responsables de distorsionar la coherencia narrativa y estética del texto original. Del mismo modo, reivindica el valor de las copias que se encuentran fuera del país en el que se produce la obra -por ejemplo, el hallazgo material argentino en 16 milímetros de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) supuso un punto de inflexión en la historia de la cinematografía-.

Finalmente, Berriatúa subraya la relevancia de los tintes y los virados, dada su función estética y su potencial para debatir sobre ciertas prácticas -desde tendencias de moda hasta la lucha contra la piratería-.

Los materiales originales se posicionan como uno de los pilares de este oficio. El entrevistado insiste en la necesidad de respetar los soportes -negativos, copias de distribución, fragmentos censurados o

anotaciones marginales-, pues cualquier documento puede contener información trascendente sobre la película.

Descubrir dónde se encuentran dichos materiales es una tarea ardua, en la que el restaurador debe desempeñar el papel de un investigador, un historiador e, incluso, un detective. De hecho, los indicios más interesantes no suelen encontrarse en filmotecas oficiales: están dispersos por hemerotecas locales, colecciones privadas o escondidos en los márgenes de los propios fotogramas.

Como se menciona en párrafos anteriores, Berriatúa se especializa en el cine mudo -sobre todo, en las producciones de la UFA² de la década de 1920-. Recuerda con orgullo las restauraciones de *Nosferatu* o *Fausto*, donde se enfrenta a múltiples desafíos: la coexistencia de múltiples versiones o falsificaciones, cortes o pérdidas provocadas por decisiones políticas -censuras, guerras, cambios de régimen- y normativas insuficientes o erráticas.

A colación de los catálogos de archivo, el entrevistado menciona el caso de la FIAF -International Federation of Film Archives-, que en 1990 publica un catálogo privado con una leyenda destinada a identificar películas. Para Berriatúa, es poco práctico y nada intuitivo, ya que la complejidad de este sistema y su escasa claridad interpretativa lo convierten en un instrumento de consulta poco recurrente para los restauradores. Además, indica que en la mayoría de los casos, los datos clave para abordar una recuperación no se encuentran en estos catálogos, sino en fuentes aparentemente periféricas -colecciónistas,

2. UFA es la abreviatura de Universum Film AG.

publicaciones locales o revistas especializadas-. Por ejemplo, en *Fausto*, tuvo que rastrear la prensa municipal para reconstruir la banda sonora.

Los filmes de Murnau

Uno de los cineastas en los que se especializa Berriatúa es Friedrich Wilhelm Murnau. En publicaciones como *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W.Murnau* (1990), los dos tomos de *Los proverbios chinos de F.W.Murnau* (1991a, 1991b) y *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico* (2009), profundiza en los entresijos de *Nosferatu*, un relato en el que los vampiros no son monstruos ficticios ni productos de una pesadilla -como sucede en *Vampyr, la bruja vampiro* (*Vampyr - Der Traum des Allan Grey*, Carl Theodor Dreyer, 1932)-.

Restaurar un filme no solo implica recopilar el máximo material posible. También, es necesario investigar el contexto de producción del filme. En este caso, Berriatúa se percata de que algunos miembros del equipo, como Albin Grau, mantienen una estrecha relación con el ocultismo, una particularidad que afecta tanto a la narrativa como a la estética de la película.

El productor y decorador permanece durante cuatro años -desde 1921, donde debutó con *Nosferatu*, hasta 1925- en la industria cinematográfica. Trabaja en distintas obras junto con otras personalidades relacionadas con las artes oscuras, los rosacrucianos alemanes y los teósofos, entre las que destacan *Sombras* (*Schatten - Eine nächtliche Halluzination*, Arthur Robinson, 1923) y *The House of Lies* (*Das Haus der Lüge*, Lupu Pick, 1925).

En lo que respecta a la restauración en sí misma, *Nosferatu* se posiciona como un caso paradigmático que ilustra cómo las decisiones técnicas, los errores del montaje y las particularidades del equipo -tanto humano como técnico- empleado durante la grabación repercuten en la reconstrucción de cualquier filme. Durante el rodaje se emplearon, al menos, dos cámaras distintas, las cuales se caracterizaban por redondear los bordes de la imagen. Una de ellas presentaba un defecto óptico fácilmente identificable, lo que resultó crucial para diferenciar los planos originales de otros procedentes de ampliaciones posteriores. Así, Berriatúa logró identificar algunos planos -principalmente, centrados en la vegetación-, que se incorporaron en torno a 1930. Dichos elementos se eliminaron de la restauración con el propósito de respetar las intenciones primigenias del director alemán.

El entrevistado también recurre a las anotaciones que Murnau realizó en el guion original antes del inicio del rodaje. Más allá del valor documental de este material, se tuvo en cuenta que no todas las localizaciones sugeridas, ni los rótulos, llegaron a utilizarse en la versión final. Como ocurre en numerosas producciones, la obra evolucionó a medida que se desarrollaba.

Otra de las particularidades de esta restauración es su capacidad para exponer los errores del filme. En algunas de las copias, no aparecía un rótulo que figuraba en el guion original entre los planos 86 y 97 -“¡Gracias a Dios... estás bien!”-, esencial para no quebrantar la continuidad del relato -sin él, las expresiones de los personajes y sus posteriores acciones carecen de sentido-. Berriatúa concluyó que se trataba de un error de montaje y, por ende, debía subsanarlo.

Por su parte, las restauraciones de largometrajes como *Amanecer* ayudan a conocer las preferencias artísticas del equipo creativo. Un ejemplo de ello es la inclusión de elementos cómicos inesperados, los cuales afectaron a la recepción del filme. Aunque inicialmente se atribuyeron a presiones por parte de los productores, en realidad, respondían a las decisiones del propio Murnau, quien buscaba establecer una conexión emocional con el espectador y facilitar la identificación con los personajes, desmarcándose de las convenciones de la época.

Para Berriatúa, las innovaciones propuestas por el artista alemán, como la improvisación en escena, personajes con mayor trasfondo psicológico, encuadres que aspiran a replicar la perspectiva del protagonista o la introducción de elementos simbólicos demuestran la trascendencia de su perfil para la historia de la cinematografía. Al estudiar estas películas, el entrevistado afirma que aprendió que la restauración no solo requiere de habilidades técnicas, sino de saber interpretar y profundizar en el entorno cultural y artístico del filme. En otras palabras, el respeto por el soporte, así como por el legado del material son dos de los pilares de un oficio en el que se premia la autenticidad.

Luces y sombras en las reediciones de The Walt Disney Company

A pesar de que Luciano Berriatúa no mantiene ninguna relación profesional con The Walt Disney Company, dedica una parte de la entrevista a abordar las reediciones de los clásicos animados del estudio norteamericano desde una perspectiva técnica y simbólica.

En palabras del restaurador, modificar las premisas originales de un filme con el propósito de adaptarlo a los estándares visuales actuales reduce su valor artístico y simbólico. Es el caso de *Blancanieves y los*

siete enanitos (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937), donde se suprimieron las tonalidades doradas y ocres, y, con ello, las preferencias cromáticas de los animadores.

Aunque el aumento de luminosidad en *Bambi* (David Hand, 1942) mejora la nitidez, dinamita la dureza emocional y el misticismo que caracteriza a determinadas escenas, como la de la muerte de la madre del cervatillo. En *Pinocho* (*Disney's Pinocchio*, Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940), la supresión de las máscaras de recorte no solo reestructura la periferia textual, sino que afecta a la carga expresiva y narrativa de la obra en sí.

Por su parte, homogeneizar los delineados y eliminar las irregularidades visuales que horrorizaron al propio Walt Disney en *101 Dálmatas* (*One Hundred and One Dalmatians*, Wolfgang Reitherman, Clyde Geronimi y Hamilton Luske, 1961) -como las manchas de tinta-, implica esconder las claves que ayudan a comprender cómo se hizo el largometraje³.

Proyectos actuales: *Érase una vez...* (Alexandre Cirici Pellicer y José Escobar, 1950)

En el momento en el que se realiza la entrevista, Berriatúa está inmerso en la restauración de *Érase una vez...*⁴ (Alexandre Cirici Pellicer & José Escobar, 1950). Se trata de un largometraje de animación español en el que participan antiguos trabajadores de Dibujos Chamartín,

-
3. Divulgadoras de contenido como Ter (2021) también abordan los procesos de producción de *101 dálmatas* y *La Cenicienta*, entre otras películas de The Walt Disney Company.
 4. El título original de *Érase una vez* era *La Cenicienta*, pero The Walt Disney Company registró el título en exclusiva (Rimbau, en Generalitat de Catalunya et al., 2022).

así como profesionales de distintos sectores -como Jordi Tusell Coll, de Estela Films, o el agente de seguros Fèlix Millet i Maristany, entre otros ejemplos-.

Su acogida no es equiparable a la de *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945), pues compite con otras adaptaciones de *La Cenicienta* (Charles Perrault, 1697) estrenadas ese mismo año -la de The Walt Disney Company- y no cuenta con el apoyo de la Junta de Clasificación del régimen franquista. Aún así, consigue una mención de honor en la XI Mostra Cinematográfica de la Bienal de Venecia, lo que le lleva a ser declarado como un bien de interés nacional por el Sindicato Nacional del Espectáculo (Candel, 1993; Filmoteca de Catalunya, 2022; Riambau, en Generalitat de Catalunya et al., 2022).

Desde el punto de vista de Berriatúa (2021), afrontar cualquier proyecto de restauración “es comparable a una búsqueda del tesoro”. En primer lugar, se recopila la mayor cantidad de material posible, pues es lo que permite al profesional acercarse a la apariencia original del filme. En este caso, los recursos parecían limitados: la Filmoteca Española contaba con algunos fotogramas eliminados por la censura, un duplicado en negativo en 16 milímetros⁵ que data de la década de 1960, fotografías en blanco y negro, y algunas copias de mala calidad de PAX FILMS. Más allá de estos archivos, se estima que se publicaron

5. Tanto los negativos originales como las primeras copias de *Érase una vez...* se realizaron en 35 milímetros. En la década de 1960, cuando el filme comienza a distribuirse comercialmente, se fabricaron nuevas copias, en blanco y negro y en formato 16 milímetros (Riambau, en Generalitat de Catalunya et al., 2022).

entre ocho y quince copias a color, las cuales se destruyeron por el uso, o bien, por orden judicial⁶.

En medio del Animadrid de 2003 -celebrado en la segunda semana de diciembre-, Emilio de la Rosa le sugiere al restaurador recurrir a dos nuevas fuentes: los álbumes de cromos de FHER -si bien no tenían una calidad excelente, los colores de los personajes estaban inspirados en los originales- y los coleccionistas que, como él, se dedicaban a recopilar recortes que desecharan las productoras -o vendían por un precio simbólico-.

Berriatúa aclara que los siguientes pasos del proyecto no fueron sencillos. A la escasa fidelidad de las imágenes proporcionadas por FHER se suma la retirada de la Filmoteca Española tras el fallecimiento -a principios de 2004- de una de las piedras angulares de esta historia: Juan Gabriel Tharrats, quien parecía salvaguardar varios fotogramas clave para la restauración del filme.

El panorama cambia por completo en 2004, cuando la Filmoteca de Catalunya entra en escena. Dado el valor histórico del largometraje, este organismo consigue recuperar casi todas las pertenencias del coleccionista citado en el párrafo anterior. Tanto las imágenes -alrededor de cien, extraídas de una copia original en 35 milímetros⁷- como el sonido estaban bastante dañados, pero parecía viable recuperar el

-
6. En párrafos anteriores se menciona que tanto el nitrato de plata como el de celulosa son materiales altamente inflamables, por lo que, para prevenir posibles incendios, las películas se destruían cuando terminaban sus respectivos circuitos de exhibición.
 7. *Érase una vez...* se compone de 647 fotogramas, lo que significa que la Filmoteca de Catalunya consigue rescatar menos de una sexta parte del largometraje (Generalitat de Catalunya *et al.*, 2022).

color (L. Berriatúa, comunicación personal, 6 y 7 de mayo de 2021; Generalitat de Catalunya et al., 2022).

María Pagès le propuso al restaurador participar en un documental sobre *Érase una vez...*. Durante el rodaje, en la casa de Florencia Ventura -viuda de Josep Benet-, descubrieron varios originales que, a diferencia de los cromos, permitían apreciar la verdadera apariencia de los fondos (Filmoteca de Catalunya, 2022). Posteriormente, lograron recopilar pistas varios tipos: carteles publicitarios -pancromáticos y ortocromáticos-, fotografías en blanco y negro -una de las fuentes más interesantes, determinantes para la restauración de color- y recortes de periódicos.

En 2015, Rosa Cardona -del Centro de Conservación y Restauración- continúa escaneando los negativos de la película, corrigiendo el color y trabajando en la codificación final de los textos que pretendía difundir la Filmoteca de Catalunya. En paralelo, La Bestia Produce se une al proyecto para encargarse del coloreado, un proceso complejo, guiado por Isabel Benavides y el propio Berriatúa.

A medida que pasaba el tiempo, los vínculos con la obra se debilitan -FHER cierra sus puertas-, lo que acentúa la necesidad de proteger los recursos documentales disponibles -además, la película en sí supone un hito técnico e histórico para la época en la que se desarrolla (Generalitat de Catalunya et al., 2022)-.

En este contexto, entra en escena el equipo de fotografía, una disciplina que -como señala el entrevistado en apartados anteriores- mantiene una estrecha relación con la restauración cinematográfica. Isabel Benavides le propone a Berriatúa usar programas de edición digital, como Adobe Photoshop, para editar por capas. De esta manera,

se puede pintar sobre los recortes sin modificarlos de forma irreversible o comprometer su integridad material. Por consiguiente, los tintes de KODAK con distintas transparencias se sustituyeron por el coloreado digital sobre las copias de 16 milímetros. En concreto, se trabajó por sectores y paletas de colores afines: una capa para la escala de grises, otra para el relleno del fondo, etcétera.

Para acercarse aún más a la apariencia original del largometraje, se estudia la identidad autoral de Alexandre Cirici Pellicer. Su inclinación por el arte europeo del siglo XV está presente en el diseño del vestuario, la estética de los decorados y una serie de referencias intertextuales -entre las que destacan pinturas e iconos enmarcados en el Renacimiento italiano, como el ciclo de Santa Úrsula de la Academia de Venecia (Vittore Carpaccio, 1490-1496) y la producción artística de Benozzo Gozzoli-.

Berriatúa descubre que las gamas cromáticas utilizadas por los pintores italianos citados no coinciden con la estética visual de la película, cuya coloración se basa en el sistema bicromático Cinefoto-color⁸. A estas discrepancias se suman las variaciones tonales detectadas en algunos planos -donde los naranjas y azules se reemplazaron por rojos y verdes-, así como la aplicación de témperas con distintas consistencias y opacidades. Dichas intervenciones pretendían mejorar la calidad visual de las imágenes originales, pero también dificultaron la restauración.

8. El español Daniel Aragonés desarrolla el sistema Cinefotocolor, una alternativa al Technicolor que utiliza The Walt Disney Company (Herrero Herrezuelo, 2016; Rimbau, en Generalitat de Catalunya et al., 2022).

Figuras 1, 2 y 3

Fotogramas restaurados de Érase una vez...



Generalitat de Catalunya et al. (2022). Dossier Erase una vez... . Filmoteca de Catalunya. <https://acortar.link/W6ozxr>

Siete años después de embarcarse en esta aventura, el proyecto llega a su fin. Aunque el entrevistado prefiere calificar su trabajo como una “recreación cromática” -y no como una restauración estricta, dado

que no considera completamente fiables las referencias disponibles-, sostiene que el resultado obtenido es “idéntico o muy similar al original en casi toda la película” (Berriatúa, en Filmoteca de Catalunya, 2022). Junto al color, también se recrea la banda sonora original -a cargo de Enric Giné-. La versión final del filme se presenta a la sección *Klassikoak* del Festival de San Sebastián -17 de septiembre de 2022-, así como en la Filmoteca de Catalunya -27 de octubre de 2022-, con motivo del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual (Generalitat de Catalunya et al., 2022).

Por su parte, Félix Tusell -nieto de Jordi Tusell y actual director de Estela Films- intervino en la última fase de la restauración y ayudó a difundir el largometraje en circuitos culturales y comerciales (Generalitat de Catalunya et al., 2022).

Conclusiones: más allá del perfeccionismo y de los acuerdos comerciales

Con este ensayo, se pretende revalorizar la restauración filmica, un acto crítico, complejo y de resistencia cultural, opuesto a la desmemoria institucionalizada. Las aportaciones de Luciano Berriatúa -en especial, las relacionadas con la identidad autoral de Murnau- profundizan en las asociaciones narrativas, visuales y emocionales que caracterizan al cine mudo, las cuales constituyen los pilares de la cinematografía contemporánea.

Restaurar va más allá de rescatar imágenes deterioradas por el paso del tiempo. Entraña reconstruir el contexto histórico y técnico de la obra. Por ello, el entrevistado se posiciona en contra de las prácticas que alteran el espíritu original de las películas, o la vulneración de los

materiales originales -como sucede con las producciones de The Walt Disney Company-. También, aboga por la consulta de fuentes históricas externas -desde las colecciones privadas hasta la prensa escrita- para realizar una reconstrucción precisa. Por desgracia, son numerosos los encargos en los que prevalecen los intereses comerciales sobre el valor patrimonial y artístico.

Lejos de ser una actividad meramente conservadora, recomponer un filme implica luchar contra el olvido, el borrado y la manipulación. Tanto Berriatúa como otros profesionales del sector se enfrentan a condicionantes como la opacidad legal o la complejidad de los derechos de autor. Por ejemplo, en lo que respecta a Orson Welles, poseer una copia de sus cintas no garantiza la concesión de las autorizaciones necesarias para restaurarlas o difundirlas -sobre todo, cuando los laboratorios privados custodian gran parte del material-.

Así, el entrevistado defiende una restauración basada en criterios homogéneos y éticos, que priorice la reversibilidad del proceso, que no sucumba a los cánones visuales actuales y que no desprecie ninguna fuente disponible -detrás de cámaras, *merchandising*, bordes de negativos o recortes censurados-.

Rescatar una película es una forma de viajar a otros lugares y épocas, reconnectar con la sensibilidad de un artista y aprender a ser consecuente con el patrimonio.

Referencias

Ars Operandi. (2010, 24 de junio). La UCO lanza un Máster en Cinematografía para el curso 2010/2011. *Revista Digital de Arte*. <https://acortar.link/DGMnT5>

Bazin, A. (2006)⁹. *¿Qué es el cine?*. Rialp.

Bello Cuevas, J.A. (2010). *Cine mudo español (1896-1920). Ficción, documental y reportaje*. Laertes Editorial.

Berriatúa, L. (1990). *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W.Murnau*. Filmoteca Regional de Murcia.

Berriatúa, L. (1991a). *Los proverbios chinos de F.W.Murnau (Tomo 1)*. Filmoteca Española.

Berriatúa, L. (1991b). *Los proverbios chinos de F.W.Murnau (Tomo 2)*. Filmoteca Española.

Berriatúa, L. (2009). *Nosferatu. Un filme erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Divisa.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s.f.). Los Seminarios/Taller de Archivos Fílmicos de la Filmoteca Española. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://acortar.link/OR5P2h>

Bondía, L. (2020, 28 de marzo). Conversación con Luciano Berriatúa (primera parte). *Encadenados*. <https://acortar.link/6ukJUb>

Briceño, J.F. (2012, 28 de octubre). Nuevo centro de conservación de fondos de la Filmoteca Española. *Revista de Arte*. <https://acortar.link/qIvxxyJ>

9. La primera edición de *¿Qué es el cine?* (André Bazin) se publica en 1958.

Candel, J.M. (1993). *Historia del dibujo animado español*. Filmoteca Regional de Murcia.

Carpaccio, V. (1490-1496). *La serie de Santa Úrsula* [Serie de pinturas]. Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venecia, Italia.

Cirici Pellicer, A. y Escobar, J. (Directores). (1950). *Érase una vez...* [Película]. Estela Films.

Dreyer, C.T. (Director). (1932). *Vampyr - Der Traum des Allan Grey* [Vampyr, la bruja vampiro] [Película]. Tobis Filmkunst.

Exact. (2024, 25 de enero). La Digitalización de Archivos Históricos: Preservando el Pasado en el Mundo Digital. *Exact*. <https://acortar.link/mC9904>

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press.

Filmoteca de Catalunya. (20 de octubre de 2022). *La restauració d'Érase una vez... al 2CR* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://acortar.link/CHWvUC>

Gadamer, H.G. (2017)¹⁰. *Verdad y método I*. Ediciones Sigueme.

Gadamer, H.G. (2023)¹⁰. *Verdad y método II*. Ediciones Sigueme.

Generalitat de Catalunya, Filmoteca de Catalunya y Estela Films. (2022, 15 de septiembre). Dossier Érase una vez.... Filmoteca de Catalunya. <https://acortar.link/W6ozxr>

10. Las primeras ediciones de *Verdad y método I* y *Verdad y método II* (Hans-Georg Gadamer) se publican en 1960 y 1986, respectivamente.

Hand, D. (Director). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Blancanieves y los siete enanitos] [Película]. Walt Disney Productions.

Hand, D. (Director). (1942). *Bambi* [Película]. Walt Disney Productions.

Geronimi, C., Luske, H., & Jackson, W. (Directores). (1950). *Cinderella* [La Cenicienta] [Película]. Walt Disney Productions.

Herrero Herrezuelo, M. Á. (2016). *El cinefotocolor*. [Tesis de doctorado, Universidad Carlos III de Madrid]. e-Archivo. Repositorio Institucional de la Universidad Carlos III de Madrid.

Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu] [Película]. Prana-Film.

Murnau, F. W. (Director). (1927). *Sunrise: A Song of Two Humans* [Amanecer] [Película]. Fox Film Corporation.

La Cinémathèque française. (s. f.). Informations institutionnelles. *La Cinémathèque française*. <https://acortar.link/rWV9QO>

La Cinémathèque française. (2014). *Henri Langlois*. Flammarion.

Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* [Metrópolis] [Película]. U.F.A.

Lennig, A. (2000). *Stroheim*. The University Press of Kentucky.

Luna, A. (2021). La restauración filmica: en busca del origen perfecto. *FICUNAM - Festival Internacional de Cine UNAM*. <https://acortar.link/lZY4pf>

Perrault, C. (2015)¹¹. *La Cenicienta*. Prospekt Publisher.

Pick, L. (Director). (1925). *Das Haus der Lüge* [The House of Lies] [Película]. Rex-Film.

Reitherman, W., Geronimi, C. y Luske, H. (Directores). (1961). *One Hundred and One Dalmatians* [101 dálmatas]. Walt Disney Productions.

Ricoeur, P. (2001)¹². *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica de España (FCE).

Robinson, A. (Director). (1923). *Schatten - Eine nächtliche Halluzination* [Sombras] [Película]. PAN Film.

Sharpsteen, B., & Luske, H. (Directores). (1940). *Disney's Pinocchio* [Pinocho] [Película]. Walt Disney Productions.

Ter. (15 de abril de 2021). *101 Dálmatas: la técnica de animación que revolucionó el cine* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://acortar.link/yRhOoA>

Van Dijk, T.A. (2012)¹³. *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Gedisa.

-
11. Como se especifica en el texto, la primera edición de *La Cenicienta* (Charles Perrault) se publica en 1967.
 12. La primera edición de *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II* (Paul Ricoeur) se publica en 1986.
 13. La primera edición de *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo* (Teun A. van Dijk) se publica en 2008.

EL DISEÑO SONORO COMO DISPOSITIVO DE CARACTERIZACIÓN EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD (1930-1960)

*Maria Isabel Pérez-Rufí¹
Águeda María Valverde-Maestre²
Andrés Navarro-Garrido³
Jorge Sánchez-Carrión⁴
José Patricio Pérez-Rufí⁵*

-
1. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, España.
Investigadora independiente.
mrufi76@yahoo.es
 2. Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, España.
Doctoranda del Programa de Ciencias Sociales por la Universidad de Granada.
aguedavalma@correo.ugr.es
 3. Máster en Creación Audiovisual y Artes Esc. por la Universidad de Málaga, España.
Doctorando por la Universidad de Málaga.
andresnavarrogarrido@uma.es
 4. Grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, España.
Becario colaborador del Dep. de Com. Audiovisual y Publicidad de la Univ. de Málaga.
jorgesanchezcarrión@uma.es
 5. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, España.
Profesor Titular de la Universidad de Málaga.
patricioperez@uma.es

Desde la consolidación del cine sonoro a finales de la década de 1920, el uso del sonido en la narrativa audiovisual ha sido objeto de múltiples aproximaciones teóricas. Aunque durante décadas la imagen ocupó una posición hegemónica en los estudios cinematográficos, la progresiva atención prestada al componente sonoro ha permitido revalorizar su papel como generador de sentido. En el marco del cine clásico de Hollywood, desarrollado entre las décadas de 1920 y 1950, la incorporación de la banda sonora constituyó una herramienta expresiva compleja al servicio de la construcción del relato, la creación de atmósferas y la caracterización de personajes (Pérez-Rufí, 2016). En esta investigación se examina cómo el diseño sonoro —entendido como la integración de música, voz, silencio y efectos— contribuyó de manera decisiva a la construcción del protagonista en películas paradigmáticas del sistema de estudios.

El interés por estudiar la función narrativa del sonido en el cine clásico se inscribe en un marco teórico sostenido por las aportaciones de autores como Chion (1993), quien introdujo el concepto de “valor añadido” para referirse a la capacidad del sonido de enriquecer la imagen, o Gorbman (1987), cuyas formulaciones sobre la música no diegética y sus funciones narrativas siguen siendo fundamentales. También resultan claves los trabajos de Copland (1957), defensor del papel de la música como transmisor de matices psicológicos no explícitos, y de Bettetini (1982), que enfatizó la dimensión enunciativa del discurso filmico, incluyendo sus componentes sonoros. Altman (1992) propuso una relectura del sonido cinematográfico como sistema semántico autónomo, mientras que Buhler et al. (2015) ampliaron la perspectiva a través del estudio histórico del paisaje sonoro en Hollywood.

La caracterización del personaje en el cine clásico ha sido abordada generalmente desde una perspectiva visual o narrativa, centrada en los códigos de actuación, el diseño de producción o la estructura dramática (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufí, 2016). Sin embargo, este trabajo parte de la hipótesis de que la dimensión sonora fue tan determinante en la configuración del protagonista como figura central del relato. La voz, la música y los efectos sonoros acompañan la acción y aportan información sobre el estado emocional, la identidad social o la evolución interna del personaje. Desde esta perspectiva, el sonido constituye un elemento estructurante del discurso cinematográfico que media la relación entre el espectador y la subjetividad del protagonista.

El periodo comprendido entre 1930 y 1960 corresponde a la etapa de mayor estandarización formal del cine estadounidense (Bordwell & Thompson, 1985), también conocida como “modo de representación institucional” (Burch, 1989; López Delacruz, 2021). Durante dicha etapa, los grandes estudios desarrollaron procedimientos técnicos, narrativos y estilísticos que garantizaron la eficacia comunicativa del relato clásico.

En este contexto, el uso del sonido fue sistemáticamente regulado: la música fue concebida como un subrayado emocional que debía permanecer “inaudible” en el sentido de Gorbman (1987), es decir, integrada al discurso sin llamar la atención sobre sí misma; los diálogos se organizaron de acuerdo con convenciones teatrales y la claridad expositiva; el silencio fue utilizado con una intención dramática; y los efectos fueron empleados para reforzar la verosimilitud espacial. Según Arroyave Montoya (2013, p. 143), “el silencio pone en relación el instante que precede y el instante que sigue. El silencio transporta tensión cuando prolonga lo que acaba de sonar o enfatiza lo que le precede”, de

tal forma que “pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima”.

En palabras de García-Montalbán y Campos (2023, p. 113), los efectos de sonido cumplen con una función triple: en primer lugar, “unifican la transición entre ellas, utilizando sonidos que superpongan el final de una con el principio de la siguiente”; en segundo lugar, anticipan “dicha transición, al escuchar sonidos de la siguiente escena sin haber terminado la actual”; y, en tercer lugar, permite escuchar “la ruptura o corte brusco de un sonido cuando sucede lo mismo en la imagen. Da realismo al corte”.

Sin embargo, estas convenciones con respecto al sonido también permitieron desarrollar sofisticadas estrategias de construcción subjetiva, especialmente en lo que respecta al interior del personaje.

Este estudio parte así de la premisa de que el sonido cumple funciones caracterizadoras de los sujetos narrativos. A través de un conjunto de operaciones que responden a una lógica narrativa en la que el sonido se convierte en dispositivo de enunciación y en vehículo de focalización, se establecen puntos de vista emocionales que trascienden lo visual.

Este enfoque también permite poner en valor el papel de los compositores, diseñadores sonoros y editores de diálogo, figuras tradicionalmente invisibilizadas en los estudios clásicos. Compositores como Max Steiner, Bernard Herrmann o Miklós Rózsa desarrollaron un lenguaje musical altamente codificado que funcionó como complemento narrativo de la imagen. De la misma manera, las tecnologías de grabación y mezcla ofrecieron nuevas posibilidades expresivas. En este sentido, la evolución del lenguaje sonoro en el cine de Hollywood no

puede separarse de las condiciones materiales de producción, como el uso del sistema óptico monoaural, la aparición del sonido estereofónico o las limitaciones del doblaje.

Objetivos y metodología

Desde una perspectiva metodológica, esta investigación se inscribe en la línea de estudios que consideran el cine como un texto multisensorial y polifónico, en el que imagen y sonido se articulan como una experiencia encarnada y afectiva (Marks, 2000; Sobchack, 1992). La teoría filmica contemporánea ha avanzado hacia una comprensión del sonido como componente estructural del discurso audiovisual, cuyo papel no se limita a la ambientación, sino que también configura espacios de subjetividad e identificación (Chion, 1994; Kassabian, 2001). La voz del protagonista, sus silencios, la música que lo acompaña o los sonidos que le rodean pueden entenderse como huellas acústicas de su identidad, que participan activamente en la construcción del relato (Altman, 1992; Flueckiger, 2009). En consecuencia, la banda sonora deja de ser un mero acompañamiento para revelarse como un espacio simbólico desde el que se negocian emociones, jerarquías, conflictos y transformaciones subjetivas (Chion, 1994), en consonancia con las teorías de la imagen-tiempo y del montaje sensorial (Deleuze, 1985).

El objetivo central de este estudio es analizar cómo el sonido contribuye a la construcción del personaje en el cine clásico de Hollywood entre 1930 y 1960. Dentro de esta premisa general, se plantean como objetivos específicos que permiten articular un enfoque sistemático y exhaustivo examinar el modo en que los elementos sonoros (música, diálogos, efectos) participan en la caracterización psicológica, social y

narrativa del protagonista, e identificar convenciones sonoras recurrentes asociadas a tipos de personajes en el contexto del sistema de estudios.

Para alcanzar dichos objetivos se adopta una metodología cualitativa, centrada en el análisis textual filmico desde una perspectiva semiótica y narratológica (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016), con énfasis en el discurso sonoro. La investigación se estructura en dos niveles: por un lado, un corpus filmico representativo compuesto por largometrajes de los principales directores de la era clásica; por otro, un marco teórico sustentado en estudios sobre sonido cinematográfico, teoría narrativa y análisis filmico, que permita interpretar las funciones expresivas y simbólicas del sonido.

El corpus ha sido seleccionado a partir de su relevancia histórica, su diversidad de géneros y la riqueza expresiva de su banda sonora. Incluye películas de autores como Michael Curtiz (*Casablanca*, 1942), William Wyler (*The Heiress*, 1949), Ernst Lubitsch (*Ninotchka*, 1939), Alfred Hitchcock (*Rear Window*, 1954; *Psycho*, 1960), Frank Capra (*It's a Wonderful Life*, 1946), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950), John Ford (*Stagecoach*, 1939; *The Grapes of Wrath*, 1940) y Vincente Minnelli (*The Wizard of Oz*, 1939; *Meet Me in St. Louis*, 1944). A estos se suman otros títulos emblemáticos que permiten observar variaciones estilísticas, como *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) o *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938). La muestra incluye tanto producciones con bandas sonoras sinfónicas elaboradas como otras donde predomina el silencio expresivo.

El análisis parte de una división de la banda sonora en sus cuatro componentes clásicos: música, diálogos, silencio y efectos (Chion, 1993; Buhler et al., 2015). Cada escena seleccionada es sometida a una

observación minuciosa para identificar si los sonidos son diegéticos (pertenecientes al mundo del relato) o extradiegéticos (superpuestos desde la banda de sonido), y si contribuyen a la construcción de la identidad del personaje, a su evolución narrativa o a su relación con el entorno. Asimismo, se examinan recursos como *leitmotivs*, silencios significativos, repeticiones sonoras, acentos musicales y variaciones en la espacialidad acústica, que pueden tener implicaciones simbólicas o psicológicas (Altman, 1992; Gorbman, 1987; Kassabian, 2001).

Para sostener el análisis se emplean conceptos clave de la teoría filmica. Desde una perspectiva cognitivista, Bordwell (1985) propone analizar el grado de acceso del espectador a la información de los personajes a través de las categorías de alcance y profundidad del conocimiento. Bettetini (1982) analiza el sonido como parte del dispositivo enunciativo y subraya que efectos, voces y música contribuyen a articular la perspectiva del relato y la relación con el espectador.

Desde la semiótica se recurre a la idea de “valor añadido” (Chion, 1993), que alude a la capacidad del sonido para intensificar o desmentir el significado de la imagen, y al modelo de inaudibilidad propuesto por Gorbman (1987), según el cual la música se interioriza como parte del discurso clásico sin llamar la atención sobre sí misma. Se considera también el principio de “identificación auditiva” formulado por Kassabian (2001), para quien la música guía emocionalmente al espectador hacia determinados personajes, y el concepto de *soundscape* o paisaje sonoro cinematográfico (Buhler et al., 2015), entendido como entorno acústico que refleja el universo psicológico del protagonista.

El diseño metodológico incluye, por tanto, una triangulación entre análisis textual, contextualización histórica y fundamentación

teórica. El enfoque utilizado se alinea con investigaciones previas sobre el sonido en el cine clásico, pero introduce una mirada focalizada en el protagonista como eje de significación.

Frente a estudios que abordan la música desde un punto de vista genérico o emotivo, este trabajo plantea una lectura estructural que ubica al sonido como herramienta de caracterización filmica, enlazando teoría, tecnología y análisis narrativo. Con ello se aspira a demostrar que la caracterización del personaje no depende únicamente del guion, la actuación o el montaje visual, sino que encuentra en el sonido un recurso narrativo tan elocuente como la imagen.

Resultados: el sonido como elemento caracterizador del personaje.

El análisis del corpus filmico revela que el cine clásico de Hollywood emplea una amplia gama de estrategias sonoras para construir, matizar y transformar la identidad del protagonista. Así, los códigos sonoros —diálogos, música, silencios, efectos— participan activamente en la articulación narrativa, emocional y simbólica del personaje. En la misma línea, las funciones del sonido se entrelazan con la lógica dramática del relato clásico y operan como dispositivos de focalización subjetiva, proyección afectiva y modulación del punto de vista.

En *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), la célebre canción “As Time Goes By” funciona como leitmotiv diegético y extradiegético que condensa el pasado sentimental del protagonista Rick Blaine. Inicialmente interpretada por el pianista Sam en el café, la melodía actúa como detonante emocional del recuerdo amoroso y como marcador temporal de una herida no resuelta. Chion (1994) describe este tipo de recurso como “valor añadido”, debido a que la repetición del tema musical ilustra

un contenido emocional, lo profundiza y lo sitúa en la esfera íntima del personaje. Su reiteración a lo largo del filme subraya la distancia entre la imagen externa de frialdad de Rick y su vulnerabilidad afectiva, a la par que revela un interior complejo sin necesidad de verbalización explícita.

Otro ejemplo significativo se encuentra en *The Heiress* (William Wyler, 1949), donde la ejecución musical del padre de Catherine Sloper, interpretado por Ralph Richardson, introduce un sonido diegético —una brusca nota de piano— que interrumpe la atmósfera armoniosa de una pieza de Chopin. Este gesto acústico violento opera como marca de poder patriarcal y manipulación afectiva. La reacción silenciosa de Catherine, encarnada por Olivia de Havilland, frente a esa irrupción sonora, permite inferir un desplazamiento afectivo que no encuentra traducción verbal. Aaron Copland (1957) distingue distintos planos de escucha musical, uno de los cuales, el expresivo, permite captar los matices emocionales que no siempre son explícitos, lo cual resulta relevante para comprender la carga afectiva de la música cinematográfica

La dimensión performativa de la voz constituye otro eje esencial en la caracterización del protagonista. En *Laura* (Otto Preminger, 1944), el personaje masculino de Mark McPherson (Dana Andrews) reconstruye obsesivamente la identidad de Laura a través de su retrato y de una voz femenina en *off* que irrumpre como recuerdo sonoro. La presencia vocal de Laura (Gene Tierney) genera una sensaciónpectral que contribuye a establecer una atmósfera ambigua entre deseo, proyección y misterio. Esta estrategia de construcción identitaria mediante una voz desanclada de su referente visual se aproxima a lo que Doane (1980) denomina “voz sin cuerpo”, una técnica que subraya la mediación acústica como espacio de significación subjetiva.

En *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), el empleo extradiegético de una versión orquestal de la “Rhapsody in Blue” de George Gershwin actúa como comentario simbólico del tránsito de la protagonista hacia una nueva sensibilidad emocional. Este tema musical, altamente connotado en la cultura estadounidense como símbolo de modernidad y emoción urbana, acompaña aquellas escenas en las que *Ninotchka* (Greta Garbo) abandona progresivamente su rigidez ideológica. Gorbman (1987) analiza cómo la música extradiegética, al integrarse al punto de vista del personaje, puede funcionar como modulador afectivo que anticipa o traduce sus cambios internos. En este caso, la música no representa un estado emocional explícito, sino que insinúa una subjetividad en transformación.

En *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948), la música sirve como construcción melódica de la identidad ausente de la narradora. El personaje de Stefan Brand (Louis Jourdan), pianista y seductor, escucha en varios momentos del filme la misma melodía, que remite a su relación pasada con la mujer cuyo relato epistolar articula toda la narración. La recurrencia de esta canción construye una suerte de subjetividad fantasmática, en la línea de lo que Kassabian (2001) denomina “identificación auditiva”, es decir, un proceso por el cual el espectador adopta una posición emocional a través de la escucha. La música, en este caso, caracteriza a la figura femenina ausente y organiza la percepción emocional del espectador en torno a su figura.

En *The Searchers* (John Ford, 1956), el paisaje sonoro del desierto, con sus silencios prolongados, ruidos de viento y sonidos ambientales de amplitud espacial, actúa como proyección del interior del protagonista, Ethan Edwards (John Wayne). La reducción del acompañamiento musical en momentos clave, e incluso el silencio, contrasta

con los patrones habituales del cine clásico y permite una identificación más directa entre el espectador y el personaje. Altman (1992) ha señalado que el silencio, lejos de ser una ausencia, es un recurso expresivo altamente codificado que puede intensificar la percepción subjetiva y modificar la relación espacio-temporal del relato.

Asimismo, en *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), la voz en *off* del protagonista muerto, Joe Gillis (William Holden), articula un relato desde la muerte que subvierte el orden narrativo clásico. Este uso de la voz no convencional, que rompe la lógica temporal y espacial de la narración, introduce una dimensión reflexiva y subjetiva que solo es posible mediante recursos sonoros. Buhler et al. (2015) destacan que la voz *over*, cuando se desmarca de la función expositiva, puede operar como enunciación interiorizada y configura un espacio de memoria, introspección o desdoblamiento psicológico.

Estos casos evidencian cómo el sonido fue esencial para articular identidades complejas en el cine clásico, incluso dentro de un sistema de producción altamente normativo. La riqueza del discurso acústico permitió a guionistas, directores y compositores modelar la subjetividad del protagonista más allá de los límites de la imagen y del diálogo y establecer una dimensión afectiva y sensorial que forma parte integral del relato filmico. La dimensión sonora, por tanto, es un agente expresivo que condiciona la forma en que los espectadores perciben y comprenden a los personajes, además de una forma de acompañamiento narrativo.

Discusión y conclusiones

La revisión del corpus filmico y teórico confirma que el cine clásico de Hollywood desarrolló una sofisticada economía del sonido,

cuyas funciones superan ampliamente la mera ilustración narrativa o la ambientación escénica. En las películas analizadas, el diseño sonoro —entendido como la articulación de música, voz, efectos y silencios— actúa como un operador narrativo complejo que estructura la subjetividad del personaje protagonista. Frente a la tradición crítica que privilegió durante décadas el análisis de la imagen, este estudio subraya que el sonido constituye una dimensión básica del discurso cinematográfico, capaz de vehicular emociones, proyecciones identitarias y conflictos internos. No se trata solo de acompañar visualmente la acción, la banda sonora construye sentidos propios y permite al espectador acceder a niveles de significación que no están disponibles en el plano visual. Esta perspectiva se alinea con las aportaciones de Chion (1994), quien sostuvo que el sonido aporta un “valor añadido” a la imagen, al permitir la construcción de un espacio afectivo y psicológico que amplifica el contenido visual. La repetición de un motivo musical, el uso estratégico de silencios o la modulación del timbre vocal no actúan como simples adornos estéticos, sino como componentes estructurales del relato. Esta lógica se expresa con claridad en el uso del leitmotiv, tal como puede observarse en *Casablanca* o *Letter from an Unknown Woman*, donde una melodía recurrente condensa un recuerdo, una emoción o, incluso, una identidad fragmentada y persistente. En este sentido, la música permite inscribir en el relato una temporalidad afectiva que trasciende la linealidad de la narración clásica, contribuyendo a delinear el arco evolutivo del personaje.

Asimismo, los resultados del análisis permiten reformular el concepto de “personaje” desde una dimensión acústica que complementa su construcción visual y actoral. Como señala Altman (1992), el sonido

en el cine debe ser concebido como un sistema semántico autónomo, cuya gramática interactúa con la imagen, pero no se subordina a ella. Esto implica que la subjetividad del protagonista puede manifestarse de manera autónoma a través de la voz, los silencios, la música o los sonidos ambientales. La voz en *off* de *Sunset Boulevard* o la de *Laura* configuran subjetividades fragmentadas, desdobladas o desplazadas que difícilmente podrían articularse exclusivamente a través del lenguaje visual. Esta dimensión acústica del sujeto cinematográfico introduce una forma de manifestación del sentimiento interior del personaje que no responde al canon realista, sino que encuentra en el sonido un dispositivo privilegiado para representar lo intangible, lo reprimido o lo ausente.

Esta investigación también matiza la visión tradicional del cine clásico como sistema cerrado y normativo. Si bien el llamado “modo de representación institucional” descrito por Bordwell y Thompson (1985) promovía la transparencia estilística y la narración guiada por la lógica causal, los usos del sonido muestran zonas de ambigüedad y apertura semántica. La música extradiegética, por ejemplo, aunque teóricamente “inaudible” según el modelo propuesto por Gorbman (1987), se convierte en muchos casos en una forma de comentario afectivo, focalización subjetiva o narración indirecta. Esta hibridez funcional revela que el diseño sonoro, incluso dentro de las convenciones del clasicismo, poseía una flexibilidad expresiva capaz de expandir los márgenes del relato.

Además, los ejemplos analizados evidencian que el sonido fue una herramienta crucial para introducir tensiones internas en personajes que, a nivel discursivo, podían parecer unívocos o estereotipados. En *The Heiress*, la brusquedad sonora del padre altera el equilibrio tonal de la escena, insinuando un conflicto emocional que no se verbaliza; en

The Searchers, los largos silencios del paisaje desértico proyectan el interior traumatisado del protagonista; en *Ninotchka*, la música occidental funciona como catalizador de una transformación ideológica. Estas operaciones acústicas permiten complejizar la figura del personaje y explorar dimensiones subjetivas que no siempre encuentran traducción en el diálogo o en el gesto.

Como se menciona previamente, la metodología aplicada en este estudio se inscribe en la línea de investigaciones que consideran el cine como un fenómeno multisensorial y encarnado, tal como plantean autores como Marks (2000) o Sobchack (1992). El análisis de la banda sonora como fuente de significación requiere un abordaje que integre elementos semióticos, narratológicos y afectivos y que reconozca la capacidad del sonido para generar identificaciones, atmósferas y modulaciones perceptivas. En este sentido, la “identificación auditiva” propuesta por Kassabian (2001) resulta especialmente útil para comprender cómo la música orienta emocionalmente al espectador y refuerza su vinculación con ciertos personajes. En el caso de *Letter from an Unknown Woman*, la melodía asociada a la mujer que narra en *off* permite al espectador adoptar su punto de vista afectivo, incluso cuando su cuerpo está ausente de la imagen.

Una implicación importante de este estudio es su contribución a una comprensión más integrada y transversal del análisis filmico. Tradicionalmente, el personaje ha sido abordado desde el guion, la dirección de actores o la puesta en escena visual, y ha dejado en segundo plano las contribuciones del diseño sonoro. Esta omisión ha empobrecido el análisis crítico, al pasar por alto las múltiples formas en que la banda sonora participa activamente en la configuración del sujeto cinematográfico.

Reincorporar el sonido al centro del análisis supone un acto de justicia teórica y una vía para ampliar las herramientas interpretativas disponibles y generar nuevas preguntas sobre la representación de la subjetividad, la emoción y el conflicto.

Asimismo, la relectura del cine clásico desde una perspectiva sonora revaloriza su potencial expresivo más allá del academicismo formal o del dogma narrativo. El sonido, como material sensible y estructurante, ofrece acceso a territorios de ambigüedad, disonancia y evocación que enriquecen la experiencia del espectador y permiten una comprensión más matizada de las formas de representación.

En conclusión, esta investigación confirma que el sonido desempeñó un papel esencial en la caracterización del protagonista durante la era clásica de Hollywood. La música, la voz, el silencio y los efectos sonoros constituyen marcas identitarias que median la relación entre el espectador y el personaje y, al mismo tiempo, construyen un vínculo afectivo que amplifica la eficacia narrativa del relato. La banda sonora se revela, por lo tanto, como un espacio simbólico en el que se inscriben emociones, jerarquías y procesos de transformación subjetiva.

Referencias

- Altman, R. (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge.
- Arroyave Montoya, M. (2013). ¡Silencio!... Se escucha el silencio. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 8(11), 140-153.
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.2.a11>
- Bettetini, G. (1982). *La conversación audiovisual: Introducción a la teoría cinematográfica*. Paidós.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2001). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.

Burch, Noël (1989). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos.

Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2015). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2.^a ed.). Oxford University Press.

Casetti, F. & Di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación.

Copland, A. (1957). *What to Listen for in Music*. Signet Classic.

Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.

Doane, M. A. (1980). The voice in the cinema: The articulation of body and space. *Yale French Studies*, 60, 33-50. <https://doi.org/10.2307/2930003>

Flueckiger, B. (2009). Sound effects: The realism war, the stylization war. En R. Altman (Ed.), *Sound theory, sound practice* (pp. 101-121). Routledge.

García-Montalbán y Campos, G. (2023). *Comunicación sonora en la creación cinematográfica: Análisis sociosemiótico del sonido desde una perspectiva tecnológica multicanal y tridimensional* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.

Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge.

López Delacruz, S. M. (2021). Modos de representación y narración en El pequeño héroe del Arroyo del Oro. *Imagofagia*, (20), 120-142. <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/107>

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.

Pérez-Ruffí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y palabra*, (95), 534-552. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>

A EXPANSÃO DO AUDIOVISUAL POR MEIO DA EXTENSÃO: UM ESTUDO DE CASO DA MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS EM PALMAS-TO

*Ingrid Pereira de Assis¹
Marco Túlio Pena Câmara²*

A Mostra Cinema e Direitos Humanos é um projeto nacional, criado no ano de 2006 pela Universidade Federal Fluminense (UFF), recebendo o apoio do Ministério dos Direitos Humanos, entre os anos de 2023 e 2024. Para executar as atividades propostas nos 26 estados e Distrito Federal, o projeto firma parcerias locais. No Tocantins, essa

-
1. Doutora em Jornalismo, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Comunicação e Sociedade (PPGCOM), da Universidade Federal do Tocantins (UFT).
ingrid.assis@mail.uft.edu.br.
 2. Doutor em Linguística Aplicada - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor no curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOM) da Universidade Federal do Tocantins (UFT).
marco.camara@mail.uft.edu.br

parceria ocorreu com o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCom) da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

A Mostra Cinema e Direitos Humanos, realizada em Palmas-TO, teve dois objetivos centrais: 1) Popularizar e disseminar os conhecimentos acerca dos Direitos Humanos por meio do Cinema, a partir de ações dialógicas: mostras e oficinas que permitam a vivência do cinema; e 2) Capacitar educadores para replicar a metodologia desenvolvida pelo Laboratório Kumã, que será detalhada em tópico posterior.

Em 2023, a Mostra foi retomada em sua 13^a edição, após um hiato entre os anos de 2019 e 2022, período do governo Jair Bolsonaro, eleito pelo Partido Social Liberal (PSL), migrando para o Partido Liberal (PL), em 2021. Não coincidentemente, este governo foi marcadamente de extrema-direita, tendo o então presidente feito várias menções contra os direitos humanos ao longo de sua trajetória política. Inclusive, a Anistia Internacional listou mais de 30 violações de direitos humanos e retrocessos que ocorreram nos primeiros mil dias do governo deste presidente³. Vettorassi et al. (2020, p. 408) listam que:

Ao longo de 2019 o Governo Bolsonaro se empenhou em retirar ou reduzir a participação da sociedade civil em Conselhos Gestores de Programas, Projetos e Instituições Públicas. Como foi uma política ostensiva, optamos por não incluir no quadro para que o mesmo não se estendesse em demasia. Também teve a iniciativa de tentar interferir na nomeação dos dirigentes das Universidades e Institutos Federais (que acabou sendo retirado posteriormente). Houve várias modificações na política de defesa da mulher, porém apenas destacando o caráter punitivo e sem ampliar o processo formativo. Outro foco importante foi a apresentação de propostas de desregulamentação e maior

3. Ver mais em: Werneck e Guevara-Rosas (2021).

acessibilidade às armas e o processo de militarização da sociedade por meio da criação do Programa de Escolas Cívico-Militares.

É em um processo de superação a este contexto que a Mostra Cinema e Direitos Humanos é retomada e, em 2024, a 14^a edição (<https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/>) deixa de ser apenas um evento e se transforma em projeto de extensão, no âmbito da UFT, o que permitiu ampliar a atuação local do evento, congregando discentes da graduação e da pós-graduação, além da comunidade externa. Atualmente, o projeto propõe duas ações principais: a mostra de filmes e uma oficina de cinema e educação. No ano de 2024, a oficina foi realizada nos dias 10, 12 e 14 de setembro, na própria UFT, e a mostra ocorreu nos dias 25, 26, 27 e 28 de novembro, no CineSESC TO. Já o evento anterior teve a sua oficina realizada entre os dias 12 e 15 de dezembro de 2023 e a mostra foi realizada de 15 a 17 de março de 2024. Ou seja, no ano de 2024, foi realizada parte da programação da 13^a Mostra e toda a programação da 14^a Mostra Cinema e Direitos Humanos.

Tendo em vista estes aspectos, o objetivo desta pesquisa é realizar um comparativo entre as duas últimas edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos, em Palmas-TO, visando analisar como a transformação em projeto extensionista possibilitou a sua ampliação. Tal característica permite colocar em perspectiva, também, a relação entre consumo audiovisual e a prática dos Direitos Humanos.

Vale ressaltar, aqui, que a Universidade Federal do Tocantins (UFT) observa em seu Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) que a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão é uma condição fundamental para mitigar os índices de retenção e evasão. Este

apontamento se coaduna com o artigo 207 da Constituição Federal/88, que demarca tal relação indissociável.

Um projeto de extensão como a Mostra se justifica pelo contexto de diminuição dos espaços coletivos de exibição de cinema. Em Palmas-TO, existem apenas duas salas de cinema que exibem longas que fogem do circuito comercial. Ademais, atualmente, percebe-se a priorização da apreciação cinematográfica residencial e individualista, por meio das plataformas de *streaming* e, mesmo que algumas dessas plataformas apresentem vastos catálogos, produções audiovisuais com temáticas mais sociais e reflexivas, muitas vezes, ficam perdidas em meio às inúmeras opções nos catálogos (Moura, 2023).

O segundo motivo vai além do contexto vivenciado pelo cinema, estando atrelado à deturpação do conceito de Direitos Humanos na contemporaneidade. Na pós-modernidade, os espaços coletivos - locais fundamentais para se confrontar o desconhecido e, portanto, desenvolver empatia e alteridade - vêm sendo enfraquecidos (Bauman, 2021). O resultado disso tem sido a paulatina não compreensão acerca dos direitos humanos enquanto “direitos correspondentes à dignidade dos seres humanos” (Rabenhorst, 2016, p. 16).

Sendo assim, tendo em vista o objetivo acima traçado, este artigo se estrutura em um breve resgate da definição de direitos humanos e seu entrelaçamento com o cinema e a Mostra Cinema e Direitos Humanos, ao longo dos anos. Em seguida, explicita as atividades desenvolvidas na oficina e na mostra, bem como os resultados alcançados.

Metodologicamente, este artigo é uma análise descritiva, como bem apontam Edna Afonso Reis e Ilka Afonso Reis (2002, p. 5): “Utilizamos métodos de Estatística Descritiva para organizar, resumir e descrever os

aspectos importantes de um conjunto de características observadas ou comparar tais características entre dois ou mais conjuntos”. Nele, serão tecidos dados e feitas aferições comparativas com base nas duas edições supracitadas. Com isso, espera-se suscitar a discussão e reflexão sobre a Mostra, que pode ser aplicada em outros contextos e localidades, priorizando a relação do Cinema com a Educação e os Direitos Humanos.

Cinema e Direitos Humanos

Rabenhorst (2016) explica que um direito serve enquanto parâmetro para o agir ou para exigir um dado agir de outrem, baseando-se na ação ou omissão, no fazer ou não fazer. O autor ilustra esta explicação por meio do artigo 5 da Constituição Federal, que versa sobre a liberdade de expressão, direito que hoje, muito se relaciona com a temática dos direitos humanos a partir da deturpação de sua proposta. Para o autor, se por um lado, a partir de tal artigo, tem-se a possibilidade de expressar livremente as convicções religiosas, por outro, ele garante exigir que membros de outras religiões e até mesmo o Estado, não criem obstáculos à liberdade de culto. “Por isso dizemos que um direito coloca em relação três elementos: um sujeito que exige algo; alguém que deve cumprir tal exigência; a coisa sobre a qual tal exigência recaí. Observe, por conseguinte, que em geral, a cada direito corresponde um dever” (Rabenhorst, 2016, p. 14).

Quanto aos direitos humanos, especificamente, pode-se defini-los enquanto direitos que se relacionam, especificamente, com a dignidade humana.

O que se convencionou chamar «direitos humanos» são exatamente os direitos correspondentes à dignidade dos seres humanos. São direitos que possuímos não porque o Estado assim decidiu

através de suas leis ou porque nós mesmos assim o fizemos por intermédio dos nossos acordos. Direitos humanos, por mais pleonástico que isso possa parecer, são direitos que possuímos pelo simples fato de que somos humanos. (Rabenhorst, 2016, p. 16)

Vale apontar que nem este conceito e tampouco sua efetivação, por mais estranho que parece, estão pacificados em nossa sociedade. Mesmo que os direitos humanos tenham surgido como uma resposta a acontecimentos históricos vergonhosos, como a captura e escravização de pessoas dos mais diferentes países africanos ou como o assassinato em massa de judeus, em campos de concentração nazistas, ainda hoje, há quem não queira compreender a sua proposta. “Foi contra estas deploráveis barbáries que construímos o consenso (frágil diriam alguns) de que os seres humanos devem ser reconhecidos como detentores de direitos inatos, ainda que filosoficamente tal ideia suscite grandes controvérsias” (Rabenhorst, 2016, p. 16).

Não é incomum, por exemplo, ver grupos políticos da extrema-direita brasileira sustentando socialmente discursos problemáticos como “direitos humanos para humanos direitos”.

A questão dos direitos humanos como algo do outro, além do sujeito; ou como algo que defende bandidos, é algo frequentemente disseminado pelos meios de comunicação como uma resposta aos anseios da sociedade, que clama por melhores condições de vida e, ao ouvir esses discursos, se sentem protegidos. (Gallo & Romanini, 2022, p. 267)

Dessa forma, percebe-se que, na atual conjuntura, não apenas a igualdade de direitos é um desafio, diante de uma sociedade historicamente desigual, mas a própria percepção da importância dos direitos

humanos tem encontrado dificuldades de adesão em uma parcela significativa da população, que não consegue desenvolver alteridade e perceber o outro enquanto um sujeito de direitos.

A atual conjuntura não é favorável a essa quebra de paradigma, é preciso um trabalho de base para ressignificar o conviver democrático como forma de respeito e empatia, e regulações legais que responsabilizem esses violadores, seja o Estado e as suas instituições, destacando o papel da mídia como um quarto poder que exerce forte influência na sociedade. (Gallo & Romanini, 2022, p. 267)

É por isso que projetos como a Mostra Cinema e Direitos Humanos se tornam cada vez mais necessários. Trata-se de uma iniciativa que leva o debate acerca dos direitos humanos para a sociedade por meio de produções audiovisuais, transformando o aprendizado em um momento cultural e de lazer. As sessões contam com debatedores, que dominam os mais diversos temas, que se entrelaçam com as produções e quase todas as edições homenageiam profissionais ou iniciativas do audiovisual, que têm histórica contribuição com a temática, conforme é possível perceber no quadro abaixo:

Quadro 1

*Homenageados(as) e
temas ao longo da história da Mostra*

ANO	EDIÇÃO	TEMA	HOMENAGEADO(A)
2006	1 ^a Mostra	Declaração Universal dos Direitos Humanos	—
2007	2 ^a Mostra	Declaração Universal dos Direitos Humanos e igualdade nas Américas	Fernando Solanas (Argentina)

2008	3 ^a Mostra	60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos	Cine Ojo (Argentina)
2009	4 ^a Mostra	Iguais na Diferença	Vídeo nas Aldeias (Brasil)
2010	5 ^a Mostra	Direito à memória e à verdade	Ricardo Darín (Argentina)
2011	6 ^a Mostra	Direito à memória e à verdade; saúde mental; infância e adolescência; velhice; LGBT.	–
2012	7 ^a Mostra	População em situação de rua; combate à tortura; direito à memória e à verdade	Eduardo Coutinho (Brasil)
2013	8 ^a Mostra	Cinema indígena	Vladmir Carvalho (Brasil)
2014	9 ^a Mostra	50 anos do golpe civil-militar - direito à memória e à verdade	Lucia Murat (Brasil)
2015	10º Mostra	Criança e adolescente - 25 anos do ECA	Mostra Cinema e Direitos Humanos
2017	11 ^a Mostra	Gênero	Laís Bodanzky
2018	12 ^a Mostra	70 anos da DUDH	Milton Gonçalves
2023/2024	13 ^a Mostra	Vencer o ódio, semear horizontes	Silvio Tendler
2024	14 ^a Mostra	Viver com dignidade	Cristina Amaral

HISTÓRICO (s.d.).

Portanto, o evento, ao longo de sua história, visou fortalecer a Declaração Universal dos Direitos Humanos, dentro do “...entendimento do cinema como instrumento pedagógico agregador no exercício de uma educação permanente para os direitos humanos e a diversidade” (Almeida & Almeida, 2017, p. 259). Com isso, espera colaborar para uma conscientização acerca da importância de tais direitos, sobretudo na atual conjuntura social e política, por meio de duas frentes principais:

a oficina para educadores e a mostra de cinema, que serão detalhadas nos próximos tópicos, bem como seus resultados em Palmas-TO.

A oficina

Como parte da programação da Mostra, a oficina de Cinema, Educação e Direitos Humanos visa formar replicadores nas localidades em que elas acontecem. Idealizada a partir da experiência e da metodologia do projeto “Inventar com a Diferença: cinema, educação e direitos humanos”, a oficina parte da metodologia desenvolvida no “Cinema de Grupo e Práticas de Cuidado”, projeto de extensão do Laboratório Kumã do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Como parte da formação, os oficineiros, pesquisadores de cada estado realizador da Mostra, participaram de encontros virtuais com os integrantes do Laboratório supracitado. Tais espaços de troca visavam à equidade na formação técnica e teórica acerca da relação entre cinema e direitos humanos, com foco na sua aplicação na educação. Nesse contexto, os oficineiros partilhavam percepções teóricas, indicações cinematográficas e ideias de aplicação nas oficinas que ministrariam em cada estado da federação. Nesse sentido, as discussões teóricas partiam de quatro principais aspectos: território, cultura, encruzilhada e experimentação (Medrado, 2022).

Partindo do pressuposto de que a noção de território vai muito além do espaço geográfico, Migliorin (2022) defende que ele é fundamental para a construção da subjetividade e a inserção desse “eu” nos espaços em sua constante re-des-territorialização. Isso significa que a pessoa se constitui enquanto sujeito a partir do lugar de onde veio, mas,

também, com o afastamento dele e inserção em outros locais, valorizando suas experiências e valores pessoais. Tais relações e construções podem ser vistas e registradas a partir das imagens que se constroem, objetiva e figurativamente, acerca dos territórios pelos quais transita e se firma. Essa perspectiva é fundamental para a prática sugerida na oficina, uma vez que se incentiva a prática cinematográfica em diferentes contextos espaciais.

É nesse contexto, portanto, que a cultura se firma como um território em disputa, uma vez que ela é um conjunto de práticas sociais em determinada sociedade (Hall, 2016). Considerando, ainda, a forte presença da imagem nas mediações e representações culturais (Cresci, 2022), o objetivo da formação dos oficineiros perpassa em valorizar a cultura local ao qual se insere e promover o reconhecimento da cultura a ser representada pelos multiplicadores em formação. Dessa forma, impera o caráter transformador da cultura, que se torna, ainda, ação como ferramenta de mudança social. Assim, o intuito é promover a disseminação de saberes populares em detrimento ao que é imposto às comunidades a serem impactadas pela oficina.

De maneira análoga, Migliorin (2022) aponta que a encruzilhada é um espaço de encontro entre culturas ou uma diferente forma de ocupação de espaço dentro do território. O autor defende que, a partir de uma experiência de formação audiovisual periférica, percebe-se que as localidades são moldadas a partir dos encontros que ali se formam e se forçam, apontando para novos caminhos e construções. Metaforicamente, considera a encruzilhada como um ponto de encontro que permite outras possibilidades de travessia.

Por fim, a experimentação é o ponto-chave da prática que a oficina propõe. Medrado e Diniz (2022) indicam o uso de dispositivos

para experimentar linguagens, visões e perspectivas sob diferentes olhares que constroem uma produção cinematográfica. A inovação, nesse sentido, não se trata somente da tecnologia a ser utilizada, mas na forma como tal produção é feita. O audiovisual, portanto, firma-se como processo de pesquisa e de caminho, não o produto-fim em si mesmo. É nessa perspectiva que a oficina trabalha, considerando o cinema em suas múltiplas possibilidades de produção e veiculação, a partir da diversidade de dispositivos que permitem tais captações.

Esses conceitos foram trabalhados tanto na formação dos cineiros quanto nas próprias oficinas ministradas. Em Palmas, elas ocorreram em setembro de 2024 e foram ministradas pelo professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins, Marco Túlio Pena Câmara, que também é autor deste artigo. Com mais de 15 participantes, entre professores do ensino fundamental, estudantes de instituições de ensino superior e agentes públicos, o objetivo principal era desenvolver práticas audiovisuais, que ligam os direitos humanos à educação a serem trabalhadas nos contextos em que se inserem.

A oficina se dividiu em três encontros presenciais no campus da UFT. O primeiro dia foi dedicado à apresentação da oficina no contexto da Mostra, seguido da apresentação dos participantes e suas áreas de atuação e interesse. Tal atividade não seguiu ritos padrões de espaços formativos, mas, sim, a partir da metodologia Kumã de alteridade e sensibilidade (Migliorin et al., 2020), com a apresentação sob o olhar terceirizado, podendo, inclusive, conter partes fantasiosas sobre si. Tal metodologia visa inserir os participantes no universo do sensível e

da ludicidade a fim de impulsionar a criatividade na continuidade das práticas e na construção dos produtos audiovisuais.

Após esse primeiro contato, foi o momento de aprofundar a teoria e os conhecimentos sobre audiovisual, cinema, educação e direitos humanos. Para tanto, o oficineiro apresentou a declaração dos direitos humanos, atualizando para o contexto brasileiro e tocantinense, motivando discussões de suas aplicações tanto no que se observa na sociedade quanto nos contextos de atuação de cada participante.

Visando atender objetivos da formação e produção de conteúdos consonantes à proposta inicial, o professor apresentou o projeto como um todo, da concepção do projeto “Inventar com a Diferença: cinema, educação e direitos humanos”. Baseado nas obras de Ranciére (2002), Migliorin et al. (2020), Cid et al. (2022), Medrado e Diniz (2022) e Migliorin (2022), o objetivo é apresentar a relação entre cinema e educação a partir de suas múltiplas possibilidades de produção, linguagens, uso e intervenção. Nesse contexto, apresentou-se o conceito de cinema em grupo e a noção de dispositivos visuais e sonoros, que compõem a construção do produto audiovisual que se visa aplicar. Além disso, discutiu-se os diversos formatos audiovisuais a partir da condição de produção dos participantes da oficina e do contexto em que estão inseridos.

Dada a contextualização teórica a qual a oficina se filia, o professor explorou os conceitos de território, cultura, encruzilhada e experimentação, conforme apresentados acima neste texto. Tal apresentação foi importante para situar as práticas audiovisuais à metodologia que guia a oficina e promover maior imersão sensível sobre o tema e a linguagem audiovisual.

A partir da teorização e apresentação geral da oficina e do que rege a prática incentivada, alguns exemplos de vídeos foram apresentados. Tais produções foram feitas a partir de oficinas similares produzidas pelo Laboratório Kumã e serviram de inspiração e debate para os participantes⁴. A partir desses vídeos, discutiu-se a linguagem empregada, o tema debatido e a relação com os direitos humanos. Somado a isso, levantou-se o debate sobre a relação com a realidade que visavam retratar, encontrando pontos de convergência e especificidades que mereciam ser destacadas.

Ao final do primeiro dia de oficina, os participantes foram divididos em grupos para já pensarem no produto final a ser construído e promover a troca de conhecimentos e experiências. O grande tema indicado foi “Viver com dignidade”. Partindo desse ponto, os grupos, formados por pessoas de diferentes origens e vinculações, tiveram um tempo para debater a ideia que trabalhariam no curta a ser apresentado ao final da oficina, considerando a expertise de cada pessoa.

Além disso, cada um/a deveria levar, no próximo encontro, um dispositivo, visual, sonoro ou textual, que representasse algum direito humano apresentado e debatido nesse primeiro dia. O intuito é avaliar o quanto engajados e conscientes estão sobre o grande tema da oficina e se prepararem para o curta, que irão produzir ao final das atividades, a ser exibido entre os participantes.

O segundo encontro foi destinado à apresentação dos dispositivos solicitados no primeiro dia de oficina, para debate em grupo. A construção do cinema em grupo se dá com a partilha de sensações,

4. Os vídeos apresentados foram disponibilizados pelo Laboratório no seguinte link [Cinema, Educação e Direitos Humanos](#)

percepções e a participação de todos os envolvidos nas referidas atividades (Migliorin et al., 2020). Portanto, é salutar promover espaços de debates a partir de atividades individuais a fim de promover o entrelaçamento de ideias e complementaridade de percepções para construir, coletivamente, o que se pretende registrar no produto audiovisual.

Além das devolutivas dos trabalhos e das provocações inicialmente passadas aos participantes, o segundo dia de oficina se firmou como ponto de inspiração para as práticas vindouras. Para tanto, o professor oficineiro exibiu e analisou dois produtos audiovisuais que serviram de inspiração e pontos de partida de debates entre os presentes.

Depois disso, os participantes expuseram o que acreditam ser a definição de direitos humanos em uma palavra. Tal exercício serviu de guia, também, para a produção do curta ao final da oficina, de modo a relacionar tal produção à concepção que têm acerca do tema. Após essa interação, os grupos se reuniram novamente para fazer o plano de ação do curta que seria exibido no próximo e último encontro. Como a produção já se iniciou anteriormente, esse também seria o momento de ajustes e divisão de tarefas que pudessem ser compartilhadas entre os integrantes do grupo para que o produto tomasse forma.

O terceiro e último dia de oficina foi dedicado à apresentação dos curtas produzidos e das propostas de continuidade das práticas, como multiplicadores. Foi uma excelente oportunidade de troca de experiências e de desafios na produção dos curtas, desde dificuldades e limitações técnicas, de acesso aos materiais e programas de edição, a desafios operacionais e temáticos, dada a complexidade dos assuntos abordados.

Como multiplicadores, observa-se dois trabalhos que se destacaram e que foram acompanhados pela equipe formadora. O primeiro

versa sobre a educação básica municipal de Palmas/TO, a partir de uma professora que integra a direção de uma escola municipal. Ela elaborou um projeto, meses após, para ser implementado no ano de 2025, para inserir a produção audiovisual no currículo do ensino fundamental enquanto prática pedagógica extra-curricular e inserida nas disciplinas das ciências humanas e sociais, em que tinha amplo contato e inserção.

Outra multiplicadora que se destacou foi uma assistente social do Centro de Internação Provisória de Palmas (CEIP), que acolhe menores de idade infratores. A participante propôs dois projetos. O primeiro é o aprofundamento de uma atividade já existente, o Cinedebate, mas, dessa vez, incentivando a produção cinematográfica, não apenas o consumo crítico das obras como parte do programa de reabilitação. Outra atividade proposta é a produção de uma rádio comunitária dentro do Centro, seguindo as demandas e interesses dos internos e outros assuntos culturais e regionais que despertem o interesse dos socioeduandos.

Tais atividades e envolvimentos idealizados por essas multiplicadoras reforçam a importância da Oficina na formação multidisciplinar e multitemática sobre Cinema, Educação e Direitos Humanos. Ademais, demonstram a relevância de se implementar medidas e planos de ação e prática, que tomem o cinema e a produção audiovisual como motores e bases de transformação social.

Portanto, a partir das produções e planejamentos, incentivados por meio dos ensinamentos e usos dos dispositivos de criação de imagens e sons, os participantes da oficina puderam colocar em prática os exercícios de olhar e de escuta acerca do mundo que os envolve. Tais relações expressam formas de se envolver com o outro, com a

sociedade e com o território no qual se inserem, compreendendo a complexidade e amplitude desses espaços, de modo prático e sensível.

Tais práticas de cinema, educação e direitos humanos reverberam não somente em espaços formais de ensino, mas também nos não-formais, de acordo com o contexto de comunicação e de aprendizagem, em uma lógica freireana. Do outro lado da produção, está o consumo audiovisual de modo crítico. Para esta ponta, a Mostra de Cinema atua de maneira ativa na criação de espaços de vivência do cinema, com espaços para discussão e construção de conhecimento, conforme se lê a seguir.

A 14^a Mostra Cinema e Direitos Humanos

O público-alvo do projeto vai além da comunidade universitária, que trabalha ativamente, inclusive, na organização e integrando a programação. A Mostra Cinema e Direitos Humanos tem como alvo a sociedade no geral, sobretudo grupos sociais historicamente vulnerabilizados.

Dentre os integrantes da comunidade acadêmica, estavam: discentes do curso de bacharelado em Jornalismo (Lúcia Moraes e Silva, Ana Alice Damaceno, Lucas Menezes e Ellen Maria Leal), que atuaram como monitores e como debatedores (Nandyala Waritirre, Hyvanna Corrêa e Antônio Neto); mestrandas do PPGCom (Francielly Oliveira Rodrigues da Silva, Caroline Carvalho Silva, Vilma Nascimento, Angélica Lima e Brenda Caroline Santos da Silva), que atuaram como debatedoras nas sessões; docentes da UFT (Maria Santana, Gustavo Henrique Lima Ferreira, Marco Túlio Pena Câmara, Alice Agnes Spíndola Mota, Eder Eddine e Sérgio Soares), sendo alguns integrantes do PPGCom, que também atuaram como debatedores.

Estas participações no projeto de extensão visam contribuir para a formação acadêmica dos estudantes envolvidos, graduandos e mestrandos, colocando-os na posição de protagonistas nas atividades, seja na organização ou na atuação enquanto debatedores.

Além do público externo já mencionado, destaca-se, ainda, a participação do Gabriel Dias de Souza, gestor do CineSESC, que, por meio de parceria formalizada, garante a estrutura física para a realização do evento. Outra parceria que tem sido bem-sucedida para o projeto é com escolas e projetos sociais, inclusive a escola do SESC, o que tem garantido a presença de crianças e adolescentes de diversas áreas da cidade, conforme será melhor explicado mais à frente.

Quanto à programação, a mostra é composta por sessões de cinema presenciais de filmes selecionados pela equipe nacional de curadoria, sendo uma sessão voltada a alguém homenageado(a), que, no ano de 2024, foi a montadora Cristina Amaral e, no ano de 2023, foi o cineasta Silvio Tendler. Cada mostra é antecedida por uma oficina de Cinema, Educação e Direitos Humanos, para atuar como mobilizadores de interessados na temática e capacitar educadores, conforme explicado no tópico anterior. Dentre os filmes exibidos nas duas edições aqui analisadas estão:

- 13^a edição: Nas asas da Pan Am; A Bolsa ou a Vida; Travessia (2017); Filha natural (2018-2019); Nossa mãe era atriz (2023); Māri Hi - A árvore do sonho (2023); O que pode um corpo?; A poeira dos pequenos segredos (2012); Ribeirinhos do asfalto (2011); Adão, Eva e o Fruto Proibido (2021); Nossos espíritos seguem chegando - Nhe'e Kuery Jogueru Teri (2021); Me farei ouvir (2022); Escrivivência e Resistência: Maria Firmina dos Reis e Conceição Evaristo (2021); Um

filme de verão (2019); Tesouro quilombola (2021); Mutirão, o filme (2022); Cómica (2022); e O Pato (2022).

- 14^a edição: Abá; Água Rasa; Belos Carnavais; Big Bang; Cidade; Campo; Confluências; Curtas Jornadas Noite Adentro; Fluxo - O Filme; Garoto Cósmico; Habito; Lapso; Mansos; Máquinas de Lazer; Maré Braba; Marés da Noite; Marina Não Vai à Praia; Mborayhu Ñemoheñoi: A Luta das Mulheres Avá Guarani; Pássaro Memória; Possa Poder; Pulmão de Pedra; Sem Asas; Sobre a Cabeça os Aviões; Sobre Amizade e Bicicletas; e Somos Terra.

Nos quatro dias de realização da 14^a Mostra, no CineSESC, 324 pessoas foram conhecer obras audiovisuais brasileiras que discutem os Direitos Humanos, em Palmas-TO. Na edição anterior, quando ainda não era um projeto de extensão, a iniciativa teve um público de apenas 103 pessoas. Estabelecendo um comparativo entre as edições, a média de público, por sessão, saltou de 17,3 pessoas para 40,5. Ou seja, na edição de 2024, o público mais que triplicou em comparação com a de 2023.

Na 13^a Mostra, duas das seis sessões tiveram um com público, com, respectivamente, 58 e 30 pessoas. As demais tiveram bem menos adesão do público, registrando de 4 a 7 pessoas. Já na 14^a Mostra, duas sessões ficaram com a sala de cinema completamente lotada (92 lugares), foram elas: a sessão de abertura e a sessão Territórios e Dignidade. Ainda assim, também foi registrada uma sessão completamente vazia e outras duas com um público muito baixo (6 e 9 pessoas), o que demonstra que ainda há um potencial de aumento para possíveis próximas edições do evento.

Vale mencionar que uma estratégia relevante para o aumento do público de uma edição para a outra foi o fornecimento de transporte

para levar alunos da Escola Municipal Monsenhor Pedro Pereira Piagem e para adolescentes do curso de protagonismo político e cultural do Centro de Defesa do Direito da Criança e do Adolescente.

Além disso, na 14^a edição, houve a participação dos alunos da Escola do SESC, que não precisaram de transporte, pois a escola funciona no mesmo prédio do cinema. Nesta edição da mostra, ocorreu, também, uma sessão especial no Centro Municipal de Educação Infantil Cantinho do Saber, do filme Garoto Cósmico, para crianças acima dos 6 anos. Foi a única sessão realizada fora do CineSESC, além do filme, as crianças puderam debater a produção com a monitora Ana Alice Damaceno e uma docente da escola. Para esta sessão, foi feita a distribuição de pipoca, para ambientar os alunos no clima de cinema.

A partir das explicações acima, elaborou-se uma sistematização em quadro do público das sessões, para permitir uma melhor visualização da ampliação de público, por meio das estratégias acionadas, nas duas edições do evento:

Quadro 2

Público das sessões

13 ^a Mostra		14 ^a Mostra	
Sessão	Público	Sessão	Público
abertura:	58	Abertura	92
Programa 4 - Frutos 2	4	Sessão infantil 1	58
Programa 3 - Frutos	4	Sessão infantil 2*	36
Programa 1 - Sessão Curtas - Raízes	7	Territórios e Dignidade	92
Programa 2 - Sementes	0	Depois do Expediente	31

Sessão Homenagem	30	Jovens Curadores	6
		Homenagem 1 (Cidade; campo)	9
		Homenagem 2 (Curta Jornadas Noite Adentro)	0
		Sessão na escola do Garoto Cósmico	28
TOTAL:	103	TOTAL:	324

Dados sistematizados pelos autores.

Percebe-se, pelo quadro acima, que não apenas o público foi ampliado, mas o número de sessões também. Isto, inclusive, ajudou a contemplar um número maior de produções audiovisuais, trazendo filmes destinados a um público de perfil mais amplo: crianças, adolescentes e adultos.

Para além desta análise comparativa e quantitativa, alguns resultados qualitativos são relevantes para compor essa apreciação comparativa entre as duas edições. Na 14^a edição, as sessões infantis tiveram uma recepção efusiva por parte das crianças, tanto as que foram realizadas no CinSESC quanto a que foi na escola. A diretora pedagógica do Cantinho do Saber elogiou a sessão, a parceria e se mostrou aberta a receber novamente o projeto. Algumas crianças fizeram ponderações críticas acerca do filme Garoto Cósmico. Mesmo o filme trabalhando a temática do respeito às diferenças, elas apontaram que sentiram falta de uma personagem negra na história, o que demonstra que, mesmo em tenra idade, elas já conseguem fazer uma leitura social aprofundada sobre as desigualdades sociais.

Na sessão Sessão territórios e dignidade, os adolescentes do curso de protagonismo político aplaudiram vários dos curtas exibidos.

A sessão jovens curadores, embora bem esvaziada, comoveu bastante o público, que gostou especialmente dos filmes: Marina Não Vai à Praia e Sobre Amizade e Bicicletas.

Na 13^a edição, as reações foram menos efusivas por parte do público, acredita-se que até pelo número de pessoas nas sessões. Ainda assim, a sessão Homenagem, que encerrou o evento, levantou um debate com bastante participação do público. Em uma sessão que trazia um filme que abordava as pequenas violências do cotidiano, em decorrência das desigualdades sociais, uma espectadora chegou a relatar que percebeu, ali na sessão, que aquilo que vivenciou ao longo de sua trajetória, era uma violência. Isto demonstra a capacidade educativa que tais sessões podem promover na vida da sociedade, gerando conscientização e promovendo mudanças.

Ademais, a imprensa local recebeu bem o projeto, tanto portais de notícia quanto a televisão. No dia da abertura, por exemplo, a produção local concedeu duas entrevistas: uma para a rádio CBN e outra para o Bom Dia da TV Anhanguera⁵, afiliada à Globo no Estado do Tocantins. Para além da divulgação por meio da imprensa local, o perfil do Instagram do PPGCom (@ppgomuft.to) também foi acionado enquanto um canal de divulgação de todas as atividades das mostras. Na 14^a edição, investiu-se, sobretudo, em material audiovisual para as redes sociais, conforme quadro abaixo:

5. Assistir em: Bom dia Tocantins (s.d.).

Quadro 3

Conteúdos produzidos para o Instagram.

Data	Link da postagem
11 de setembro de 2024	https://www.instagram.com/reel/C_yMST6OfOF/?igsh=cnlocDAweWNhamIx
16 de setembro de 2024	https://www.instagram.com/reel/C__SnW5vnLs/?igsh=MXZiMG5nZjN5Z2tzMg==
22 de novembro de 2024	https://www.instagram.com/reel/DCr3F7tPrai/?igsh=MXZhaWYwOHNwZGlwdQ%3D%3D
26 de novembro de 2024	https://www.instagram.com/reel/DC2LEW1P5TF/?igsh=MW4ybXM3dGpbG16Yg%3D%3D
27 de novembro de 2024	https://www.instagram.com/reel/DC45Z0tyHrb/?igsh=d3A2d3IxNW03YXZh
28 de novembro de 2024	https://www.instagram.com/reel/DC6ebCaOgYf/?igsh=a3h5aGhvMXhnYTho
29 de novembro de 2024	https://www.instagram.com/reel/DC9jhO1OpIU/?igsh=MTY0ZG5meThqcDB5ag%3D%3D

Dados sistematizados pelos autores.

Vale apontar alguns contratemplos vivenciados ao longo da produção do evento. A equipe de organização teve dificuldade em encontrar escolas que acolhessem o projeto. Muitas das instituições consultadas justificaram que a programação de eventos do ano já estaria fechada, que estavam caminhando para o encerramento das atividades do ano e, portanto, não conseguiriam agregar o evento no calendário.

Apesar desta dificuldade, todas as escolas que concordaram em participar do evento, levando seus alunos ou recebendo uma sessão na própria instituição de ensino, avaliaram com satisfação a atividade.

Observa-se, por fim, que transformar a 14^a Mostra em um projeto de extensão no âmbito da UFT possibilitou um aumento no número

de estudantes atuantes nas mais diferentes etapas de produção, o que colaborou de forma direta para a ampliação de público. Além disso, tanto este artigo quanto o resumo expandido apresentado no Intercom Norte de 2025 são resultados de um olhar científico a partir de tal projeto de extensão, o que demarca e fortalece a indissociabilidade entre extensão e pesquisa.

Considerações finais

A partir deste estudo, por meio da análise descritiva, pode-se notar que as atividades ligadas à Mostra Cinema e Direitos Humanos, como a Oficina e a Mostra de filmes, mostraram-se eficazes na disseminação e fortalecimento dos Direitos Humanos e na retomada do consumo de cinema de temática social. Nos últimos anos, a retomada da Mostra Cinema e Direitos Humanos, um evento de dimensão nacional, mas que conta com produções locais em todos os estados do país, reabriu um espaço para a sociedade brasileira entrar em contato com obras cinematográficas de qualidade e que estão intimamente ligadas ao debate sobre os Direitos Humanos, o que colabora para a ampliação da literacia cinematográfica e social.

Percebe-se que trabalhar a temática dos Direitos Humanos no cinema, seja como produtores ou consumidores cinematográficos, é uma excelente alternativa de promover maior adesão e conhecimento desses direitos, fortalecendo a luta por sua garantia. Ademais, a partir da produção audiovisual aliada à educação, formal ou não-formal, os espaços de ensino se abrem para o debate e se firmam como aliados nos processos de mudança social.

Com o relato aqui apresentado, as oficinas se mostraram eficientes no que tange à produção cinematográfica e na exploração de temas sensíveis, a partir da metodologia ativa e lúdica. A prática de cinema em grupo se mostrou possível e eficaz na luta pelos direitos humanos, respeitando e valorizando aspectos culturais e territoriais, que ganham destaque nessas produções.

Os dados trazidos neste artigo apontam que as edições da 13^a e 14^a Mostras criaram ambientes de debate a partir das obras, possibilitando um ecoar de vozes acerca das produções. Já as oficinas, que também integram a programação do evento, possibilitam aos educadores um contato com ferramentas formativas, voltadas ao audiovisual, que estão diretamente relacionadas à temática dos Direitos Humanos, capazes de espalhar tais ensinamentos e práticas para outros espaços de ensino, enquanto multiplicadores.

Os resultados mostram que se, inicialmente, a mostra não conseguiu uma boa adesão do público em um primeiro momento, posteriormente, houve um crescimento expressivo, que foi o resultado não apenas da transformação do evento em um projeto de extensão local, mas, também, da ampliação da equipe e da própria consolidação gradativa da mostra. Tal crescimento e acompanhamento prático podem servir como base para novas produções do gênero, organizações de mostras e oficinas que tenham como mote central a temática dos direitos humanos, seguindo o aspecto da replicabilidade científica em outros espaços que tenham o interesse de promover a relação entre cinema, educação e direitos humanos. Ademais, firma-se como proposta pedagógica e de políticas públicas para o fortalecimento dessas áreas.

Referências

- Almeida, G. M. R. de, & Acker, A. M. (2017). O cinema como vivência dos direitos humanos na escola. *REU: Revista de Estudos Universitários*, 43(2), 247-260. <http://dx.doi.org/10.22484/2177-5788.2017v43n2p247-260>
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Jorge Zahar.
- Bom dia Tocantins. (s.d.). Mostra de Cinema e Direitos Humanos leva obras para o CineSesc em Palmas. *GloboPlay*. <https://globoplay.globo.com/v/13127443>
- Cid, V., Resende, D., Migliorin, C. & Barroso, E. I. (Orgs). (2022). *Modos de fazer e experimentar: cinema e educação*. 1^a ed. Áspide Editora.
- Cresci, C. (2022). *Modos de fazer e experimentar: cinema e educação*. Áspide Editora.
- Gallo, J. S., & Romanini, A. V. (2022). ‘Direitos humanos para humanos direitos’: como um conceito distorcido de Direitos Humanos se dissemina como meme. *RIDH Bauru*, 10(1), 255-271.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. PUC-Rio.
- HISTÓRICO (s.d). Recuperado de <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/historico>
- Medrado, A., & Diniz, M. (2022). OLHARES (IM) POSSÍVEIS: as fronteiras e questões do cinema em pesquisas no campo da educação. Passeur, saber-vagalume e imagens-síntoma que podem emancipar. *Interfaces da Educação*, 13(37), 53-74.

Medrado, A. (2022). *Olhares (im)possíveis: experimentações audiovisuais no Alto Vera Cruz [caderno de processos]*. Prefeitura de Belo Horizonte.

Migliorin, C., Resende, D., Cid, V., & Medrado, A. (2020). Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado. *Revista GEMInIS*, 11(2), 159-164.

Migliorin, C. (2022). *Cinema e clínica: a criação em processos subjetivos e artísticos*. Editora UFRJ.

Moura, L. (2023). *Como analisar filmes e séries na era do streaming*. Summus.

Rabenhorst, E. R. (2016). O que são Direitos Humanos? In L. F. G. Ferreira, M. N. T. Zenaide & A. A. G. Náder (Orgs.), *Educando em direitos humanos: fundamentos histórico-filosóficos e político-jurídicos* (pp. 16). Editora da UFPB.

Rancière, J. (2002). *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Autêntica editora.

Reis, E. A., & Reis, I. A. (2002). Análise Descritiva de Dados. *Relatório Técnico do Departamento de Estatística da UFMG*. <http://www.est.ufmg.br>.

Vettorassi, A., de Oliveira, D. D., & de Freitas Benevides, R. (2020). Direitos humanos no brasil: os ataques às humanidades no governo Bolsonaro. *Humanidades & Inovação*, 7(20), 401-408.

Werneck, J., & Guevara-Rosas, E. (2021, outubro 13). 1000 dias de Bolsonaro e a grave crise de direitos humanos no Brasil. *Anistia Internacional*. <https://anistia.org.br/informe/1000-dias-de-bolsonaro-e-a-grave-crise-de-direitos-humanos-no-brasil/>

PARTE 2 - OLHARES

REVISITANDO A BOCA DO LIXO: ECOS DO GÓTICO EM A FORÇA DOS SENTIDOS

*Mariana Costa Cruz¹
Gustavo Furtuoso²*

Embora seja frequentemente associada aos filmes de exploração, a região da Boca do Lixo, em São Paulo, reuniu importantes cineastas brasileiros entre 1960 e 1980. Para além do apelo comercial, diretores como Carlos Hugo Christensen, Júlio Bressane e Jean Garrett buscavam trazer referências de gêneros e cinematografias variadas para seus trabalhos, desenvolvendo obras com traços autorais e nuances artísticas.

Tratando de Garrett, tem-se que o cineasta obteve sucesso popular, sendo comumente caracterizado como artesão pela crítica e por seus pares (Abreu, 2002). Cánepa e Monteiro (2019) caracterizam tal alcunha como a de um profissional que, embora inserido na produção

1. Mestranda em História na UFJF
marianacostacruz@gmail.com.

2. Mestrando em Comunicação na UFJF.
gfurtuoso@gmail.com.

em série e consciente dos códigos narrativos de gêneros específicos, conseguiu elaborar uma poética autoral reconhecível em sua obra. O presente trabalho busca, a partir de uma análise filmica focada na forma e conteúdo de *A Força dos Sentidos* (Garrett, 1979), identificar aspectos do gótico que foram apropriados e/ou ressignificados segundo as complexidades do contexto brasileiro.

Na obra em questão, pode-se identificar a reafirmação de elementos como uma estrutura de ambivalência, a representação do sobrenatural e uma conexão com um passado que retorna sob a forma de locais assombrados ou personagens perturbados. Ao mesmo tempo, Garrett subverte a tradicional ambientação soturna de castelos e montanhas, transportando-a para praias paradisíacas e um vilarejo de pescadores, atualizando assim medos e perigos para um repertório e imaginário tipicamente brasileiros. Assim, identificar ecos do gótico nesses filmes pode fornecer chaves de interpretação que superem o estigma da exploração do corpo feminino para compreender outras formas de sensibilidades e produção de sentido.

Ecos do gótico e excesso cinematográfico

Pesquisas sobre o gótico delimitam campo vasto que dialoga com uma variedade de outros estudos, como literatura, história, música, arquitetura, teatro, cinema, dentre outros (Wheatley, 2006). Enquanto gênero ficcional amplo que perpassa diversas mídias e épocas, traz dificuldades para uma definição única, principalmente pelo fato de já ter sido encarado a partir de perspectivas que o posicionam enquanto uma estética, um estilo, conjunto de temas, convenções narrativas ou mesmo como um subgênero dentro da fantasia.

Apesar dos empecilhos, diversos autores tentaram apontar traços fundamentais para identificação de uma obra enquanto pertencente ao gótico. Punter (1980, p. 1) defende que este pode ser categorizado a partir de “uma ênfase em retratar o aterrorizante, uma insistência comum em cenários arcaicos, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de empregar e aperfeiçoar técnicas de suspense literário”. Outras características envolvem o desenvolvimento de tramas intrincadas e narradores múltiplos, além de um uso frequente de elementos como o horror e a repulsa e uma obsessão com o sentimento oscilante entre estranheza e familiaridade (Sedgwick, 1986; Wheatley, 2006).

Tratando do cinema, tal definição adquire mais complexidades, uma vez que o termo não é comumente utilizado pela indústria e pelo mercado ao divulgar e vender filmes - etiquetas como horror, mistério e suspense são mais comuns e, muitas vezes, acabam absorvendo as características do gótico. Com isso, o termo não foi abraçado pelo público de forma usual, cabendo principalmente a críticos e teóricos a tarefa de tensionar seu significado, aplicação e adaptação ao longo dos anos. Embora exista um horizonte vasto de filmes que podem ser abrigados dentro da classificação do gótico, conforme aponta Wheatley (2006), a produção teórica era menos variada, preocupando-se principalmente com questões de especificidade do meio cinematográfico e da relação entre o cinema e outras formas de ficção gótica, principalmente teatro e literatura.

Para dar conta da extensão e variabilidade do gênero, é mais útil pensar em diversos “góticos” em lugar de uma categoria monolítica (Ledwon, 1993, p. 261). Histórica e geograficamente, houve uma

adaptação de suas características principais para diferentes contextos que resultaram em variações com algumas particularidades. No cinema estadunidense, por exemplo, além da adaptação de obras clássicas da literatura, pode-se identificar uma espécie de ciclo que delimitaria um *new American Gothic*, que reconfigura castelos europeus decadentes para casarões que apresentam uma superfície requintada, mas um interior decadente (Farber, 1972). Outro ciclo também identificado no cinema hollywoodiano é de “filmes femininos³”, relacionado às histórias góticas de *pulp fiction* criadas para o consumo de mulheres (Doane, 1987). Esses filmes traziam o espaço doméstico com alguma camada de estranhamento e ansiedade e suscitarão uma conexão mais próxima e significativa entre espectador e obra.

Na Europa, os artistas do expressionismo alemão desenvolveram uma abordagem estética que tornou-se peça fundamental na evolução do gótico no cinema (Eisner, 1969), trabalhando contextos políticos em uma atmosfera de tensão e paranoia que reverberaram nas escolhas estéticas marcadas pelo contraste e pelo exagero. Já no Reino Unido, o gótico tinha um interesse demarcado pela estrutura e autoridade familiar (Hutchings, 1993). Ao localizar suas histórias no passado, exploram dimensões psicológicas num contexto distanciado da vida moderna, reforçando as relações entre a esfera doméstica e preocupações mais profundas relacionadas à intimidade do lar.

Já no caso do Brasil, obras de romance gótico eram importadas da Europa desde a década de 1820, moldando tanto o repertório e as afinidades do público quanto às referências temáticas e formais aos autores

3. *Woman's films.*

de ficção (Sá, 2006). Tal afirmação foi constatada em pesquisa cujos resultados identificaram heranças do gótico em *O Guarani* (Alencar, 2008), obra que, ao ressignificar estruturas e imagens estrangeiras, torna-se um marco do romantismo no país e na construção de uma identidade nacional. No século seguinte, com o desenvolvimento da produção cinematográfica brasileira, tais heranças também podem ser identificadas em diferentes ciclos e contextos de produção, como será abordado na seção seguinte.

Um deles, que tem recebido crescente atenção de pesquisadores, é a região do centro de São Paulo conhecida como Boca do Lixo, polo de cinema popular e efervescência produtiva entre as décadas de 1960 e 1980. O imaginário referente à Boca comumente circunda características relacionadas aos filmes de exploração, realizados com baixo custo e produção apelativa, frequentemente circunscritos ao gênero das pornochanchadas (Abreu, 2002). Tais temáticas tinham grande apelo popular, porém baixo status cultural, pois baseiam-se na natureza mimética de gêneros corporais como o horror, o melodrama e a pornografia (Williams, 2012).

De fato, o gótico nunca foi uma chave muito acionada para classificação de obras nacionais. Apesar disso, suas características dialogam diretamente com os três gêneros corporais citados e que tornaram-se referências na indústria para guiar tanto a produção cinematográfica quanto às expectativas do público ao redor dessas obras. Ao tratar de classificações genéricas, Altman (1999) identifica que muitos estudos assumem os gêneros como instituições fixas, resultando em categorizações supostamente unívocas e estáticas. O que se percebe, na prática, é uma constante evolução e adaptação dos mesmos conforme

as transformações culturais e tecnológicas que alteram as cadeias de produção, distribuição e consumo. Dessa forma, podemos compreender o gótico como uma prática discursiva que se transforma ao longo do tempo, adaptando-se aos diferentes contextos e que, ao atingir o século XX e deparar-se com as possibilidades audiovisuais, dissolveu-se em outros gêneros que forneciam um diálogo melhor entre os estúdios e as audiências. Para Wheatley (2006), longe de ser um gênero que tolera espectadores passivos e distraídos, o gótico é um gênero que pede para ser assistido com atenção devido à sua intensidade emocional, enredo complexo e composições altamente elaboradas. Além disso, ao configurar uma matriz híbrida que deu origem a gêneros contemporâneos, a atenção demandada do público também relaciona-se com a capacidade entre alternar distintas chaves de interpretação que impactam a fruição da obra.

Traço comum entre os chamados gêneros corporais é a ideia de excesso (Williams, 2012). Inicialmente, filmes que flertavam com o horror, o melodrama ou a pornografia eram desvalorizados por serem vistos como uma exploração barata do poder de excitação e caráter de mimese evocado pelo uso do corpo em tela. No entanto, tais formas de excesso configuraram sistemas, articulam estratégias e desenvolvem sua construção de sentido numa relação mais direta com o espectador e menos calcada no automatismo da gramática audiovisual do cinema clássico hollywoodiano. O que distancia os três gêneros dos demais é a falta de distância estética, ou seja, um envolvimento mais direto e dependente das construções afetivas entre obra e indivíduo. A autora identifica de que maneira os corpos são utilizados em cada tipo de filme com base no público-alvo médio a qual se dirigem: a pornografia usa o sexo tendo

em vista uma audiência masculina adulta; o horror aciona a violência em narrativas voltadas a jovens masculinos; enquanto o melodrama é calcado na emoção e volta-se a mulheres e garotas.

Excetuando o melodrama, cuja ficção, de modo geral, presume uma audiência feminina, nota-se que o corpo da mulher, ao ser explorado com base no sexo e na violência, torna-se objeto de um olhar masculino impregnado por diferentes graus de sadismo (Mulvey, 1976, Williams, 1983). Entretanto, argumentos foram desenvolvidos em torno de uma ideia que a espectatorialidade dos gêneros cinematográficos também pode promover uma experiência de abjeção ao público masculino, que identifica-se inicialmente com a vítima passiva e indefesa e, em seguida, testemunha seu empoderamento ativo quando volta-se contra o monstro ou figura que a atormenta (Clover, 1987). No mesmo sentido, Cherry (2002) aponta que identifica no cinema gótico um conjunto bastante particular de práticas de espectatorialidade feminina e que se relacionam, em grande parte, com o prazer evocado por textos de época:

Para muitos espectadores, o fascínio pelo vampirismo parece estar ligado a um romantismo do passado. O gosto pelo horror gótico é frequentemente associado à apreciação por dramas históricos e de época, sendo os filmes da Hammer e outras produções de horror uma fonte essencial de imagens para esse passado imaginado, que uma entrevistada de 23 anos descreveu como uma imagem estilosa de beleza sombria. (Cherry, 2002, p.172)

Os prazeres envolvidos no consumo de obras de gênero são multifacetados e não podem ser restringidos a uma ideia de misoginia monolítica que fornece apenas sadismo aos espectadores masculinos e masoquismo às mulheres (Williams, 2012). Pelo contrário, os gêneros

tornam-se longevos apenas quando são capazes de abordar e também reconfigurar a natureza dos problemas que discutem, dando vazão a impulsos contraculturais dentro da própria cultura e favorecendo um olhar empático com relação à alteridade. Da mesma forma como as noções sociais sobre identidade de gênero evoluem no tempo, também evolui a forma como gêneros cinematográficos representam e discutem questões identitárias e as traduzem em textos audiovisuais.

Na próxima seção, serão abordados como tais características foram ressignificadas no cinema brasileiro da Boca do Lixo a partir de um olhar duplo com relação à representação da mulher que, estrategicamente buscava atrair uma audiência masculina - do ponto de vista comercial -, mas também gera possibilidades de leitura para prazer genérico feminino.

Abrasileirando o gótico

Antes mesmo do surgimento da linguagem audiovisual cinematográfica, o horror já se fazia presente em diversas outras esferas culturais, como a literatura. Se formou como gênero distinto com o nascimento do gótico na literatura inglesa, no final do século XVIII (Sedgwick, 1986). O romance se popularizou nos séculos seguintes, e as convenções estabelecidas pelo gótico influenciaram as narrativas de todo o mundo. O longo histórico, resultou numa variedade de temas e estilos, e a sujeição à categorização de arte subalterna tornou o horror um gênero amplo e complexo.

Os estudos sobre o gótico apontam para uma expansão transcultural e transnacional do gênero (Punter & Byron, 2012). As evidências indicam que, embora tenham surgido diversas vertentes nacionais e

regionais, o gótico contemporâneo desenvolve-se para além de qualquer modelo geograficamente delimitado. De acordo com essa perspectiva, o fenômeno não é unidirecional, mas gera um intercâmbio internacional que tanto gera novas formas quanto revitaliza tradições preexistentes. Nos trópicos latino-americanos, as figuras do gótico passam por um processo de reinvenção, remodelando-se a um contexto social, cultural e político singular.

Esse fenômeno, exemplificado pelo uso do discurso gótico de origem inglesa por Jean Garrett, pode ser compreendido pelo conceito de transculturação, entendido como um processo histórico em curso por meio do qual culturas distintas, ao entrarem em contato, transformam-se de maneiras determinadas pelas condições materiais vigentes. Nesse processo, tradições estrangeiras e historicamente hegemônicas são sincretizadas às especificidades da cultura local. Análogo, em certa medida, ao ideário antropofágico modernista, o processo transcultural resiste a discursos estereotipados ao combinar a assimilação de elementos culturais externos, a aculturação, com o desenraizamento de formas culturais preexistentes, a desculturação, resultando na emergência de novos fenômenos culturais (Edwards & Vasconcelos, 2016).

Um desdobramento da transculturação manifesta-se na tropicalização das linguagens culturais. Este processo consiste na atribuição simbólica, a um espaço, de um conjunto específico de qualidades e metáforas, os quais são disseminados e perpetuados por meio de textos literários, narrativas históricas, filmes e outras mídias (De Sá, 2010). Consolida-se como uma expressão artística engajada com questões históricas e sociais. As tradicionais inquietações do imaginário gótico são atualizadas por meio de narrativas que revisitam o legado da opressão

colonial, de suas estruturas sociais e traumas (Edwards & Vasconcelos, 2016). Nesse contexto, o gótico se reinsere numa nova geografia por meio de uma apropriação ativa.

A partir da tropicalização a preocupação gótica com noções de não-pertencimento, identidade racializada, sexualidade excessiva ou perigosa, violência, o corpo e seus limites, a memória e o peso de um passado sobre um presente incerto e desmoronante são evocadas através das experiências de injustiça colonial, exploração dos povos indígenas, escravidão, racismo e resistência contra as práticas do imperialismo (Lundberg et al., 2019). Dessa forma, tal perspectiva teórica constitui um contraponto a críticas que apontam para um caráter meramente exotificante, de baixo status cultural e de um vazio identitário nessas representações.

As culturas populares regionais funcionam como alicerce para a manifestação gótica que, por meio de processos adaptativos, ressurge para evidenciar fantasmas e monstros imbuídos de densa significação política (Botting, 2013). Desse modo, o gótico tropical surge em regiões que pareceriam imunes aos tropos sombrios da tradição gótica europeia. Em cenários ensolarados e úmidos, surgem narrativas onde figuras góticas circulam por praias paradisíacas, apartamentos, florestas e cidades tropicais, assombrando a paisagem luminosa e gerando uma forma distintiva de horror (Edwards & Vasconcelos, 2016). Esta reformulação demonstra a capacidade do imaginário gótico de se regenerar a partir de contextos culturais específicos, transformando-se em veículo para a expressão de tensões sociais e políticas locais.

Nesse contexto globalizado, o cinema ganha relevância, uma vez que os filmes atravessam fronteiras linguísticas com relativa facilidade

e integram-se a um circuito de cultura popular amplamente distribuído, vendido e consumido. Por ser uma produção cultural visual, o gótico cinematográfico tornou-se, portanto, mais multidirecional do que sua manifestação em textos literários (Edwards, 2018).

Em *A Força dos Sentidos*, Garrett se apropria das estruturas da narrativa de origem inglesa e modifica a estética de acordo com o contexto brasileiro. Diversos elementos do gótico podem ser observados, como uma atmosfera aterrorizante que evoca medo ou repulsa no espectador, a presença de personagens e enredos altamente estereotipados, representações do sobrenatural (a partir de efeitos especiais ou de uma sugestão mais sutil e menos gráfica) e a presença de lares e famílias que são assombradas ou torturadas de alguma maneira (Wheatley, 2006). O filme não se limita a importar fórmulas europeias; recalibra em uma tropicalização, onde o excesso adquire outras peculiares camadas de significado. Através de uma narrativa que embaralha sentidos e explora as profundezas do desejo, o longa edifica um microcosmo das ansiedades de sua época, e é na sua estética peculiar que podemos decifrar este código.

A ambientação e a atmosfera constituem elementos centrais na narrativa gótica (Botting, 2013). Garrett insere os personagens em um espaço que assume funções narrativas próprias, aproximando-se da condição de um personagem. A Ilha das Palmeiras e da Praia do Remanso, localidades onde se desenrola a trama, possuem características que ultrapassam a linha da razoabilidade, adenrando o fantástico e atuando de maneira decisiva sobre os eventos. Esse lugar-personagem molda a história, relacionando-se direta e simbolicamente com as personagens.

Memórias de um passado que assombram o presente tornam-se, assim, o cerne da narrativa.

A Ilha representa um mundo natural e verdadeiro, mas também como um duplo do cenário fictício dos escritos pelo personagem Flávio (Paulo Ramos), que se sente compelido por uma espécie de chamado ao ver uma fotografia da Praia do Remanso. O gótico tropical sintetiza imaginários aparentemente opostos de luz solar e a penumbra sobrenatural em um único conceito (Sá, 2010). Esse lugar tropical, quente e úmido, é fonte simultânea de maravilha e horror. Como um labirinto, simboliza a repressão e os desejos inerentes aos personagens, precisamente por sua separação das regras sociais e pela transgressão (Botting, 2013).

Não é por acaso que Garrett enquadra Flávio com ilhas que pairam sobre sua cabeça (Figuras 1 e 2) e o faz expressar verbalmente a sensação de aprisionamento pela paisagem:

Quero sair e não consigo, na verdade nada me impede. (...) Como se a praia e o mar me amarrassem em suas entranhas. Como se este lugar, objeto de tantos sonhos e fantasias, quisesse agora me prender para sempre. O que está acontecendo comigo? Por que esta falta de coragem de partir daqui? Mas o que foi que vim fazer aqui?. (Garrett, 1978)

Essa fala de Flávio captura a essência claustrofóbica e sedutora do labirinto gótico, onde o retorno à natureza é também um retorno ao eu liberto das amarras da sociedade, ainda que às custas da desorientação e do conflito interior.

Labirintos são formalmente compreendidos como espaços de desorientação, lugares perigosos e subversivos, aptos a dissolver e corromper fronteiras estabelecidas. Comumente, nas narrativas góticas,

tornam-se palco de comportamentos excessivos, irracionais e passionais, nos quais a ausência da razão, sobriedade, decência e moralidade é exposta sem pudor. Os labirintos seduzem, excitam, confundem e perturbam; conduzem seus visitantes por jornadas fatídicas. Nesse sentido Botting (2013) aponta que tais desvios devem ser superados para deles se libertar, concedendo assim o conhecimento que evitará a sua possível destruição.

Figuras 1 e 2

Ilhas que pairam sobre a cabeça



Captura de tela do filme *A Força dos Sentidos* (Garrett, 1978).

O filme incorpora as três características vitais da ficção gótica, como propostas por David Punter (1980): a paranoia; a barbárie e o tabu. Primeiramente, desenvolve o senso de paranoia, desencadeada pela amnésia das personagens em relação aos acontecimentos da noite, o que conduz o espectador a compartilhar das dúvidas e incertezas do personagem Flávio sobre os eventos sobrenaturais. Em segundo lugar, as noções de barbárie e do tabu são articuladas por meio de uma temática que aborda a relação entre papéis de gênero e a questão da

sexualidade, principalmente no que tange às relações heterossexuais e monogâmicas. Essa relação de barbárie se dá pela imposição de normas coloniais de família em detrimento da comunidade, materializada pela institucionalização do casamento e pela subsequente transgressão dessa norma, expressa pelo excesso corpóreo, pelo voyeurismo e pela liberdade sexual feminina.

Após os créditos iniciais, com uma fotografia deste lugar-personagem em um momento transformativo crucial a narrativa, o pôr do sol, como plano de fundo, a primeira cena do filme é um close-up do olhar de Flávio que quebra a quarta parede. Essa imagem se repete desta forma três vezes durante o filme, no início da montagem da sequência que retrata o sepultamento vivo do personagem, tema recorrente na narrativa gótica (Sedgwick, 1986; Wallace, 2013).

No contexto cinematográfico, o olhar constitui elemento fundamental para a compreensão do desejo e dos sentimentos das personagens, bem como a questão da espectatorialidade. Paradoxalmente, ao mirar os corpos-objetos, é por meio do olhar de Pérola (Aldine Muller) que o espectador experencia o momento do gozo e tem sua própria condição de voyeur dessa pornografia exposta (Creed, 2023). Além disso, o filme subverte o olhar dessa personagem ao colocá-la em posição de controle e manipulação desse excesso corpóreo. Flávio, apesar de desejá-la, não consegue tocá-la nem capturá-la com seu olhar ou com sua câmera fotográfica. Pérola pode ser compreendida pela noção de monstruoso-feminino, como a figura da mulher lasciva de sexualidade transbordante que, simbolicamente, se torna uma castradora em potencial e, por isso, constituída como abjeção, situando-se fora da norma (Creed, 2023).

Representada constantemente com roupas brancas, Pérola é construída desde sua primeira aparição como uma imagem fantasmagórica e inquietante, que remete a um passado familiar. Erick Felinto (2008) aborda os fantasmas como entidades culturais e sugere que são, em si mesmo, um aparato comunicacional. Define esses seres como um momento congelado do tempo, uma ruptura da temporalidade linear, uma repetição sinistra; como uma imagem instável que habita numa dimensão de um entrelugar e, sobretudo, como um símbolo, uma expressão de um acontecimento dramático, de uma história que precisa ser contada. O fantasma é uma imagem que quer ser vista e o seu olhar seu aparato veiculador da sua mensagem. A visão do fantasma é sempre uma ruptura radical. Por meio dessas experiências impostas a Flávio que ele ousa olhar para si mesmo. Nesse momento, Pérola é compreendida como duplo de Flávio, que o conduz à resolução ao ajudá-lo a compreender que ambos estão aprisionados por um invólucro artificial.

A noção de corpo como êxtase e espetáculo, enquanto excesso, perpassou as produções da Boca do Lixo. Ao enquadra esse conceito ao contexto brasileiro, marcado pela institucionalização da censura e da repressão, pelo encrudecimento da Ditadura Militar, o conceito de desbundamento emerge como forma resistência mediante a expressão corpórea excessiva (Abreu, 2002). Crítica às convenções burguesas e repressivas, nas quais as sensações corporais se tornaram a expressão máxima de um direito inalienável do indivíduo.

Ao analisar a tradição da Boca do Lixo, Abreu (2002) observou que o uso do excesso e da escassez possuía caráter pedagógico nessas produções e possibilitava a seus espectadores inferir, mesmo que de forma inconsciente, suas próprias histórias e interioridades.

Dessa forma a narrativa e espectatorialidade eram fomentadas por um sentir ambivalente, ora moralizante, ora libertário, que estabelecia um diálogo direto com o público.

Tal sentimento ambivalente, aproxima a narrativa à tradição do melodrama familiar, que se estrutura a partir da concepção da família e da posição social da mulher como foco narrativo, evidenciando as tensões e contradições da sociedade burguesa num contexto de pós-guerra. Essa caracteriza-se por uma estrutura convencionalmente moralizante e humanitária, com um desfecho otimista que premia a virtude após sucessivas provações. Entretanto, enquanto o melodrama aspira a reconciliação e a restauração de uma ordem familiar, a narrativa gótica subverte essa solução harmoniosa. (Williams, 2015) No filme de Garrett, apesar de apresentar uma conclusão melodramática, esta é corrompida de modo ambivalente, seguindo o caráter pedagógico na tradição da Boca do Lixo.

Considerações finais

O presente artigo buscou revisitar a produção cinematográfica da Boca do Lixo para identificar como a hibridez de gêneros filmicos possibilitou que cineastas inserissem discussões temáticas e recursos técnico-expressivos não usuais em obras de grande alcance popular. Embora não tenha consolidado ciclos de gêneros, uma vez que o cinema no Brasil demorou a consolidar uma indústria de produção sólida e constante, influências de gêneros literários e dos ciclos hollywoodianos chegavam ao país e eram adaptadas à cultura e ao público local.

Fornecendo influências tanto ao horror quanto ao melodrama, o gótico audiovisual torna-se um catalisador para as tensões ao redor

dos gêneros e seus papéis sociais. Ao oferecer um modo de horror da intimidade, trazendo a casa e os espaços domésticos como ambientes de ameaça e ansiedade, desenvolve uma estética que busca o choque e a imprevisibilidade, característicos do horror, numa linguagem de planos em close-up que evidencia as expressões emocionais dos personagens em crise. Apesar de não tão popular enquanto termo classificatório no cinema, o gênero funciona como chave analítica para compreender a construção de sentido em filmes que lidam com gêneros corporais através do excesso estilístico. O gótico configurou, portanto, uma matriz temática e estética cujas diferentes nuances foram apropriadas para outros gêneros e subgêneros que consolidaram-se comercialmente e passaram a moldar padrões produtivos e expectativas do público.

No caso da Boca do Lixo, referências ao gênero - como a ideia de um passado perdido e aspectos sobrenaturais ou de fantasia - ajudavam a legitimar eixos temáticos e geravam oportunidades criativas para cineastas que, como Garrett, tentam realizar experimentações na linguagem e estrutura do filme sem perder o apelo popular e os números de bilheteria. Conforme a análise aponta, *A Força dos Sentidos* traz uma elaboração artística que não pode ser totalmente contida na ideia de cinema de exploração, utilizando a chave do gótico como pretexto para incorporar aspectos da subjetividade feminina, questionando estereótipos e padrões hegemônicos. Questões efervescentes na época, como a liberdade sexual da mulher, podem ser encontradas na obra, abrindo margem para uma ambivalência de interpretações e identificações que aglutinam os diferentes discursos ideológicos e refletem valores e lógicas da sociedade na qual a obra foi criada.

Referências

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. British Film Institute.
- Abreu, N. C. P. (2002). *Boca do lixo: cinema e classes populares* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Repositório Institucional da USP.
- Alencar J. de. (2008). *O Guarani*. Martin Claret.
- Botting, F. (2013). *Gothic*. Routledge.
- Cánepa, L., & Monteiro, T. J. (2019). Noite em chamas, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garrett. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 46(52)
- Cherry, B. (2002) ‘Refusing to refuse to look: female viewers of the horror film’. In M. Jancovich (Ed.), *Horror: The Film Reader*. Routledge
- Clover, C. J. (1987). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations*, 20, 187-228. <https://doi.org/10.2307/2928507>
- Creed, B. (2023). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Indiana University Press.
- Edwards, J. D., & Vasconcelos, S. G. (2016). *Tropical Gothic in literature and culture*. Routledge.

Eisner, L. (1969) *The German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Thames and Hudson.

Farber, S. (1972) ‘The new American Gothic’. In R. Huss, & T. J. Ross (Eds.), *Focus on the Horror Film*. Prentice-Hall.

Felinto, E. (2008). *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Ateliê Editorial

Garrett, J. (Diretor). (1979). *A força dos sentidos* [Filme]. Kinema Filmes, Claudio Cunha & Titanus.

Hutchings, P. (1993) *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester University Press.

Ledwon, L. (1993). Twin Peaks and the television Gothic. *Literature/Film Quarterly*, 21(4), 260-70.

Lundberg, A., Ancuta, K., & Stasiewicz-Bieńkowska, A. (2019). Tropical Gothic: arts, humanities and social sciences. *eTropic: electronic journal of studies in the Tropics*, 18, 1-11.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 6-18. <http://dx.doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Punter, D. (1980). *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Longman.

Punter, D., & Byron, G. (2004). *The gothic*. Blackwell.

- Sá, D. S. (2006). *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo].
- Sedgwick, E. K. (1986). *The Coherence of Gothic Conventions*. Arno.
- Wallace, D. (2013). *Female Gothic histories: Gender, history and the Gothic*. University of Wales Press.
- Wheatley, H. (2006). *Gothic television*. Manchester University Press.
- Williams, C. (2015). Melodrama. *The Encyclopedia of Victorian Literature*, 1-9.
- Williams, L. (1983). When the woman looks. In M. A. Doane, P. Mellencamp, & L. Williams (Eds.), *Re-Vision: Essays in feminist film criticism* (pp. 83-99). University Publications of America.
- Williams, L. (2012). Film bodies: Gender, genre, and excess. In *Film genre reader iv* (pp. 159-177). University of Texas Press.

PERFORMANCE, POLÍTICA E DECOLONIALIDADE NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE *NOIR BLUE* E *ALMA NO OLHO*

Helom Paulino Ferreira¹

Este artigo analisa a performance do corpo negro como uma articulação política e decolonial no cinema brasileiro. Tomaremos como eixo os filmes *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, e *Noir Blue - Deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi. O objetivo é investigar como os próprios realizadores, ao se colocarem em cena, constroem um discurso decolonial, sobre ancestralidade e antirracismo. Apesar das obras guardarem uma distância de 44 anos entre seus lançamentos, os mesmos revelam notáveis pontos de convergência em suas estratégias de questionamento a um imaginário colonial. Este trabalho

1. Mestrando em comunicação pela UFJF.
Bolsista FAPEMIG.
helompaulino@msn.com

deriva de uma pesquisa em andamento no Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Como caminho teórico primeiramente abordaremos as lutas simbólicas travadas dentro do cinema, abordando o cinema hegemônico como uma arte essencialmente racista e a emergência dentro da qual surge o cinema negro. Abordaremos também, o desenvolvimento histórico do cinema negro brasileiro, por entender que é necessário conhecer as lutas travadas dentro da conjuntura em que as obras, por nós analisadas, foram criadas. Nesse contexto, é essencial o conceito de “discursos marginais” (Grada Kilomba) e de “olhar de oposição” (bell hooks, 2019), como formas essenciais para o exercício do decolonialismo dentro das artes, em especial na arte cinematográfica. Partimos da hipótese que o exercício desses “discursos marginais”, foram feitos através da performance do corpo negro dos realizadores, logo é necessário também um mergulho nos diferentes conceitos de performance. Para isso exploraremos conceitos-chave de Erving Goffman (2002), Richard Schechner (2016), Marvin Carlson (2010) e Diana Taylor (2013), para delimitar a performance como intervenção política no campo das artes e do cinema. Por fim realizaremos a análise filmica das obras, buscando identificar as estratégias performáticas e suas ressonâncias políticas e decoloniais, estabelecendo as conexões entre o trabalho pioneiro de Zózimo Bulbul e a contemporaneidade da obra de Ana Pi.

O cinema negro como um ambiente de lutas simbólicas

O cinema hegemônico ergue-se sob pilares profundamente racistas. A emblemática obra de David Llewelyn Wark Griffith, intitulada *The Birth Of a Nation* (1915), é entendida por estudiosos do tema como

um marco cinematográfico na montagem moderna. Essa obra estereotipa brutalmente a população negra, ao mesmo tempo em que romantiza a criação da *Ku Klux Klan*². Personagens negros eram representados por atores brancos utilizando *blackface*³, e a população negra era retratada como potenciais criminosos que dificultariam o desenvolvimento dos Estados Unidos. bell hooks (2019) explica que a televisão, bem como o cinema, refletiram sistemas de conhecimento e poder que por anos foram um reflexo dos desejos da supremacia branca, para a autora a população negra começou a sentir a necessidade de construir imagens que refletissem suas ideias, desenvolvendo um “olhar de oposição” ao *status quo* dominante. O cinema negro surge, então, como uma forma de resistência e contestação a obras que, desde o início, eram expressões colonialistas e racistas. Nos Estados Unidos, Oscar Micheux lança *Within Our Gates* (1920), como uma forma de resposta a *The Birth Of a Nation* (D.W Griffith, 1915), nessa obra Micheaux narra a situação racial norte-americana na época, onde racismo, linchamentos e falsas acusações faziam parte do cotidiano da população negra. Observamos com isso que mesmo em seus primeiros passos, o cinema já se mostra um ambiente onde há uma luta simbólica em meio à discursos.

Essa resistência dentro da qual o cinema negro surge, faz parte do exercício do que Grada Kilomba (2019) vai chamar de ‘discursos marginais’. Estes ocorrem quando camadas marginalizadas da sociedade têm a possibilidade de narrar suas experiências sociais, emocionais, históricas e políticas por meio de discursos. Entendemos que o cinema

-
2. Grupo de ódio supremacista branco e extremista cristão.
 3. Prática de maquiagem utilizada por pessoas brancas para representar personagens negros em manifestações racistas e ofensivas

é um catalisador para a construção desses discursos. bell hooks (2019) assevera que, frente às práticas sociais racistas é necessário que descolonizemos o olhar e o pensamento:

De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores. Sem isso, como poderemos desafiar e convidar os aliados não negros e os amigos a ousar olhar para nós de jeitos diferentes, a ousar quebrar sua perspectiva colonizadora? [...] Desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem. (hooks, 2019, p. 29)

As representações sociais racistas produzem reflexos extremamente lesivos, principalmente no jovem negro, que pode desenvolver uma crise em sua identidade, uma vez que cresce em um sistema que enaltece a branquitude. O jovem negro não assimila sua cor da pele ao sucesso, fenômeno que resulta de “uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, penetram no indivíduo constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence.” (Fanon, 2008, p.135). Nesse mesmo raciocínio:

Poderíamos dizer que no mundo conceitual branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da negritude às quais somos confrontadas/os não são nada realidades, tampouco gratificantes. Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que

decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial. (Kilomba, 2019, pp. 38-39)

A alienação destacada pela autora é exercida, dentre outras relações sociais, no cinema. Robert Stam e Ella Shohat (2000), destacam que narrativas ideológicas permeiam o cinema desde seu início. Ao apontarmos *The Birth Of a Nation* (Griffith, 1915), é importante destacar que se trata de um exemplo dentro de muitos que estereotipam, menosprezam e subalternizam a imagem do negro. No cinema norte-americano, já havia uma resposta desde os primórdios, por parte daqueles que, como Oscar Micheaux, tentavam descolonizar, por meio de suas narrativas.

Entretanto, para que se analise o caso dos cineastas brasileiros que, como Zózimo Bulbul e Ana Pi, contam histórias negras nas telas, é fundamental analisar o desenvolvimento do cinema negro em nosso território. Esse cinema também sofreu grande resistência frente às narrativas hegemônicas que privilegiavam uma estética estadunidense e eurocentrista, conforme será demonstrado.

O cinema negro brasileiro e seu desenvolvimento histórico e político

No ano de 1898 temos o marco inicial do cinema no Brasil, quando os irmãos Paschoal e Affonso Segreto realizaram gravações na Baía de Guanabara. Contudo, Kreutz (2019) explica que somente entre 1907 e 1910 teríamos um mercado exibidor de filmes estruturado. Inicialmente, este foi dominado por filmes europeus, e, posteriormente, pelo cinema estadunidense, devido à Primeira Guerra Mundial

(1914-1918). Nessa época já se registram as primeiras produções brasileiras. Contudo, como explica Wolney Nascimento Santos (2018), não existia um cinema negro nos primeiros anos do cinema brasileiro, sendo que ao preto só restava aparecer em meio à multidão,

Nos filmes desse período, o negro e o mulato vão estar sempre fora do quadro. Sua presença será fortemente destacada atrás das câmeras, no trabalho, carregando os equipamentos e na montagem da cenografia, constituindo-se importante mão de obra, deveras em estágio secundário. Daí por diante, de forma lenta, são vistas aparições de personagens negros se deslocando no interior do fotograma, na condução de algum serviço pouco importante ou realizando atividades sempre de caráter subalterno. Essa ação dramática compõe o conjunto da cena, produzindo equilíbrio estético sem se comprometer com a essência do que se diz no primeiro plano da cena. Esse primeiro plano sempre está composto pelos protagonistas que invariavelmente são representados pelos atores brancos. (Santos, 2018, p. 185)

Esse controle das imagens é uma tática perpetrada por supremacistas brancos com o intuito de manter um sistema de dominação racial (hooks, 2019, p.30). Nesses primeiros anos de cinema brasileiro, tínhamos em tela “uma civilização europeia abaixo do equador - um país de brancos, com alguns negros.” (Orlando Senna, 2018, p. 196). O que, evidentemente, não refletia a realidade da população brasileira. Nos anos de cinema mudo, houve uma invisibilidade quase total da população negra. É importante destacar que esse apagamento se estendia a toda a cadeia de produção, desde os atores negros até diretores. Os filmes também não abordavam, em sua maioria, assuntos raciais, e aqueles que o faziam, apresentavam uma visão da classe dominante. Esse período, compreendido entre 1898 e 1930, Senna (2018) nomeia

de “Cinema Branco”. Justamente devido ao apagamento sofrido pela população negra na época. De 1930 até o Cinema Novo⁴, o autor denomina de “Cinema Mulato”. Como o mesmo explica, certos filmes no período abordavam a temática racial, contudo nenhum deles foi escrito por um cineasta negro, o que fez com que as narrativas fossem enviesadas dentro de uma ótica estereotipada. Isso nos leva a concluir que, embora o cinema já existisse no Brasil há mais de 30 anos, ainda não havia um cinema de autor e assunto negro.

O movimento do Cinema Novo representou um grande ponto de virada no cinema brasileiro. As obras da época passaram a ganhar um contexto político mais amplo, e o Brasil começou a desenvolver uma estética própria. Contudo, o cinema de assunto racial, ainda era desenvolvido por pessoas brancas. A exploração vivida pela população negra era mostrada na tela, mas o negro era só mais um oprimido ao lado de outras minorias, sendo assim, a análise racial era ofuscada por outras questões, a perspectiva não era racial, mas sim de classe (Senna, 2018). Apesar de a situação ter melhorado, ainda faltava o exercício de um discurso marginal propriamente dito, pois, a história não era contada por alguém que a vivenciava.

Diante a problemática supramencionada, o roteirista, diretor e crítico de cinema, David Neves a apresentou na *V Resenha do Cinema Latino-Americano*, realizada na cidade de Genova, na Itália, em 1965. No encontro Neves apresentou sua tese: “*O cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil*”, nela o cineasta alertou:

4. Movimento cinematográfico brasileiro das décadas de 1960 e 1970, que tinha como características fortes críticas sociais e um grande engajamento político.

A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto do setor de produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanente; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante, e; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro do seu contexto. (Neves, 2018, p. 183)

Para o autor, apesar de haver uma base fenomenológica para o cinema negro brasileiro, sua manifestação era episódica e sempre ancorada nas características supramencionadas. Neves, em sua tese, analisa cinco filmes, quais sejam: *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), *Esse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo, 1964) e *Integração Racial* (1964, Paulo César Saraceni). Apesar de abordarem problemas raciais na época, esses filmes não eram de autores negros, ou seja, não abordavam a temática com a visão da pessoa diretamente inserida no problema. Para Noel dos Santos Carvalho (2005), David Neves exerceu um trabalho de extrema importância para o desenvolvimento do cinema negro, pois reconheceu o viés antirracista de certos filmes, sem deixar de destacar que não havia um cinema negro propriamente dito no Brasil.

Somente na década de 1970 que se começou a ver cineastas negros narrando suas próprias histórias. Para Carvalho (2005), o Cinema Novo acabou trazendo muitos atores negros para a realização de filmes, o que consubstanciou uma nova forma de produção. Desse período podemos citar Zózimo Bulbul, Valdir Onofre, Antônio Pitanga, Eliezer Gomes, Milton Gonçalves, Lea Garcia, Luiza Maranhão, entre outros. Apesar do surgimento de um cinema de autor e histórias negras, a solução dos

problemas em torno do cinema negro estava longe de ser alcançada. Nos anos posteriores, observou-se que os estereótipos continuavam, tanto no cinema como na TV, e as oportunidades para cineastas e artistas negros continuava diminuta. O próprio cinema brasileiro, como um todo, viu-se enfraquecido na época, haja vista que se vivenciavam os piores e mais repressivos anos da ditadura militar brasileira (1964-1985), regime que afetou todas as manifestações artísticas.

Contudo, esses primeiros passos do cinema negro brasileiro foram essenciais para todos os movimentos que eclodiram nos anos posteriores e que, até hoje, encontram inspiração nos cineastas negros pioneiros. Em 1974, Zózimo Bulbul produz *Alma no Olho*, uma película que narra a história do negro, abordando sua vida no continente africano, a diáspora e a escravidão (Janaína Oliveira, 2018). Por esse motivo, é considerado o primeiro filme de cinema negro brasileiro pela maioria dos estudiosos da área. Não se trata somente de um filme produzido por um negro, mas sim de um grito que ecoa em meio ao apagamento histórico do povo preto brasileiro. Tudo isso realizado por meio da performance do corpo negro do cineasta, que se coloca na tela narrando sua história. E justamente por isso, observamos uma forte conexão entre *Noir Blue - Deslocamentos de uma Dança* (2018) de Ana Pi e *Alma no Olho* (Bulbul, 1974). Ana Pi também por meio da performance de seu corpo, transmite uma mensagem na tela sobre ancestralidade e decolonialismo. Ambos os filmes exercitam os já citados “discursos marginais” (Kilomba, 2019), a fim de descolonizar a mente e o olhar daqueles que desconhecem a importância da história e do desenvolvimento do povo negro. E mesmo estando em contextos históricos e cinematográficos

distintos, os dois realizadores optaram pela performance, o que nos leva à necessidade de uma reflexão aprofundada sobre o conceito.

A performance artística como uma forma de resposta política

O conceito de performance não se encontra fechado e pode ser discutido nas mais diversas áreas do saber. Erving Goffman (2002), ao estudar relações humanas cotidianas explica que a performance é qualquer ação humana desempenhada que visa influenciar os demais. O conceito do autor é mais aberto e aplicável aos mais diversos tipos de interações humanas, destacando que em nossas convivências, desempenhamos diversos papéis a fim de convencer outras pessoas. Richard Schechner (2016), ao complementar o raciocínio de Goffman (2002) associa performance a ações mais específicas que estão inseridas em uma prática cultural ou cotidiana. “Na vida cotidiana - cozinhar, sociabilizar, ‘ir vivendo’; nas artes; nos esportes e outros entretenimentos de massa; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais - sagrados e temporais; e em ação.” (Schechner, 2016, p. 5). Contudo, o autor explica que essa lista não abarca todas as possibilidades, sendo que se cada categoria for examinada rigorosamente torna-se impossível mensurar cada uma delas.

A amplitude do conceito de Schechner serve como um importante pano de fundo para compreender a onipresença da performance. Contudo, para os fins desta análise, que se concentra na performance artística como expressão política, é necessário refinar essa definição. As contribuições de Carlson (2010) e Goffman (2002) são cruciais nesse sentido, pois introduzem os critérios de consciência, intencionalidade e persuasão que nos permitem analisar os objetos propostos. Carlson (2010), por exemplo, já estabelece uma distinção inicial ao afirmar que

apesar de existirem vários conceitos de performance, estaremos performando quando inseridos em relações pessoais. A grande diferença estará entre o “fazer” e o “performar”, sendo que o primeiro ocorre quando desempenhamos qualquer papel na sociedade sem pensar, e o segundo, quando pensamos no que estamos fazendo. Para Carlson (2010), esse primeiro passo introduz um certo nível de consciência na performance, e o conceito não fica tão aberto.

Contudo, o próprio autor menciona que por vezes a performance é atribuída a uma ação não humana, como por exemplo, quando cientistas discutem o desempenho de um automóvel (Carlson, 2010, p. 16). Goffman (2002), por sua vez, nos seus estudos do *self* delineia um conceito mais humano da performance, ligando a mesma à atividade humana que em determinada ocasião visa convencer os outros envolvidos. Como supramencionado, ao analisar nossos objetos, investigaremos os sentidos humanos da performance, em especial a performance artística como uma forma de expressão política. Outro conceito crucial à análise dos objetos é o de performance resistência, que é “baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados”. (Carlson, 2010, p. 187). Conceito que está ligado à performance desempenhada pelos realizadores tanto em *Noir Blue - Deslocamentos de uma Dança* (Ana Pi, 2018), quanto em *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1974).

Ao analisar a performance essencialmente no âmbito da produção artística, Taylor (2013) argumenta que ela assume uma dimensão essencialmente política. Para delimitar esse campo, a autora utiliza o termo “*Performance Art*”, que designa não apenas o uso do corpo como meio nas artes visuais, mas um ato que, por sua natureza presencial,

intervém diretamente na realidade e desafia as formas tradicionais de representação. Taylor afirma que os seres humanos aprendem ao passo que repetem, imitam e internalizam os atos dos demais.

Mas a performance não se limita à repetição mimética. Inclui também a possibilidade de mudança, crítica e criatividade na repetição. Diversas ações e eventos, como artes performáticas, dança, teatro, e eventos sociopolíticos e culturais, como esportes, rituais, protestos políticos, desfiles militares e funerais, reiteraram elementos que são reatualizados a cada nova instância. Essas práticas geralmente possuem estrutura, convenções e estética próprias, e são claramente delimitadas e separadas de outras práticas sociais da vida cotidiana. (Taylor, 2012, p. 17)

Em seu conceito, Taylor (2013) explora diversas manifestações sociais e explica que, ao passo que repetimos qualquer uma delas, mas colocamos um novo significado, por menor que seja, estamos exercendo uma forma de intervenção. Conceito que se conecta diretamente aos dois filmes aqui analisados. Como exemplo, podemos destacar o fato de Zózimo Bulbul performar atividades cotidianas que eram reservadas somente aos negros escravizados. Repetir o que acontecia historicamente é uma forma de interação com o espectador, e intervenção, mostrando a realidade que desejamos que não se repita, além de ressaltar a violência do gesto. Nesse contexto, o cinema, ao produzir imagens, está representando uma realidade e intervindo na mesma. André Brasil (2011), ao adentrar no conceito de caráter performativo das imagens no cinema diz:

Hoje, mais do que nunca, a imagem faz conviver com sua dimensão representacional, uma dimensão performativa: ali, se performam formas de vida. Seja na mídia, nas artes visuais ou no cinema, não são poucas as experiências em que as imagens parecem não apenas representar ou figurar - não apenas,

ressaltemos logo - mas inventar, produzir formas de vida, estas que mantêm com a obra uma relação de continuidade (em certos aspectos) e descontinuidade (em outros). Isso nos permitiria afirmar que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem (Brasil, 2011, p. 5)

Essa ideia está ligada às obras aqui analisadas, uma vez que há, em ambos os filmes, uma reprodução do mundo vivido e do mundo imaginado pelos realizadores. Pi (2018), ao viajar para a África, reconstrói aquilo que imaginava, conhecendo o continente de seus ancestrais, e se comunica com o espectador por meio da dança, sua forma de expressão artística. Bulbul (1974), por sua vez, reproduz o mundo imaginado da escravidão a fim de que essa realidade seja demonstrada e não volte a acontecer, ancorado na realidade que vivenciou em suas viagens a outros continentes e nas conversas que teve com diferentes tipos de pessoas que viveram problemas raciais.

A performance, então, se torna necessária como uma resposta ao que estamos habituados a ver. Para Leda Maria Martins (2021), somos acostumados com uma imagem deformada da pessoa negra e de sua cultura. Essas representações “multiplicam-se em figurações caricaturais, preconceituosas e aviltosas, atingindo a própria dignidade dos retratados ou até mesmo querendo abolir sua natureza humana, sua humanidade.” (Martins, 2021, p. 108). Para a autora, o corpo negro ao performar se torna um ambiente onde se inscrevem memória, afetos e conhecimento. Ana Pi e Zózimo Bulbul fazem isso quando, por meio da performance, reproduzem saberes e tradições, levando-os ao espectador.

As imagens, por sua vez, provocam o olhar, e o espectador é levado a relacioná-las com suas experiências vividas. As imagens “veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências” (Martins, 2021, p. 52). Segundo a autora, o corpo do artista é capaz de irradiar poéticas e paisagens estéticas. O corpo negro, ao performar, adquire então um sentido essencialmente político onde são refletidas “experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos” (Martins, 2021, p. 70). Em diferentes épocas, “desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem.” (hooks, 2019, p. 29). Todos esses raciocínios - sobre o corpo negro, a performance e a construção de imagens - tornam essencial uma discussão sobre o cinema como forma de resistência e os meios que ele utiliza. Nesse contexto, inserem-se tanto o filme *Alma no Olho* (Bulbul, 1974) quanto *Noir Blue - Deslocamentos de uma Dança* (Pi, 2018), pois em ambos os realizadores performam no cinema como forma de resistência, ancestralidade e decolonialidade.

Alma no Olho e Noir Blue: uma conexão de performances decoloniais

É de suma importância destacar que apesar de se tratarem de duas obras performáticas de cinema negro, elas guardam consigo características individuais. Primeiramente, devemos observar que foram gravadas com um intervalo de 44 anos, como já fora dito. Então, por que compará-las? Ambas as obras, cada qual em sua época, demonstram que a arte cinematográfica pode ser um forte instrumento de denúncia de

injustiças. Os dois realizadores, por meio da linguagem cinematográfica, colocam seus corpos na tela com o intuito de demonstrar ao espectador a situação vivenciada pelo povo preto. Traços como ancestralidade e opções técnicas, que serão destacados a seguir, também aproximam os dois filmes.

A análise filmica, por sua vez, não se trata de mera descrição imagética, pois “Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos” (Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, 2002, p. 15), mas também, é necessário conhecer a realidade histórica na qual a obra está inserida e os discursos que suscitou (Jacques Aumont & Michel Marie, 2009).

Zózimo Bulbul, desde sua juventude, envolveu-se com política. Já em seus primeiros meses na faculdade, frequentou o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC - UNE), local onde participou de suas primeiras produções artísticas (Lucas Men Bennatti & Teresa Kazuko Teruya, 2022). Esse fato o inspiraria a produzir *Alma no Olho* (1974). Em entrevista concedida ao Serviço de Rádio e Televisão da Embrafilme (SRTV) em 1977, o diretor afirmou que os contatos com livros que retratavam a problemática negra no Brasil, aliados à vontade de abordar os problemas vivenciados pelo povo negro, foram sua inspiração para o filme. O que está ligado à descolonização e à necessidade de discursos negros, bem como ao rompimento “com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (hooks, 2019, p. 29).

Já nos primeiros fotogramas do filme, podemos observar que a intenção do realizador é inovar em termos de imagens. Ele se coloca frente à câmera e começa a mostrar os traços de seu rosto e corpo. Na época não era normal que pessoas negras aparecessem despidas na tela. Contudo, em sua performance, Bulbul aparece por vezes totalmente sem roupa e, inclusive, há um *close* em suas nádegas, o que pode ser interpretado como um gesto de subversão à ordem colonialista cinematográfica que imperava na época.

Figura 1

Frame do Filme



Alma no Olho, (Bulbul, 1978).

Segundo Carvalho (2005), o título *Alma no olho* é inspirado no livro *Alma no Exílio* (1968), de Eldridge Cleaver, líder dos Panteras Negras⁵. Além disso, o filme foi dedicado ao saxofonista e ativista

5. Organização política socialista e revolucionária, fundada em 1966 por estudantes universitários negros dos Estados Unidos.

pelos direitos civis dos negros, John Coltrane, cuja música também dá tom à performance. A película tem [00:11:05], se passa em um único cenário com fundo branco, sem personagens convencionais. Somente o realizador performa frente à câmera contando “a história do negro, iniciando no continente africano até sua vida na diáspora, num contexto marcado pela experiência da escravidão” (Oliveira, 2018, p. 2).

O realizador, em seu roteiro e sua performance como personagem se desloca do culturalismo nacionalista conservador e elitista (Carvalho, 2005). Bulbul, mostra o corpo negro, com pelos e curvas, ficando em alguns momentos nu, “O corpo negro, sob o regime de representação ocidental, diferido pela distinção entre a representação formalizada e seu conteúdo objetivado, permanece, todavia, o abismo especular que resiste a ser apreendido pelas artimanhas do simbólico” (Osmundo Pinho, 2020, p. 180).

Em sua performance, o personagem nos primeiros momentos se encontra feliz e sorridente, veste uma capulana⁶, o que remete à ancestralidade. Em seu cabelo está cravado um pente garfo, símbolo da luta pelos direitos civis afro-americanos. Aos [00:06:05], algo aflige o personagem que, após isso, se encontra apenas de calção branco e algemado. Parece-nos clara a menção ao povo negro africano que vivia livre com seus costumes e que, de repente se viu escravizado. Essa intenção é ratificada pelos planos detalhe na feição de incômodo do personagem e na algema.

A partir dos [00:08:00] Bulbul performa, demonstrando os estereótipos que cercam o negro. Todos eles são performados com o

6. Tecido colorido, geralmente com estampas vibrantes e simbólicas, originário de Moçambique.

personagem ainda preso por algemas. Nesse momento, a algema parece fazer parte do corpo do personagem, que apresenta pouco incomodo com o objeto. A partir dos [00:10:05], o personagem entra em contato com um livro e performa alguém estudando: usa óculos, se veste com um terno branco, contudo, continua algemado. Já nos momentos finais do filme, o personagem não está mais com o calção branco: está sem camisa, com seu cordão e um calção das mesmas cores da capulana, chega perto da câmera sorrindo e consegue romper as algemas. O ato do rompimento das algemas é forte e simbólico: demonstra que somente por meio da educação o negro pode se libertar do colonialismo, e também a própria história do realizador, que, ao ter contato com os livros, se inspirou a produzir a obra.

Figura 2

Frame do Filme



Noir Blue - Deslocamentos de uma dança, (Pi, 2018).

Ana Pi, 44 anos depois de Zózimo Bulbul, performa na tela do cinema, abordando ancestralidade e propondo uma reflexão sobre questões raciais. A, até então, coreógrafa, pesquisadora, pedagoga e dançarina,

ao produzir *Noir Blue - Deslocamentos de uma dança* (2018), não se considerava cineasta. Realizou o filme almejando mostrar a viagem que fez a nove países africanos em sua turnê artística de dança. Pi visitou Níger, Burkina Faso, Mali, Nigéria, Angola, Guiné Equatorial, Costa do Marfim, Etiópia e Mauritânia. Ela declarou: “O mais importante pra mim era contar sobre os pensamentos que me ocorreram por estar ali, daquela experiência, como me senti, que informações que eu tive acesso que não chegam até aqui, ou que não saem de lá, inclusive” (Garrett, 2019).

O filme *Noir Blue* (2018), de Ana Pi, incorpora um forte discurso antirracista, com traços de ancestralidade. Pi incorpora certos símbolos e brinca com seus significados. O filme tem exatos [00:27:00] e se inicia quando Pi está chegando ao continente africano para fazer uma turnê como dançarina. Em entrevista concedida a Adriano Garrett (2019), Ana Pi relata que a partir do avião e de ter visto as pessoas negras - principalmente piloto, comissários e pessoas na primeira classe - o que nunca havia visto antes, começou a refletir sobre a complexidade que estava prestes a vivenciar. Essa experiência inicial, serviu de inspiração na construção do filme. A realizadora também demonstra minúcia em cada escolha técnica: seus planos dialogam com o ambiente ancestral vivenciado em sua viagem por países africanos; sua vestimenta, na cor azul, é uma menção à resistência; e o título do filme subverte a expressão racista “De tão preto é azul”, que a realizadora ouviu muitas vezes na infância.

De forma poética a realizadora utiliza seu corpo, figurino e fala em um relato de sentimentos que permeiam sua viagem para à África. Em uma de suas primeiras performances na obra, destacada no fotograma acima, Ana Pi dança “*Ano Bom*”, dança de guerra e fertilidade, símbolo

de resistência. E após reflexões sobre problemas de ancestralidade, enquanto dança, a realizadora entoa a palavra “preto” por diversas vezes. O que nos revela mais uma manifestação da “performance resistência” nomeada por Carlson (2010).

Aos [00:12:58], pela primeira vez, Pi retira o véu azul. Explica que está numa forma de intercambio, dançando com os locais. Após isso a realizadora se torna espectadora dos dançarinos que performam *Couplé-décalé*, uma famosa dança originária da região da Costa do Marfim. Nesse momento, a performance é conectada muito mais ao ritual e a conexão humana, forma de comunicação que vai além de palavra escrita (Carlson, 2010). Aos [00:18:25], a realizadora corta o clima poético, fazendo um desabafo. Ela diz que gostou tanto de dançar com seus amigos que esquecera que a diretora do local não a compreendeu, imaginando que ela trabalhava na casa. Diz, ainda, que seu nome não apareceu mais uma vez no cartaz do trabalho que fez. Tais fatos demonstram que, mesmo no continente africano, o preconceito persiste.

Chegando ao final do filme [00:20:15], Pi relata ter sentido o cheiro de azeite de dendê e ter gritado “acarajé”, o que fez com que as pessoas perguntassem para ela, se a mesma falava Iorubá⁷. Um exercício de ancestralidade proposto pela realizadora, que nos leva a imaginar a origem de nossa língua. O filme se encaminha para o final com Pi refletindo sobre liberdade, e as pessoas mais novas que virão após ela, desejando que as mesmas vejam todas as cores e provem todos os sabores. O filme termina com as luzes embaçadas do avião, da mesma forma que começou. A bênção que Pi pediu para seus ancestrais quando

7. Grupo étnico-lingüístico da África Ocidental.

chegava, deseja para as pessoas mais novas na partida, em sua volta para casa. O que nos mostra a continuidade que deve ser dada à luta que é ancestral.

Para Amália Coelho de Souza (2020), filmes como *Noir Blue* (Pi, 2018), em suas expressões artísticas, tais como performance, fotografia e força da experiência histórica, aproximam-se das ideias conceituais desenvolvidas por Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1974).

Ana Pi em seu filme *Noir Blue*: deslocamentos de uma dança (2018) promove uma discussão acerca de seu corpo encruzilhada e as trajetórias de sua criação. Em suas obras, Ana Pi explora a conexão entre danças urbanas e contemporânea negras e os conceitos de resistência, descolonização, deslocamentos, negritude, diáspora. Sua poética encontra feliz os olhares do cinema, uma vez que a cineasta, coreógrafa e pesquisadora vêm ao longo de sua carreira experimentando os atravessamentos entre as imagens em movimento, e o movimento com a imagem, ousadias que podem ser experimentadas a partir do seu histórico videográfico. [...] Na experiência imersiva do filme, somos conduzidos por sua voz a compor as imagens ausentes, esquecidas, fragmentadas para traçar elos entre os corpos, suas danças e seus movimentos na diáspora. Na obra *NoirBlue*: deslocamentos de uma dança (2018) mergulhamos no azul negro de Ana Pi e sentimos os sabores da diáspora ressoar entre suas imagens. São estes sabores e suas sutilezas que conectam Ana Pi a outros realizadores negros brasileiros que compõem o cenário de um cinema negro jovem, sobretudo de mulheres negras, que inscreve com suas imagens e partir delas os meandros teóricos e epistêmicos da experiência imagética negra na diáspora. (Souza, 2020, p. 106)

Tanto Ana Pi como Zózimo Bulbul, cada qual em seu contexto histórico, subverteram a ordem colonialista vigente, levando à tela “discursos marginais” (Kilomba, 2019) de resistência. Ambos os realizadores

demonstraram minúcia em suas escolhas técnicas e estéticas, subvertendo a ordem cinematográfica vigente em suas respectivas épocas. A escolha dos títulos dos filmes, por exemplo, revela os desejos decoloniais de ambos os realizadores. Enquanto Bulbul homenageia uma obra antirracista no título de seu filme, Pi subverte ao escolher uma expressão racista para um filme que aborda a ancestralidade. Como Souza (2020) explica acima, as performances dos realizadores nos levam a visitar a diáspora, que sofreu um movimento de apagamento pelo imperialismo e suas práticas.

Conclusão

O presente artigo investigou de que forma o cinema negro, unido à performance, pode ser uma poderosa forma de expressão decolonial, a partir da análise das obras *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, e *Noir Blue - Deslocamentos de uma Dança* (2018) de Ana Pi. Em meio à investigação ficou evidente que o cinema se desenvolveu, desde seus primórdios, tanto internacionalmente, quanto no Brasil, como uma arte essencialmente racista, onde estereótipos e tentativas de apagamento da população negra faziam parte da regra. Dentro desse contexto de invisibilidade e representações distorcidas, surgiu o cinema negro, como uma forma de resposta às práticas perpetradas pela indústria cinematográfica hegemônica. Com um “olhar de oposição (hooks, 2019), e o exercício de “discursos marginais” (Kilomba, 2019), cineastas negros desafiaram a lógica colonial.

Nas obras de Bulbul e Pi aqui analisadas, a resposta decolonial ocorreu por meio da performance de seus corpos negros. Com o aprofundamento nos conceitos de performance desenvolvidos por Goffman

(2002), Schechner (2016), Carlson (2010) e Taylor (2013), foi possível uma compreensão de que o corpo negro ao performar na tela não só se apresenta, mas atua diretamente na realidade, inscrevendo memória, afetos e conhecimento (Martins, 2021). Bulbul, em sua performance histórica e pioneira, feita em um Brasil sob o regime ditatorial, rompe as algemas simbólicas, manifestando que estudo e ancestralidade são necessários para combater o pensamento hegemônico e colonial. Ana pi, por sua vez, em um cenário contemporâneo, enaltece a ancestralidade e a diáspora, e ao visitar a África reafirma a potência da negritude. Ambos os realizadores com suas escolhas estéticas e técnicas, transformam a tela em um local de reencontro com as origens e esperança em um futuro libertador.

Este estudo não se trata de um ponto final na luta por representação e representatividade no cinema. Mas sim, um desejo de reforçar a urgência de valorizar e analisar criticamente as produções audiovisuais que desafiam o *status quo*. A luta por representações justas e libertadoras no cinema é contínua e inextinguível.

Referências

- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *A análise do filme* (M. Félix, Trad.). Edições Texto & Gрафia.
- Benatti, L. M., & Teruya, T. K. (2022). Saberes estético-corpóreos em “Alma no Olho” de Zózimo Bulbul: Possibilidades para uma educação antirracista. *Perspectiva - Revista do Centro de Ciências da Educação*, 40(3), 1-19.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A arte do cinema: uma introdução*. Editora da Unicamp/Edusp.

Brasil, A. (2011). A performance: Entre o vivido e o imaginado. In *Anais do 20º Encontro Anual da Compós* (pp. 1-16). Compós.

Bulbul, Z. (Direção). (1974). *Alma no Olho* [Filme]. Brasil.

Carlson, M. (2009). *Performance: Uma introdução crítica*. Ed. UFMG.

Carvalho, N. dos S. (2005b). Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In J. De (Ed.), *Dogma Feijoada: O cinema negro brasileiro* (pp. 17-101). Imprensa Oficial.

CTAv Centro Técnico Audiovisual. (2023, 16 de agosto). *SRTV 378. Alma no olho. Zózimo Bulbul (1974)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0KXRMyR1EQ>

Fanon, F. (2008). *Pele Negra, máscaras brancas* (R. da Silveira, Trad.). EDUFBA.

Garrett, A. (2019, janeiro). A calma que me autorizei ao narrar faz com que haja esse tempo de entrada. *Cinefestivais*. <https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/>

Goffman, E. (2002). *A representação do eu na vida cotidiana* (10^a ed.). Vozes.

hooks, b. (2019). *Olhares negros: Raça e representação*. Elefante.

Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Cobogó.

Kreutz, K. (2019). *A história do cinema brasileiro*. Academia Internacional de Cinema. <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>

Neves, D. E. (2018). O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* (catálogo) (pp. 183-186). Fundação Clóvis Salgado.

Oliveira, J. (2018). Kbela e Cinzas: O cinema negro no feminino do Dogma Feijoada aos dias de hoje. In A. Siqueira et al. (Eds.), *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* (catálogo) (pp. 1-9). Fundação Clóvis Salgado.

Pi, A. (Direção). (2018). *Noir Blue - Deslocamentos de uma dança* [Filme]. Brasil.

Santos, W. N. (2018). *Corpo negro: Território, memória e cinema* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Sergipe].

Pinho, O. (2020). Black border: O corpo e a luta no cinema negro. In A. Cesar, A. R. Marques, F. Pimenta, & L. Costa (Eds.), *Desaguar em cinema: Documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* (pp. 175-202). EDUFBA.

Schechner, R. (2023). O que é performance? *O percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética*, (12), UNIRIO.

Senna, O. (2018). Preto-e-branco ou colorido (o negro e o cinema brasileiro). *20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* (catálogo) (pp. 195-214). Fundação Clóvis Salgado.

Souza, A. C. de. (2020). *Com Alma nos Olhos: Cinema negro a partir de Alma no Olho de Zózimo Bulbul* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia]. Repositório Institucional da UFRB. https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/disserta%C3%A7%C3%A3o_amalia.pdf

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso ediciones.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: “performance” e memória cultural nas Américas*. Editora da UFMG.

Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2006). *Ensaio sobre a análise filmica* (4^a ed.; M. Appenzeller, Trad.). Papirus.

REPRESENTACIÓN QUEER EN EL CINE: EL TERROR DE MIRAR HACIA EL INTERIOR EN *I SAW THE TV GLOW* (2024)

Sevie Pastrana Crespillo¹

La representación positiva de personas *queer* en obras de ficción contribuye a la normalización de sus realidades y promueve actitudes de aceptación social (Bond & Compton, 2015). Esta influencia se explica, en parte, por la capacidad del público de establecer vínculos emocionales con los personajes, independientemente de su orientación sexual o identidad de género, lo que favorece el desarrollo de la empatía (Armstrong, 2014). En esta línea, diversos activistas han argumentado que las representaciones mediáticas de hombres homosexuales y mujeres lesbianas tienen un impacto significativo en las percepciones del público heterosexual (Levina et al., 2000). Así, el cine se establece como una herramienta fundamental para la promoción de valores como el respeto

1. Grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, España.
seviepc@uma.es

y la inclusión, contribuyendo a una mayor comprensión y sensibilidad hacia las experiencias *queer*, al tiempo que ayuda a reducir prejuicios. No obstante, también es necesario considerar que la persistencia de representaciones negativas o estereotipadas en los medios audiovisuales refuerza visiones distorsionadas y perjudiciales (Vercelli, 2022).

El objeto de estudio de esta investigación es *I Saw The TV Glow* (2024, Jane Schoenbrun), una película de terror producida por A24, y escrita y dirigida por una persona no binaria que utiliza el filme para plasmar sus vivencias como persona dentro del espectro trans. La historia se centra en Owen y Maddy, dos adolescentes de un pueblo pequeño en los 90, cuyo vínculo gira en torno a una serie de televisión que les hace plantearse su verdadera identidad (Wikipedia, 2025).

Se ha seleccionado *I Saw The TV Glow* porque el análisis crítico de películas con representación *queer* es una herramienta para visibilizar a colectivos oprimidos. En un entorno audiovisual saturado, desarrollar una mirada crítica que permita cuestionar las representaciones dominantes y valorar aquellas que promueven diversidad, justicia y complejidad es fundamental (Schoonover & Galt, 2015). El estudio académico del cine *queer* contribuye al desarrollo de conocimientos especializados e incide en la transformación de los imaginarios colectivos y en la promoción de una cultura más democrática e inclusiva (Thomson, 2021).

Por tanto, analizar una película con representación *queer* es una práctica crítica y política que permite visibilizar y cuestionar las formas en que las identidades disidentes son representadas en el discurso audiovisual. Este tipo de análisis posibilita una comprensión más profunda de la obra cinematográfica en sí, que da paso a una reflexión sobre las dinámicas que se representan en la actualidad. En un contexto

en el que la cultura visual moldea percepciones sociales y políticas, el análisis *queer* del cine es indispensable para el pensamiento crítico contemporáneo.

Un breve recorrido por la historia *queer* en el cine

Desde los orígenes del cine, las personas *queer* han estado presentes en pantalla, aunque no siempre de manera explícita ni positiva (Cragg, 2022). A lo largo de la historia, la vinculación entre los roles de género y la sexualidad disidente ha sido interpretada principalmente desde una perspectiva que asocia la desviación sexual con una supuesta debilidad en los hombres (Russo, 1987). Russo (1987) señala que mientras que los hombres afeminados han sido percibidos como una traición evidente al mito de la superioridad masculina, las mujeres masculinizadas (llamadas *tomboys*) han sido vistas, en contraste, como una reafirmación de dicho mitos. Cabe destacar que las mujeres lesbianas han sido objeto de una doble discriminación al encontrarse en la intersección de dos grupos históricamente marginados: las mujeres y las personas con orientaciones sexuales no heteronormativas (Unanue-Cuesta, 2022). De igual manera, las representaciones mediáticas de personas transgénero han estado marcadas por la reproducción de estereotipos dañinos, la estigmatización y la marginación social (Solomon, 2016). Los personajes trans han sido presentados con frecuencia de manera sensacionalista, reducidos a caricaturas unidimensionales o retratados como objetos de burla. Estas representaciones han contribuido a una comprensión limitada y distorsionada de las experiencias trans (Dhiman, 2023).

Ya a principios del siglo XX, películas como *A Woman* y *Behind the Curtain* de Charlie Chaplin (1915-1916) ridiculizaban la

homosexualidad masculina, apoyándose en estereotipos como recurso cómico (Bost, 2022). A raíz de estos ejemplos mencionados, se puede afirmar que la representación de la homosexualidad en el cine emergió inicialmente como una amenaza implícita, reflejando los temores culturales ante la transgresión de los roles de género tradicionales (Benshoff & Griffin, 2005). Los personajes que no se amoldaban a las normas de la masculinidad o la feminidad hegemónicas fueron presentados en narrativas cómicas basadas en la confusión de identidades y el travestismo, arraigadas en las antiguas tradiciones teatrales y el legado del vodevil (Russo, 1987). No obstante, el cine de terror consolidó una representación de la homosexualidad asociada a la depredación; debido a que las personas *queer* se consideraban una desviación de la norma, la codificación *queer* (o *queercoding*) se convirtió en el lenguaje utilizado para la creación de monstruos y villanos en este género del cine (Lambert, 2023; Vercelli, 2022).

Durante la era del Código Hays (1934-1966), la censura limitó aún más la representación *queer*. La codificación *queer* tuvo su auge durante esta época, ya que permitía representar la homosexualidad mediante rasgos o conductas estereotipadas sin confirmarla explícitamente (Bost, 2022; Russo, 1987). Tras el debilitamiento y la eventual desaparición del Código Hays, la representación *queer* comenzó a mejorar lentamente (Bost, 2022). Con el incremento de directores y guionistas pertenecientes a la comunidad LGTB, la representación de estas identidades se ha alejado de esta versión caricaturizada y se han creado referentes *queer* con narrativas que se acercan más a las experiencias reales de estos individuos (GLAAD, 2024). Este fenómeno se ha denominado Own Voices y surgió en el ámbito literario como un *hashtag* creado por

Corinne Duyvis, quien acuñó el término para describir libros acerca de colectivos oprimidos que eran escritos por personas pertenecientes al mismo (De la Fuente-Lau, 2021; Lee & Low Books, 2020).

Objetivos y metodología

El objetivo principal de este trabajo es analizar la representación *queer* y, más específicamente, trans en *I Saw The TV Glow*, con base en la hipótesis de que el imaginario construido por la película funciona como un mensaje de representación positiva. Esta representación se manifiesta mediante un sistema de metáforas visuales y narrativas que remiten a experiencias comunes dentro del espectro trans, tales como el estar en el armario, la transfobia interiorizada y la sensación de desplazamiento temporal y vital. A través de una estructura que deliberadamente evita explicaciones explícitas, Schoenbrun construye un lenguaje cinematográfico que requiere una lectura atenta para ser descifrado.

Para lograr el objetivo principal se proponen dos objetivos específicos. En primer lugar, se propone examinar los elementos visuales y sonoros del filme, con el fin de determinar de qué manera estos contribuyen al mensaje simbólico que estructura la narrativa. En segundo lugar, se realizará un análisis focalizado en los dos protagonistas, Owen y Maddy, atendiendo a sus trayectorias individuales, la relación entre los mismos y el modo en que interactúan con su entorno social. Este análisis permitirá identificar cómo estas dinámicas contribuyen a la construcción de un discurso sobre el género y la sexualidad como un elemento performático ante una sociedad heteronormativa.

Para alcanzar estos objetivos, se adopta una metodología cualitativa basada en el análisis textual de la obra cinematográfica, entendida

esta como un texto cultural susceptible de ser interpretado desde múltiples dimensiones. En particular, se empleará un enfoque semiótico y narratológico a través de un ensayo reflexivo, inspirado en Casetti y Di Chio (2017). En concreto, se centrará en los tres ejes de la narración definidos por dichos autores: los existentes, los acontecimientos y las transformaciones. Asimismo, el análisis se sustentará en los principios de la teoría del cine *queer* y de la codificación *queer* (Benshoff & Griffin, 2005; Leech, 2024), que permiten identificar modos alternativos de representación, subtextos *queer* y mecanismos simbólicos a través de los cuales se introducen identidades no normativas en contextos culturales dominados por la heteronormatividad. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el análisis de estas narrativas y simbolismos se basa casi completamente en la subjetividad debido al carácter cualitativo del mismo.

El papel de la cinematografía en *I Saw The TV Glow*

La trama de *I Saw the TV Glow* comienza en 1996. Esta decisión ubica a la historia en un periodo sociocultural específico, que también conecta con una estética nostálgica asociada a los años noventa, en los que el auge de la televisión juvenil con elementos sobrenaturales tuvo un impacto significativo en las subjetividades LGTB (Baker, 2015). La película se abre con una serie de elementos visuales y sonoros que establecen el tono melancólico de la trama: una carretera suburbana, tizas de colores en el suelo (cuyo simbolismo se revelará más adelante) y la música característica de un camión de helados. Esta atmósfera inicial evoca a la infancia.

Desde sus primeras escenas, la personalidad de Owen se presenta como solitaria y ensimismada. Lo observamos sentado frente al televisor en un plano abierto que enfatiza su pequeñez dentro del espacio doméstico, oscurecido y apenas iluminado por el resplandor de la pantalla. Esta imagen construye desde el inicio la relación simbiótica entre Owen y la televisión como refugio y lugar de formación identitaria. Es en este momento que se presenta *The Pink Opaque*, una serie ficticia de corte sobrenatural, cuyo anuncio repite insistentemente la frase “They can’t hurt you if you don’t think about them” (“No pueden hacerte daño si no piensas en ellos”), que más adelante conectará con el miedo de Owen a que los demás vean su verdadero yo. A continuación, se intercalan imágenes de niños jugando con telas de colores en una clase de gimnasia. En el centro de la composición aparece Owen cubierto por una tela que remite cromáticamente a la bandera trans (azul, rosa y blanco), anticipando visualmente el subtexto de su identidad de género y la exploración disidente que marcará la trama.

La aparición del título de la película y el sonido de la estática televisiva funcionan como elementos liminales que separan el mundo ordinario del espacio simbólico de la serie y del universo interior de Owen. La voz en off del protagonista ya adulto, que se dirige a cámara rompiendo la cuarta pared, se utiliza como una herramienta de conexión directa con el espectador. La presencia del narrador que se dirige al espectador se denominaría *narratario* según Casetti y Di Chio (2017). Este recurso narrativo refuerza el carácter confesional de la historia y construye un puente entre el presente y el pasado. El bosque, donde vemos al Owen mayor frente a una fogata, es un espacio introspectivo e íntimo donde el protagonista puede admitir la naturaleza de su historia.

En estas escenas, los planos son más cerrados para aportar mayor cercanía al personaje y transmitir la lucha interna del mismo.

Figura 1

Owen bajo las telas que remiten a la bandera trans.



A24 (2024)

Durante el resto de la película destacan los planos abiertos y medios, que refuerzan su aislamiento. La presentación de Maddy también se realiza a través de espacios abiertos, que destacan su soledad. La deuteragonista está leyendo una guía de episodios de *The Pink Opaque* en la escuela, lo cual despierta el interés de Owen. Esto se debe a su propia curiosidad por la serie. La primera conversación entre Owen y Maddy ocurre en un comedor vacío, acompañado del sonido persistente de la estática de las máquinas expendedoras, que remite al sonido de la televisión. La interacción se muestra inicialmente incómoda, reflejando las dificultades de expresión emocional que atraviesan ambos personajes. Sin embargo, el ofrecimiento de Maddy de compartir la guía de episodios actúa como un gesto de apertura afectiva. La reducción de la distancia física, cuando pasan de estar separados a sentarse juntos,

simboliza el inicio de una intimidad compartida, mediada por el universo ficcional de la serie.

A nivel visual, la película también se caracteriza por una iluminación tenue, con predominancia de colores oscuros y fuentes de luz puntuales que provienen mayoritariamente de la televisión o del alumbrado público. Esta estética refuerza la sensación de encierro emocional, de vida vivida en penumbra. Los planos abiertos que encuadran a Owen en solitario insisten en la representación de su aislamiento, tanto social como identitario, mientras que los planos más cerrados suelen indagar en el aspecto más emocional del visionado de su serie favorita.

Las dinámicas familiares en *I Saw the TV Glow*

La ficción es una herramienta que sirve también como método de autodescubrimiento (Ryan & Macey, 2013). El escapismo a través de la ficción es muy común entre personas que sienten que no encajan con su entorno. Se convierten en una vía de escape que ayuda a evadirse de la realidad, especialmente en contextos de opresión, disconformidad o alienación (Greenwood, 2008; Küçük, 2020). En *I Saw the TV Glow, The Pink Opaque* es más que un mero programa de televisión. Para ambos protagonistas se convierte en un refugio psicológico y emocional, cuyas vivencias se hallan marcadas por estructuras familiares disfuncionales, ausencias afectivas y la rigidez de los roles de género tradicionales.

La familia de Owen representa una dinámica patriarcal tradicional, donde el padre ostenta la máxima autoridad y cuya palabra es la final en las decisiones que repercuten al resto de miembros de la unidad familiar. Esta figura paterna se presenta como estricta y distante, y además temida por Owen debido a su carácter dominante y poco flexible.

Por otro lado, la figura materna ejerce otro tipo de control a través de la sobreprotección. La madre de Owen posee una personalidad más empática a primera vista; sin embargo, la preocupación que proyecta hacia su hijo la convierte en un personaje que limita las posibilidades del mismo a abrirse al mundo. A pesar de que la madre es el único apoyo emocional de la familia para Owen, estas dinámicas crean un muro que evita que Owen socialice como el resto de personas de su edad.

Esta dinámica reproduce los esquemas clásicos de la familia patriarcal, donde el padre simboliza la ley, el orden y la disciplina, mientras que la madre queda relegada al cuidado emocional, aunque desprovista de agencia propia para la toma de decisiones. El impacto que estos roles tienen en Owen es claro: el protagonista se ve forzado a reprimir sus deseos y esconder sus verdaderos intereses. Esta tensión se muestra en diversas situaciones; por ejemplo, cuando debe mentir para ir a casa de Maddy, Owen le dice a su madre que va a visitar la casa de un amigo de la infancia, ya que pasar la noche en casa de una chica se considera inapropiado por las connotaciones sexuales y morales que ello implica en el lugar donde viven y también en la época donde se sitúa la película. La petición de Owen hacia su madre incluye el hecho de que la misma sea quien pida permiso a su padre por él, ya que Owen es incapaz de acercarse a él para buscar su aprobación.

En contraste, la familia de Maddy está ausente. Representa otro tipo de núcleo familiar completamente distinto, sin dejar de reflejar otro tipo diferente de disfuncionalidad. Mientras que en el caso de Owen el conflicto se crea a partir de un exceso de control y vigilancia, el problema de la familia de Maddy radica en la ausencia de límites y referentes afectivos estables. En el filme nunca se ve a los responsables

de Maddy, a pesar de que se hace mención a sus tendencias abusivas, especialmente por parte del padrastro de la adolescente.

La ausencia de restricciones permite a Maddy invitar a Owen a sabiendas de que no tendrá repercusiones, pero esta libertad no equivale a un entorno seguro o saludable. La negligencia emocional de sus padres genera en Maddy un sentimiento de abandono, que la obliga a madurar prematuramente.

Estas faltas afectivas acercan a ambos protagonistas, que se ven reflejados el uno en el otro. Ambos adolescentes están sujetos a dinámicas familiares disfuncionales, y buscan en la ficción un método de escape a la realidad que están viviendo. Se sienten desconectados de sus seres queridos, diferentes a sus familias y a la normatividad. Por eso mismo, esa unión entre ellos es más significativa a través de *The Pink Opaque*, los hace unirse en la adversidad, es un nexo de conexión que hacen que se entiendan a pesar de que no tienen contacto más allá del visionado de episodios juntos. El vínculo que Owen y Maddy desarrollan a través del programa no se construye en torno a una interacción tradicional, sino a través de una vivencia compartida desde el propio escapismo. Es precisamente en la evasión conjunta donde se crea una intimidad construida al margen de las dinámicas familiares disfuncionales y de los roles de género impuestos.

***The Pink Opaque* como paralelismo a la realidad**

En *I Saw the TV Glow*, el programa ficticio *The Pink Opaque* funciona como mucho más que una serie adolescente sobrenatural. Para sus protagonistas, Maddy y Owen, se convierte en un refugio emocional, una vía de escape y una metáfora de la identidad *queer* reprimida. Este tipo

de confort encontrado en la ficción es común dentro de la comunidad *queer*, ya que encuentran representación y sensación de identidad en los personajes de las historias televisivas y del cine (Greenwood, 2008; Küçük, 2020). La película utiliza el vínculo de los personajes con la televisión como un espejo del proceso de descubrimiento y ocultamiento de la identidad, sobre todo en contextos familiares hostiles, donde salirse de las normas de género tradicionales es percibido como una amenaza.

El padre de Owen, adherido a una concepción rígida y binaria de los roles de género, le prohíbe ver *The Pink Opaque* por considerarla una “serie de niñas”. Esta prohibición revela una carga ideológica marcada por la estructura patriarcal de la sociedad. La televisión, y por extensión otros medios de comunicación, también se convierte en un medio de control para ejercer las dinámicas tradicionales impuestas por lo hegemónico. Desde el punto de vista del padre de Owen, la exposición a ciertos contenidos “afemina” o “debilita” al niño, además de, en un nivel más profundo, amenazar con despertar una identidad disidente, *queer* o no normativa. El simple acto de ver una serie se convierte en una transgresión.

La solución que encuentra Maddy al grabar los episodios en cintas VHS y dárselos en secreto, transforma lo que antes era un consumo cultural inocente en un ritual clandestino. Este intercambio, realizado a escondidas, con temor a ser descubierto, refleja los mecanismos con los que muchas personas *queer* aprenden a sobrevivir en entornos donde no es seguro expresar su identidad. La serie se convierte así en una metáfora de la sexualidad o identidad de género no normativa: algo que se descubre a través de la cultura, que despierta un sentido de pertenencia, pero que también debe esconderse cuidadosamente para no salirse de la normatividad a ojos ajenos.

El “armario” en el que Owen se encierra no es solamente una metáfora de su orientación sexual no revelada: es un sistema completo de silencios, vigilancia y censura que caracteriza cada aspecto de su vida cotidiana. En lugar de tener la oportunidad de explorar abiertamente sus emociones y su identidad, Owen se ve forzado a vivir una existencia paralela, mediada por grabaciones secretas, rituales ocultos y una creciente desconexión de su entorno real.

I Saw the TV Glow muestra que, para muchas personas *queer*, el mundo no comienza “afuera” sino dentro de una pantalla, en la imagen de un personaje que por fin se parece a uno, o en una trama que articula lo indecible. Pero también nos muestra que este primer contacto con la identidad no siempre se traduce en liberación, sino que puede convertirse en un secreto pesado que se esconde por miedo a las consecuencias que acarrea expresar lo que está en el interior.

“There’s still time”

En *I Saw the TV Glow*, el contraste entre los personajes de Maddy y Owen permite explorar la diversidad de ritmos en los procesos de la construcción y aceptación de la identidad dentro de la experiencia *queer*. Mientras Maddy encuentra con rapidez su identidad auténtica y emprende un camino claro hacia su liberación personal, Owen encarna una vivencia marcada por el miedo, la represión interiorizada y la imposibilidad de mirar dentro de sí mismo. Esta diferencia no implica una jerarquía entre ambas trayectorias, sino que pone de manifiesto que no existe un único modo ni un tiempo universal para descubrirse y nombrarse.

En una conversación clave, Maddy revela que su amiga Amanda la rechazó al descubrir que le gustaban las chicas, y aprovecha para interrogar a Owen sobre su propia identidad sexual. Owen responde con evasivas, afirmando que solamente le gustan las series de televisión. Sin embargo, admite que es consciente de que es diferente al resto y que siente que su pecho está vacío, pero le atemoriza mirar hacia su interior.

La desaparición de Maddy y la muerte de la madre de Owen, seguidas de la cancelación de la serie, marcan un punto de quiebre. El salto temporal de ocho años nos muestra a un Owen adulto que ha reprimido su identidad. El reencuentro con Maddy, ya fuera del armario y transformada, propicia una serie de revelaciones. Maddy le pregunta si sus recuerdos se entremezclan con los de la serie, cuestionando la relación entre la memoria, la identidad y la ficción. Las imágenes superpuestas de Owen probándose un vestido sugieren una verdad reprimida.

Lejos de criticar el proceso interno de Owen, la película reivindica el ritmo vital de cada persona, marcado por pausas, repeticiones y desviaciones. Este concepto se materializa simbólicamente en la inscripción “There’s still time” (“Todavía hay tiempo”) escrita con tizas de colores, que funciona como recordatorio de que el proceso de autodescubrimiento no tiene plazos fijos y que cada persona necesita su propio tiempo para comprender y expresar quién es.

El personaje de Owen representa este tiempo suspendido, donde el desarrollo emocional e identitario no sigue el curso cronológico esperado. A pesar de los saltos temporales narrativos, su subjetividad permanece estancada, en tensión, y su identidad, aunque latente, no logra articularse plenamente. La película se cuida de no presentar esta

situación como un fracaso, sino como una manifestación válida de una vivencia *queer* aún en proceso.

Figura 2

“*There’s still time*”



A24 (2024).

La escena final, en la que Owen se abre el pecho y encuentra la estética televisiva en su interior, representa la confrontación definitiva con su identidad oculta. Sin embargo, al decidir ignorarla, se refuerza la tragedia silenciosa del personaje: una existencia detenida en el tiempo, sin posibilidad de crecimiento auténtico.

Conclusiones

El análisis de los aspectos formales y narrativos de *I Saw The TV Glow* (2024) la posiciona como una obra cinematográfica mayormente introspectiva que, mediante un uso deliberado del lenguaje narrativo y una estética cargada de nostalgia, construye una potente alegoría sobre la identidad *queer*, la disforia de género y el proceso —a menudo fragmentado, no lineal y doloroso— de descubrir quién se es realmente.

Lejos de recurrir a representaciones directas o explícitas, la película opta por una narrativa ambigua, onírica y simbólica, en la que la angustia no proviene de monstruos externos ni de amenazas físicas, sino del miedo a confrontar aquello que ha sido reprimido en el propio interior. El terror, en este contexto, se convierte en una herramienta expresiva que canaliza la ansiedad existencial de las personas *queer* frente a un mundo normativo que no les permite habitar su verdad de forma plena.

El uso de la nostalgia, que es un tema central en la película, actúa como un refugio emocional para los personajes, en especial para Owen, cuya relación con el pasado funciona como una zona de seguridad frente a un presente que lo confronta con decisiones que aún no se siente capaz de asumir. Este anclaje al pasado y a la cultura televisiva de los años noventa constituye una metáfora del estancamiento emocional y de la búsqueda de sentido a través de referentes culturales que ofrecieron, aunque de forma codificada, los primeros espacios de identificación para muchas personas *queer*.

Aunque el desarrollo narrativo de la película pueda parecer, en apariencia, sombrío o incluso trágico, su mensaje final no es derrotista. Por el contrario, es un mensaje que destaca por su carácter reivindicativo: no existe un único camino ni un momento “correcto” para transitar hacia una identidad auténtica. Cada persona *queer* atraviesa su proceso de descubrimiento y afirmación con tiempos y ritmos propios, muchas veces desincronizados respecto a las expectativas sociales o incluso dentro de la misma comunidad LGBT. La frase destacada en la película “There’s still time” (“Todavía hay tiempo”) ofrece una lectura esperanzadora sobre la posibilidad de vivir plenamente más allá de los plazos establecidos por el entorno.

La presente investigación permite concluir que *I Saw The TV Glow* aporta una representación innovadora y necesaria sobre la experiencia *queer*, especialmente en relación con la vivencia trans y no binaria, que rara vez ha sido explorada con esta complejidad en el cine contemporáneo. La película construye un universo estético y emocional coherente con los conflictos internos que experimentan sus protagonistas. A través de una cuidada utilización de los recursos visuales, sonoros y simbólicos, se logra transmitir al espectador los altibajos del proceso de transición, la disociación entre cuerpo e identidad, y la sensación de alienación que muchas personas *queer* enfrentan al no poder reconocerse en la normas de género y sexualidad heteronormativas.

A pesar de que la representación de la película no es perfecta, el verdadero valor de *I Saw The TV Glow* reside en su capacidad para mostrar el dolor de lo no vivido. Así, el filme abre un espacio de reflexión sobre las múltiples formas de habitar la identidad *queer*, legitimando tanto las historias de quienes logran escapar de la norma hegemónica, como las de quienes todavía transitán por ella. Con ello, se reafirma que toda existencia disidente, incluso si no está plenamente realizada, es digna de ser contada, comprendida y representada.

Referencias

- Armstrong, J. (2014). Gay teens on TV. *Entertainment Weekly*. <https://ew.com/article/2014/01/13/gay-teens-tv/>
- Baker, S. (2015). The Changing Face of Gay Representation in Hollywood Films from the 1990s Onwards. *The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies*, 10(4), 41-51. <https://doi.org/10.18848/2327-008X/CGP/v10i04/53191>

Benshoff, H. R. M., & Griffin, S. (2005). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Rowman & Littlefield Publishers.

Bond, B. & Compton, B. (2015). Gay On-Screen: The Relationship Between Exposure to Gay Characters on Television and Heterosexual Audiences' Endorsement of Gay Equality. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 59, 717-732. <http://dx.doi.org/10.1080/08838151.2015.1093485>

Bost, A. (2022) *A History of Queerness on Screen*. The Science Survey. <https://thesciencesurvey.com/spotlight/2022/07/21/the-history-of-queerness-on-screen>

Casetti, F. & Di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Cragg, D. (2022). LGBT History Month - A History of LGBT Representation in TV/Film. *University of Bristol Blog*. <https://student.blogs.bristol.ac.uk/2022/02/17/lgbt-history-month-a-history-of-lgbt-representation-in-tv-film/comment-page-1/>

De la Fuente-Lau, S. (2021). What Does Own Voices Mean? And Why It Matters. <https://littlefeminist.com/2021/02/22/what-does-own-voices-mean/?srsltid=AfmBOopvQlTQa0STiuM9OeUG0XanJH0A3XTo49aeqSULsVTHVj7Eew3M>

Dhiman, B. (2023). Evolving Media Coverage on Transgender Individuals: A Step towards Inclusivity. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/86772>

GLAAD (2024). Where we are on tv: GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion. *GLAAD*. <https://glaad.org/whereweareontv23/>

Greenwood, D. (2008). Television as escape from self: Psychological predictors of media involvement. *Personality and Individual Differences*, 44(2), 414-424. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2007.09.001>

Küçük, S. (2020) *Queer Film Settings as Sites of Resistance*. *Camera Obscura*, 35(2), 95-123. <https://doi.org/10.1215/02705346-8359530>

Lambert, M. N., (2023). *Queer Representation in the Horror Genre: An Analysis of Queer Stereotypes* [Trabajo de Fin de Grado, Eastern Kentucky University]. https://encompass.eku.edu/honors_theses/939

Lee and Low Books (2020, 28 enero). Where is the diversity in publishing? The 2019 Diversity Baseline Survey Results. *Lee & Low Books*. <https://www.leeandlow.com/blog/2019diversitybaselinesurvey/>

Leech, A. (2024). *Queer Coding and Representation: The Motion Picture Production Code and Its Impact on the LGBTQ Community*. *English Summer Fellows*, 31. https://digitalcommons.ursinus.edu/english_sum/31

Levina, M., Waldo, C. R., & Fitzgerald, L. F. (2000). We're here, we're queer, we're on TV: The effects of visual media on heterosexuals' attitudes toward gay men and lesbians. *Journal of Applied Social Psychology*, 30, 738-758. <https://doi.org/10.1080/08838151.2015.1093485>

Russo, V. (1987). *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. Harper & Row.

Ryan, K. M. & Macey, D. A. (2013). *Television and the Self: Knowledge, Identity, and Media Representation*. Lexington Books.

Schoonover, K. & Galt, R. (2015). The worlds of queer cinema: from aesthetics to activism. (2016). *ArtCultura*, 17(30). <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34812>

Solomon, H. (2016) Media's Influence on Perceptions of Trans Women [Trabajo de Fin de Grado, The University of North Caroline at Chapel Hill]. <https://core.ac.uk/reader/210594220>

Thomson, K. (2021). An Analysis of LGBTQ+ Representation in Television and Film. *Bridges: An Undergraduate Journal of Contemporary Connections*, 5(1). https://scholars.wlu.ca/bridges_contemporary_connections/vol5/iss1/7

Unanue-Cuesta, M. C. (2022). Lesbian identities in Audiovisual Productions: Research and analyses of lesbian characters and their plots. *International Humanities Review*, 14(3). https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/73024/Lesbian_Identities_In_Audiovisual_Produc.pdf?sequence=1

Vercelli, A. C. (2022). *La codificación queer en villanos/as de Disney y su impacto en la formación de opiniones sobre la identidad sexual* [Trabajo de Final de Carrera, Universidad de Belgrano]. <https://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/9809>

Wikipedia (2025). *I Saw the TV Glow*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/I_Saw_the_TV_Glow

A CLASSE POR TRÁS DA CÂMERA: ANÁLISE SOCIOLOGICA DE *NO INTENSO AGORA* (2017)

Felipe Ferreira Neves¹
Herbert Henrique Pereira da Silva²

O cinema documental contemporâneo tem revisitado incessantemente os arquivos históricos para produzir novas leituras sobre o passado. Inserido nessa vertente, o filme *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles, utiliza imagens de levantes populares de 1968 para construir uma narrativa ensaística que mescla o político e o pessoal. Este artigo, intitulado *A Classe por Trás da Câmera*, toma este documentário como objeto de estudo para uma análise sociológica crítica, focada na intersecção entre cinema, ideologia e classe social. A questão central que norteia esta investigação é: de que maneira a construção filmica

-
1. Pós-doutorando em Tecnologia da Inteligência e Design Digital na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
felipe.neves170@gmail.com
 2. Licenciatura em Ciências Sociais na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
herbert.henrique@unifesp.br

de *No Intenso Agora*, orquestrada por um diretor cuja posição social o insere na elite econômica brasileira, opera para neutralizar o conceito de luta de classes inerente aos eventos que retrata?

Nossa principal tese é que o documentário, sob uma aparente melancolia reflexiva, manifesta uma negação da classe social do próprio diretor ao desvalorizar sistematicamente os movimentos operários e estudantis. Para desenvolver este argumento, mobilizaremos como principal referencial teórico o conceito de classe social de Karl Marx e Friedrich Engels. Em diálogo com autores do campo do cinema e da educação, como Cezar Migliorin (2018), que analisa o esvaziamento político na montagem de Salles, e Rosália Duarte (2009), que discute o cinema como ferramenta de formação de mentalidades a partir de Pierre Bourdieu, buscaremos expor os mecanismos ideológicos em ação. A análise se concentrará nas contradições entre a narração em off do diretor e a expressividade das imagens de arquivo, evidenciando como estas resistem à tentativa de ressignificação, fenômeno explorado por Consuelo Lins e Thaís Blank (2012) através da noção de “filmes palimpsestos”. Por fim, este estudo visa aprofundar a compreensão de como o cinema, enquanto prática discursiva, pode atuar na manutenção do status quo, transformando a história da luta social em um pano de fundo para uma experiência individual e, assim, reforçando a hegemonia da classe dominante.

A Noção de Classe

A ideia de “Classe” é anterior ao pensamento Marxista assim como antecede o modelo capitalista de sociedade popularizado pós Revolução Industrial, o resgate desse conceito é apresentado quando

Karl Marx e Friedrich Engels em *Manifesto Comunista* (1848), escrevem que “a história de todas as sociedades que até hoje existiram é a história das lutas de classes”, e ilustram essa relação ao citar o homem livre e o escravo, por exemplo.

Dito isso, partimos da estrutura apresentada por Marx e Engels para a compreensão e exemplificação do que é a classe na sociedade capitalista e como ela está presente no documentário *No Intenso Agora* (2017) de João Moreira Sales através de suas percepções e direcionamentos presentes na narrativa da obra.

A noção de classe, é fundamental para a compreensão da estrutura da sociedade capitalista que se consolidou na Inglaterra pós-Revolução Industrial, em *A Ideologia Alemã* (1998), Karl Marx e Friedrich Engels dizem que a “própria classe é um produto da burguesia” (Marx, 1998 p. 95), mesmo assim, nem Marx e nem Engels construíram uma definição exata para esse termo, mas podemos com base em seus escritos reconhecer nessa estrutura, características que permitem identificá-lo ao longo do tempo.

Apenas no terceiro livro de *O Capital* (1894) que Marx ensaiava uma definição para o conceito, aponta que no modo de produção capitalista existem três grandes classes, os assalariados, os capitalistas e os proprietários de terras, no entanto, o manuscrito foi interrompido antes mesmo que ele pudesse responder a pergunta por ele proposta “o que vem a ser uma classe?” (Marx, 1894).

De acordo com o *Dicionário Marxista* (Bottomore, 1991), conseguimos definir de alguma forma essas duas classes em que se divide a sociedade capitalista, a burguesia como a classe que domina através da virtude econômica ou que para reproduzir o modo de produção e o modelo de sociedade já existente exerce o poder de Estado, enquanto a

classe operária é formada por trabalhadores majoritariamente fabris que vendem sua força de trabalho- que possui uma característica própria, vale mais do que custa, gera um valor maior que seu custo inicial para o burguês- para sobreviver, a quem, vale pontuar, Marx atribui a missão de destruir o capitalismo através da luta de classes.

A burguesia é descrita em *Manifesto do Partido Comunista* (Marx, 1848), como responsável pela dominação dos meios de produção, da propriedade e da população (Marx, 2006. p. 31), advinda do esfacelamento da sociedade feudal (Marx, 2006 p. 24).

Na Sociedade

Enquanto o proletariado segundo Engels em *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra* (Engels, 2010), é o resultado do movimento industrial, o autor escreve que “os primeiros proletários surgiram com a indústria, foram seu produto imediato”.

Marx e Engels dizem que “Cada vez mais, a sociedade inteira divide-se em dois grandes blocos inimigos, em duas grandes classes que se enfrentam diretamente: a burguesia e o proletariado” (Marx, 1848).

Com o avanço da Revolução Industrial, a burguesia desenvolve técnicas e máquinas que trabalham a favor do seu propósito: a acumulação de capital; e para além disso, seu maquinário agora permite a criação de, nas palavras de Jean-Claude Bernardet em *O que é cinema* (1981), “Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela impõe às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético.”, nasce assim o cinema, como um produto do capitalismo, “um dos maiores trunfos do universo cultural” (Bernardet, 1981, p. 15), uma arte moldada pela musa da burguesia, a máquina. Bernardet dizia:

“Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade.” (Bernardet, 1981, p. 15).

No momento que Bernardet diz que “ter visto na tela, tornaram-se para nós prova de verdade” (Engels, 2010, p. 63), ele pontua que o cinema passa a ser visto como a própria visão do homem, graças a sua capacidade de apresentar as imagens em perspectiva e com profundidade, conclui-se então que o cinema nos apresenta a reprodução da realidade. Em contrapartida, o autor diz que a percepção do cinema como reproduutor da visão natural do mundo elimina a classe de pessoas que opera para a realização desse cinema, logo para ela, esse cinema representa um ponto de vista, o de quem o faz.

A existência do cinema como ferramenta artística e manipulável que permite ao espectador a experimentação do real vai de encontro com o interesse da burguesia em reproduzir e manter seu modelo de vida de forma sutil, disfarçando seus reais interesses e objetivos por trás de suas obras, como diz Jean-Claude Bernardet no trecho a seguir:

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. (Bernardet, 1980, p. 20)

Essa dominação ideológica ensaiada pela burguesia ocorre de forma ampliada através do cinema pela facilidade que esse novo modelo

de arte proporciona, o cinema possui, como uma de suas principais características, a facilidade de reprodução através dos sistemas de cópias, o que permite uma rápida expansão de dominação do mercado mundial. Bernardet diz que:

A dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos, etc. É global. Gosta-se por exemplo de filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e happy end, cujo modelo é hollywoodiano. Isso influí sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos. (Bernardet, 1980, p. 28)

A necessidade de disfarçar que o cinema é artifício, manipulação e interpretação pontuada por Bernardet, surge da necessidade da classe burguesa de comunicar seus interesses de forma velada, isso se faz a partir de elementos de linguagem construídos em cena, aqui conseguimos traçar um paralelo entre a forma e o interesse burguês do fazer cinema com a forma como João Moreira Salles utiliza a montagem e a narração, presente no filme como fio condutor da narrativa.

A Trajetória de João Moreira Salles e a Transformação do Gênero Documental no Brasil

Conforme indicado no título do subcapítulo, a trajetória cinematográfica de João Moreira Salles constitui um exemplo paradigmático das transformações ocorridas no gênero documental no Brasil contemporâneo. Nesse sentido, torna-se necessário realizar uma breve contextualização deste ilustre personagem brasileiro.

Diferentes vieses podem ser adotados para descrever João Moreira Salles, alguns se utilizando mais ou menos de informações conhecidas pelo grande público, indicar suas origens cariocas e botafoguense, ou podendo ou não debater seus privilégios que, além de incluir o fato de ser homem, branco, cisgênero e heterossexual (Piassi, 2023), compõem, junto com seus irmãos Pedro Moreira Salles, Walter Moreira Salles e Fernando Roberto Moreira Salles, personalidades eminentes no cenário empresarial brasileiro, uma das famílias mais ricas do Brasil, com uma fortuna acumulada de R\$ 85,5 bilhões, conforme apontado pela Revista Forbes (2023). Eles são filhos do embaixador Walter Moreira Salles falecido em 2001, fundador do Unibanco, instituição que posteriormente se fundiu com o Itaú. Além de serem herdeiros de parte desse banco, eles também possuem a Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, líder global na extração de nióbio (Forbes, 2023).

Em 1987, João Moreira Salles, junto com seu irmão Walter Salles, renomado diretor de filmes de ficção, fundou a produtora e distribuidora cinematográfica Videofilmes³. Inicialmente, o objetivo era produzir documentários para a televisão, coincidindo com a chegada da TV a cabo no Brasil. No entanto, a produtora expandiu suas atividades

3. A VideoFilmes, empresa produtora independente, ostenta um percurso de 35 anos no setor audiovisual, destacando-se como uma referência em virtude do elevado valor artístico inerente às suas produções. Ao longo de sua trajetória, a empresa concretizou a realização de mais de uma centena de projetos, abrangendo uma diversidade de gêneros, tais como filmes de ficção, documentários, séries televisivas, e programas para televisão, além de participações em coproduções tanto em âmbito nacional quanto internacional. Notavelmente, a VideoFilmes colaborou na produção de obras cinematográficas de renomados cineastas, incluindo Walter Salles, João Moreira Salles, Eduardo Coutinho, Karim Ainouz, Sérgio Machado e Eryk Rocha, entre outros. Ao longo de sua história, a empresa angariou mais de quatrocentos prêmios, tanto em âmbito nacional quanto internacional, e recebeu sete indicações ao prestigioso prêmio cinematográfico Oscar.

e se tornou responsável por importantes filmes da chamada retomada do cinema brasileiro⁴.

A exemplo de Coutinho, a estreia de João Moreira Salles no documentário ocorreu através da televisão. Em 1986, Walter Salles havia retornado do Japão com cerca de 60 horas de material filmado — “imagens sem pé nem cabeça”, segundo Moreira Salles (Saavedra & Miguelote, 2003) — que seriam organizados em cinco episódios. Moreira Salles ajudou a organizar as imagens e escreveu o roteiro do que viria a se tornar a série Japão, Uma Viagem no Tempo (1986), primeiro documentário realizado pela produtora VideoFilmes e transmitido pela Rede Manchete. (Pinto, 2006, p. 26)

O principal site de informações sobre cinema, IMDb (*Internet Movie Database*)⁵, lista doze trabalhos dirigidos por João Moreira Salles, todos eles no campo do documentário. As obras mencionadas são: *China, o Império do Centro* (1987), *América* (1980) filme para televisão, *Blues* (1990), *Somos Todos Filhos da Terra* (1998), *Futebol* (1998) série para televisão, *Notícias de uma Guerra Particular* (1999),

-
4. Lúcia Nagib descreve a “retomada” do cinema brasileiro como parte de um processo de revitalização da produção cinematográfica no Brasil em meados da década de 1990. De acordo com Nagib (2006, p. 17), “a retomada derivou do estabelecimento de governos democráticos, que instituíram políticas culturais propícias e incentivos ao cinema; mas também da sintonia com uma situação mundial que garantia espaço a expressões multiculturais, sobretudo quando temperavam impulsos autorais com cor local e uma certa dose de gêneros consagrados”. Esse fenômeno emergiu graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990, viabilizadas por uma política cultural baseada em incentivos fiscais para investimentos no cinema. Para aprofundar o estudo sobre o movimento de Retomada do cinema brasileiro, recomenda-se a leitura da obra de Lúcia Nagib, intitulada *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias* (2006).
 5. IMDb (*Internet Movie Database*) é a fonte mais popular e reconhecida mundialmente para informações sobre filmes, programas de TV e atores. Oferece classificações e resenhas sobre os lançamentos mais recentes, além de informações detalhadas sobre uma vasta gama de produções audiovisuais mundial.

O Vale (2000) filme para televisão, *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004), *Atos: A Campanha Pública de Lula* (2006), *Santiago* (2007), *No Intenso Agora* (2017). Na era contemporânea da Internet e das plataformas de streaming, a distinção entre obras destinadas ao cinema e à televisão está se tornando cada vez menos relevante. Características específicas, como a divisão em blocos dos programas de televisão, estão perdendo importância, uma vez que todas as produções são presumidas para eventual distribuição online. Trabalhos de menor relevância, como curtas-metragens ou produções para internet, assim como aqueles em que João Moreira Salles atuou como produtor ou roteirista, não foram listados. No entanto, Salles foi produtor ou coprodutor de importantes títulos do cinema de retomada, como *Lavoura Arcaica* (2001), dirigido por Luiz Fernando Carvalho, e *Madame Satã* (2002), dirigido por Karim Aïnouz. Esta participação ressalta seu papel crucial na revitalização do cinema brasileiro durante esse período.

Um projeto significativo, um dos primeiros trabalhos realizados no Brasil em coprodução entre TV a cabo e uma produtora independente, foi *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), codirigido por Kátia Lund. Este documentário, que aborda o tráfico de drogas no Rio de Janeiro, causou grande controvérsia devido à relação estabelecida entre Moreira Salles e o traficante Márcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marcinho VP. O documentarista admitiu publicamente ter desenvolvido uma amizade com o criminoso, que foi assassinado em 2003 na penitenciária de Bangu, no Rio de Janeiro, e chegou a responder a um processo por crime de favorecimento pessoal.

O filme é também um exemplo significativo de documentário produzido para televisão, cuja estrutura é condicionada pela divisão em

blocos, incorporando muitos elementos do “modelo sociológico” de documentário, conforme descrito por Jean-Claude Bernardet (1985)⁶. Essas características também podem ser entendidas como parte dos documentários clássicos ou do modo expositivo, conforme categorizado por Bill Nichols (2005), pode ser também entendida como a forma tradicional do documentário, focando na objetividade e na narração impessoal.

Ainda sobre as atividades empresariais de Salles, em 2006, ele fundou a revista Piauí, que se destaca por suas longas reportagens, tanto em extensão quanto em tempo de apuração por parte do jornalista, um gênero até então, inédito no Brasil. Assim, ele acumula mais ofícios com uma carreira de escritor, ensaista e jornalista. Em 2017, João, juntamente com sua esposa Branca Vianna Moreira Salles, fundou o Instituto Serrapilheira, o primeiro instituto privado dedicado ao fomento da pesquisa e divulgação científica no Brasil.

João estudou economia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde posteriormente lecionou sobre documentário. Como professor, ele também integrou o corpo docente de uma pós-graduação em produção executiva de documentário na Fundação Getúlio Vargas (FGV).

Possivelmente, uma das suas maiores contribuições foi a significativa influência na formação de público e pesquisadores no campo do

6. O modelo sociológico de documentário, termo cunhado pelo crítico de cinema v refere-se a uma técnica narrativa amplamente utilizada na mídia televisiva brasileira entre as décadas de 1960 e 1980. Este modelo caracteriza-se pela presença de uma voz off de um locutor que narra as ideias centrais da produção sobrepostas às imagens, intercaladas por depoimentos de pessoas que conferem credibilidade ao conteúdo. A voz off é neutra, segue a norma culta e não se identifica, mantendo um distanciamento objetivo do conteúdo narrado.

documentário, proporcionada pelo lançamento da coleção de DVDs da Videofilmes. Esta coleção oferecia uma vasta gama de filmes clássicos, especialmente documentários, acompanhados de legendas e conteúdos extras, proporcionando ao público brasileiro acesso a filmes de difícil obtenção em uma era pré-internet.

Entre os títulos, destacam-se: *Primárias* (1960) e *Crises* (1963), dirigidos por Robert Drew, *Crônica de um Verão*, (1960), dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, *Grey Gardens*, dirigido pelos irmãos Albert Maysles, David Maysles e Ellen Hovde, Muffie Meyer, em 1973. Além desses, a coleção inclui outras obras do mestre Jean Rouch como: *Os Mestres Loucos* (1955), *Eu, Um Negro* (1958) entre diversos outros filmes de grande relevância cultural e histórica, que sem a coleção, continuariam raros ou mesmo desconhecidos do público Brasileiro. Atualmente, o acesso a esse acervo está disponível no Instituto Moreira Salles (IMS)⁷, que tem como um de seus objetivos a preservação da memória do cinema.

Um documentário que pode ser considerado obrigatório para todos que estudam o documentário brasileiro é *Entreatos* (2002), de João Moreira Salles, que utiliza o método radical do cinema direto americano. Similar ao que Robert Drew fez em *Primárias* (1960), quando acompanha a corrida presidencial de Kennedy nos Estados

7. O Instituto Moreira Salles foi fundado pelo diplomata e banqueiro Walther Moreira Salles em 1992, com a criação da sua primeira sede em um centro cultural na cidade de Poços de Caldas, Minas Gerais. Em 1996, expandiu suas atividades para São Paulo, instalando-se em um casarão no bairro Higienópolis, e posteriormente em um prédio na Avenida Paulista. No Rio de Janeiro, ocupa uma antiga residência da família Moreira Salles. A instituição, administrada pela família Moreira Salles, tem como objetivo principal a promoção e o desenvolvimento de programas culturais, abrangendo fotografia, literatura, iconografia, artes plásticas, música e cinema.

Unidos. Salles filma de modo observador (Nichols, 2005) a campanha eleitoral de Luiz Inácio Lula da Silva para presidente, registrando os acontecimentos sem intervenções ou entrevistas.

No livro *Nova História do Cinema Brasileiro* (2018), organizado pelo professor Fernão Pessoa Ramos em conjunto com Sheila Schvarzman, os trabalhos de João Moreira Salles são reconhecidos como alguns dos mais importantes da cinematografia brasileira durante o período da chamada Retomada. Ramos (2018) destaca a significativa contribuição de Salles para a renovação do gênero documental no Brasil contemporâneo. Este reconhecimento é evidenciado pela mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, em 2003, em parceria com o festival de documentário É Tudo Verdade, intitulada *Os Irmãos Salles — João e Walter, Documentaristas*, apesar do equívoco de associar Walter Salles diretamente à produção de documentários.

No mesmo sentido que apontamos, em que trajetória de João Moreira Salles, desde 1987, constitui um dos principais exemplo da transformação do documentário contemporâneo no Brasil, a pesquisadora Patrícia Lauretti (2016), ao analisar a obra, a partir do recorte da utilização da voz-over⁸, observa que ele inicialmente se apoiava em textos narrados por atores, seguindo um modo de representação expositivo e que com o passar dos anos, mudou de estratégia narrativa, privilegiando

8. Voz-over, também conhecida como “narrativa em off” refere-se à técnica cinematográfica onde a voz de um narrador é adicionada sobre as imagens do filme, mas o narrador não está fisicamente presente na cena. Isso pode ser usado para fornecer informações adicionais, comentários, ou reflexões que não são diretamente expressas pelos personagens em cena. Por outro lado, a voz-off é a voz de um personagem ou narrador que está presente na diegese do filme, mas não é visível na tela no momento em que fala, sugerindo que está fora do campo de visão ou em outra parte do ambiente diegético (relativo ao universo ficcional em que se passa a ação).

o modo reflexivo e utilizando a narração em primeira pessoa em seus últimos filmes.

Em um primeiro momento, João Salles procura retratar o estrangeiro, como estrangeiro e, para tanto, utiliza a voz over treinada, profissional, de um ator conhecido do público, mas que fala de uma exterioridade, sem se relacionar com aquilo que narra. Já no segundo momento, João Salles opta por deslocamentos da voz do narrador, procura o narrador afetivo, que se relaciona desta vez com os temas abordados. No terceiro e último momento abordado na pesquisa, João Salles procura falar de personagens, como um personagem. A voz do narrador se confunde com sua própria voz porque trata da experiência e dos afetos, não mais de temas. (Lauretti, 2016, p. 102)

A narração em primeira pessoa nos últimos filmes de João Moreira Salles reflete uma mudança significativa, marcada pela transição das narrações de terceira pessoa para a primeira. Esta transição incorpora dispositivos narrativos que conferem maior subjetividade e pessoalidade às obras. Este período culmina na fase mais recente de sua carreira, foco desta pesquisa, onde o uso do ensaísmo e as práticas relacionadas com o filme-ensaio tornam-se predominantes.

Contudo, para demonstrar os pormenores da transformação do documentário brasileiro e sua relação com a totalidade da obra de João Moreira Salles, é necessária uma pesquisa mais extensa e focada no tema especificamente, que não é o objetivo deste estudo (Da Silva, 2004).

No Intenso Agora

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona

de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como “estilo com algo a mais” [...] O estilo assume uma dimensão ética. A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme. (Nichols, 2005, pp. 74-76)

Ainda durante a produção do documentário *Santiago* (2007) sobre o mordomo de sua família, que o realizador considerava ser seu último filme devido ao árduo processo de autorreflexão, ele encontrou um material inesperado ao buscar filmes familiares para o projeto: uma viagem de sua mãe à China em meados de maio de 1968 (bancada por uma revista francesa de arte como nos diz o filme)⁹. Esse achado tornou-se o ponto de partida para a criação do documentário *No Intenso Agora* (2017), concluído dez anos depois. Narrado em primeira pessoa pela voz de João Moreira Salles, o leitmotiv que parece guiar o filme é busca do diretor por entender: Por que as pessoas filmam o que filmam?

Frequentemente, as obras mais relevantes são aquelas que requerem maior empenho para serem definidas ou classificadas, abrindo várias perspectivas ao tentar compreender e valorizar tanto o seu conteúdo quanto a sua forma, no caso de *No intenso agora* (2017) isso parece ser verdade. Aqueles que rotulassem o filme como um documentário

9. “Além das imagens, ela ainda documentou sua passagem pela terra de Mao Tsé-Tung em um diário de viagem publicado pela revista Vogue norte-americana (em 1º de abril de 1967 na seção “5 people who go places”) e posteriormente na revista brasileira O Cruzeiro, com o texto dividido em duas partes sob título de “Uma brasileira na China (edição 052, de 23 setembro de 1967; e edição 053, de 30 de setembro do mesmo ano)” (De Souza Barbosa, 2020, p. 14). Os textos de sua mãe foram usados como base para parte dos argumentos das análises realizadas por João Moreira Salles no filme.

ou um filme de arquivo¹⁰, um filme de montagem, uma Bricolagem¹¹, *Found Footage*¹², ou até mesmo um mosaico visual e poético não estariam totalmente equivocados, no entanto, os mais versados no campo das teorias cinematográficas poderiam prontamente identificar o filme como um ensaio filmico.

O encontro de dois rolos de filmes 16mm, filmados de forma amadora com e por sua mãe, Elisa Margarida Gonçalves, não apenas impulsiona o desejo de realizar a obra, mas também inicia o filme (Figura 1), apresentadas durante pouquíssimos segundos e em silêncio.

-
10. Filmes de arquivo são obras compostas por uma montagem de imagens pré-existentes, que são selecionadas e organizadas em uma ordem específica por um editor ou diretor. Essas imagens são geralmente acompanhadas por narrações em over ou off, que fornecem contexto, interpretação e uma narrativa coesa ao material apresentado.
 11. Bricolagem é um conceito que se refere ao processo de construção ou criação a partir de uma diversidade de recursos disponíveis, frequentemente reutilizando materiais de maneiras novas e inovadoras. No contexto cinematográfico, bricolagem envolve a montagem de filmes utilizando fragmentos de diferentes fontes, permitindo uma nova interpretação ou narrativa a partir da recombinação desses elementos preexistentes.
 12. *Found footage* é um regime estético que tem como premissa básica a realização de filmes com imagens pré-existentes. A etapa da filmagem, geralmente a mais dispendiosa em termos financeiros, materiais e pessoais, encontra-se ausente nessa prática. Contudo, também pode tratar se de filmes de ficção que partem do pressuposto de terem encontrado no universo diegético o material filmado. *A Bruxa de Blair* (1999) é um exemplo desse estilo, dirigido por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez.

Figura 1

Imagen inicial do filme (00:00:12)



Filme *No Intenso Agora* (2017)

Figura 2

Frame retirado do filme (00:00:29)



Filme *No Intenso Agora* (2017)

[Narrador, voz over] essas são imagens de um filme armador da Tchecoslováquia 1968. [Figura 2] Eu não conheço estas pessoas. O que sei sobre elas é o que as imagens mostram. Sei que elas estão felizes. Imagino que quem filma também está. Sei que as pessoas usam roupas leves, logo é primavera ou verão. É verão de 1968 na Tchecoslováquia e as pessoas estão felizes. Brasil por esta mesma época. Imagens de uma família que eu também não conheço. A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança, sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar e muito provavelmente, sem que ninguém peça, vai ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os passantes. Nem sempre a gente sabe o que está filmando. (Salles *in No Intenso Agora*, 2017)

O silêncio e as pausas entre as falas lentas marcam esse começo. O tom de voz melancólico na narração de João cria um contraste com os comentários dos momentos de felicidades presentes na imagem. A análise precisa das imagens realizada nos comentários pelo diretor neste início de filme, garante o estabelecimento de um pacto de confiança dele com o espectador, comprometendo-se a realizar uma análise justa das imagens. A autocrítica também se manifesta nos silêncios ou naquilo que foi silenciado. O tom intimista da narração reflete o motivo do diretor: a revelação de uma experiência transformadora vivida por sua mãe, confirmada pelas imagens. Os eventos são representados a partir de uma reflexão performativa do diretor, destacando-se na forma ensaística cinematográfica.

uma representação performática do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são substituídas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública. Neste sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia

pressupostos a respeito da objetividade documentarista, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar. (Corrigan, 2015, p. 10)

Tanto Nichols (2005) quanto Corrigan (2015) aproximam o ensaísmo de uma ideia de performance. Eles endossam uma “apresentação performática do eu” (Corrigan, 2015, p. 10) e uma abordagem essencialmente subjetiva que enfatiza a experiência, memória e afetividade. Esses filmes compartilham a descrença na representação realista do mundo histórico, optando por licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. A característica referencial do documentário, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a “perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta” (Nichols, 2005, p. 170).

O filme se desenvolve por meio da montagem de fragmentos de outros filmes encontrados em arquivos, oriundos de diferentes tempos e locais. Observa-se, nesse contexto, a constituição de dois tempos distintos: o primeiro corresponde à realização das imagens, que ilustram uma determinada realidade, que dizem por si mesmas, o segundo refere-se ao presente, no qual o realizador analisa e comenta o conteúdo das imagens, propondo-se dizer por elas, e criando durante todo o filme uma espécie de jogo entre o passado e o presente, que nos questiona; até que ponto o passado influencia o presente e em que medida ele se torna nosso contemporâneo?

Essas reflexões pessoais do realizador sobre os eventos políticos/históricos em torno de 1968 em diferentes países, tais como França,

China, Tchecoslováquia e de menor forma no Brasil, vão no sentido de uma tentativa de desmitificar um certo espírito de rebeldia e revolução, principalmente de maio de 1968, em Paris, da Revolução Cultural Chinesa e da Primavera de Praga.

Os acontecimentos históricos não são possíveis sem atos de linguagem, e as experiências que adquirimos a partir deles não podem ser transmitidas sem uma linguagem. [...] Linguagem e história permanecem dependentes uma da outra, mas nunca chegam a coincidir inteiramente. Sempre existe uma dupla diferença: a diferença entre uma história em curso e sua possível tradução linguística, e a diferença entre uma história que já passou e sua reprodução por meio da linguagem. Determinar estas diferenças é também uma produção linguística, que é parte integrante da atividade do historiador. (Deleuze & Guattari, 2015, p. 120)

O filme incorpora reflexões pessoais sobre os eventos a partir de uma posição de privilégio social, revelando uma certa autoindulgência, especialmente ao abordar sua história pessoal e os impactos destes eventos em sua vida e na de sua família. Em particular, destaca-se a figura de sua mãe, que, durante uma viagem à China em 1966, no período inicial e mais intenso da Revolução Cultural, registrava imagens sem plena compreensão do que estava filmando, o filme nos diz que:

[Narrador, voz over] Minha mãe, tentou ir na cidade proibida, mas deu com os portões fechados. “A Revolução Cultural dos despossuídos será eterna”, avistou na fachada sem saber. Tinha ido ver uma coisa e acabou por ver outra - não o passado, mas a história em ação [...] (Salles *in No Intenso Agora*, 2017)

A partir da constatação o realizador parece tentar levar essa máxima para os outros acontecimentos, como se os participantes das

barricadas de Paris em 68 não tivessem noção do que ali registravam. O professor e pesquisador da UFRJ e UFF Cesar Migliorin (2018), vai além e acusa Salles de tentar domesticar os acontecimentos, individualizando as responsabilidades e processos.

Ao ignorar o descontrole histórico dos acontecimentos, ao deixar de lado a exigência metodológica que um acontecimento como 68 coloca àqueles que desejam pensá-lo, o filme se autoriza não só a dizer o que é 68, com a clareza de quem descreve uma queda de braço com apenas dois resultados possíveis, como, ao descrever, aponta para a derrota. Usando a régua dos inimigos de maio de 68, o filme despreza os efeitos que os gestos, atos e palavras de ordem tiveram e têm no mundo. (Migliorin, 2018, p. 180)

Salles utiliza das imagens caseiras capturadas pela mãe, somadas a arquivos dos acontecimentos de Maio de 68, da Primavera de Praga e da Revolução Cultural Chinesa, para construir uma narrativa que desqualifica os movimentos sociais e operários da época, desconsiderando a luta de classes.

O filme, ao mesmo tempo em que tenta deslegitimar a revolta, exibe momentos em que as imagens contradizem a narração. Migliorin destaca a cena em que Salles afirma que o movimento de 68 não mudou nada, mas o filme mostra uma mulher que se recusa a voltar ao trabalho, desobedecendo seu patrão.

Essa contradição exemplifica o conceito de filmes palimpsestos, nos quais as imagens originais mantêm vestígios que resistem à tentativa de ressignificação do diretor, revelando a história para além da narrativa oficial.

Em artigo Consuelo Lins e Thaís Blank (2012) apontam uma crescente incorporação de filmes amadores em novos filmes, são imagens

que segundo as autoras são desprovidas de narrativa contínua sendo possível ou não identificar informações a respeito das imagens capturadas, uma das causas apontadas por esse interesse é o entendimento dos filmes como documentos históricos

Para a investigação das imagens recicladas as autoras trabalham a noção elaborada pela pesquisadora francesa Sylvie Lindeberg, de filmes palimpsestos, em referência aos pergaminhos manuscritos onde copistas apagavam o texto original para dar espaço a um novo texto, no entanto as escritas anteriores ainda eram visíveis mesmo após a raspagem, no caso dos filmes, os cineastas retiram ou desconhecem o significado original das imagens para obter novos significados, elas dizem que “As imagens deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos” (Blank, Lins, 2012).

Na relação entre cinema, educação e ideologia. Rosália Duarte (2009), baseada em Pierre Bourdieu, defende que o cinema é uma ferramenta de formação de mentalidade e competência para a análise crítica. De acordo com o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1979), a experiência das pessoas com o cinema contribui para desenvolver o que se pode chamar de “competência para ver”, isto é, uma certa disposição, valorizada socialmente, para analisar, compreender e apreciar qualquer história contada em linguagem cinematográfica. (Duarte, 2009, p. 13). Segundo Duarte, essa prática é um reflexo da atmosfera cultural na qual estamos inseridos e influencia significativamente a formação geral das pessoas. Nesse sentido, *No Intenso Agora* pode ser interpretado como uma obra que, ao negar a luta de classes, busca moldar a percepção do público com relação aos movimentos sociais presentes

na obra. Considerando que Marx e Engels dizem que “para se oprimir uma classe, é necessário assegurar-lhe condições para que possa, no mínimo, prolongar sua existência servil” (p. 44) seja assegurando ao operário meios de garantir sua existência bem como de seus filhos, seja através da manutenção do status quo através da detenção e manipulação das narrativas presentes meios de comunicação, o cinema.

Figura 3

Frame retirado do filme (00:21:23)



Filme *No Intenso Agora* (2017).

Se o Movimento de Maio de 68 questionava as estruturas, as hierarquias e rejeitava qualquer ideia de liderança, para João Moreira Salles a perspectiva era diferente. Ele ironiza ao afirmar: “A ideia de um movimento sem líderes era bonita” e aponta Daniel Cohn-Bendit (Figura 3) como um líder, que dava ordens e organizava a resistência. Ao aderir à visão da mídia hegemônica da época, Salles individualiza

o que era coletivo, generalizando os discursos e contradições de um indivíduo para toda uma geração. Ele retrata o desejo de mudança como algo juvenil e interpreta a emergência do movimento como evidência de uma falta de causa ou propósito claro nas lutas dos manifestantes. Para justificar essa visão, utiliza-se da entrevista que Jean-Paul Sartre (Figura 4) realiza com um estudante.

Figura 4

*Entrevista utilizada em No Intenso Agora (2017)
(00:32:36)*



Com uma trama narrativa complexa, repleta de idas e vindas nos diferentes países que aborda; com repetições, diferentes associações do material de arquivo, a obra pede uma análise pormenorizada para a apreensão dos diferentes efeitos de sentidos que cria. Possui muitas relações, como as dos gestos militantes — tão caras ao legado de Maio de 68 Paris (Figura 5) — relacionada com o gesto das meninas chinesas

em um balé revolucionário (Figura 6), que a mãe “preferiu descrever as mãos, que chamou de as mais lindas da terra”, preterindo o enredo da ação. Pode-se associar uma dimensão semelhante aos comentários de João ao gesto emblemático de 68, que prefere destacar o recuo do estudante ao percurso da pedra lançada. Diferentemente do Chis Marker, que ao usar a mesma imagem em seu filme *O fundo do ar é vermelho* (1977) somou aos gestos de outros estudantes que também jogam pedras na polícia sem recuar.

Figura 5

Frame de militante (00:27:05)



Filme *No Intenso Agora* (2017)

O tempo dedicado a cada tema e a profundidade — ou complexibilidade — que eles são tratados também devem ser motivos de atenção. O que justificaria a parte tão diminuta sobre as manifestações ante ditadura no Brasil? Poderia ser a falta de identificação com as

questões brasileiras do período? Assim como em seu documentário anterior Santiago (2007), as questões de classe e a pobreza são citadas, mas pouco ou quase nada problematizada. Estudantes e trabalhadores são tratados da mesma maneira, mesmo não participando dos mesmos planos na imagem, mas descritos de forma generalizadas, contudo, são muitos os arquivos postos em análises pelo realizador que propõem tentativas de compreender os participantes daquelas imagens. Um tema transversal ao filme que é pouco ou quase nada problematizado é o do suicídio, presente ou sugerido em diferentes partes, não recebe em nenhum momento um diagnóstico por parte do diretor.

Figura 6

Frame de balé revolucionário (00:25:55)



Filme *No Intenso Agora* (2017)

A estratégia central do filme é questionar as imagens, propondo que as elas falam mais do que a primeira vista vemos e o nosso papel

é interpreta-las, mas esse agenciamento que cria um o discurso a partir das imagens que a princípio são de alegria ou de uma intensidade no momento do acontecimento, não vão no mesmo sentido. O filme parece nos dizer que após a intensidade do momento só resta a tristeza e o abatimento, podendo ser descrito como um filme melancólico sobre momentos felizes, como a cena da mulher que tenta desesperadamente resistir, após o fim do movimento de maio em Paris, no entanto, suas palavras não têm mais alegria.

Concebido também como parte das celebrações de 50 anos de maio de 1968, com o tema dos protestos, as imagens da época e mesmo as análises, às vezes mais, às vezes menos sóbrias e muitas vezes emocionais, de João Moreira Salles, — que fazem esse jogo entre o passado e o presente — tornam o filme extremamente sedutor. No entanto, as críticas oriundas de uma elite financeira, mesmo que educada, mas que se posiciona contra movimentos de ruptura e pedidos de mudanças, são difíceis de aceitar, mostrando-se de pouca densidade política.

Considerações Finais

No Intenso Agora (2017), de João Moreira Salles, permite concluir que a obra, embora se apresente como uma reflexão ensaística e pessoal sobre os levantes de 1968, atua de forma a neutralizar o conceito de luta de classes, que é central para a compreensão de tais eventos históricos.

O filme emprega uma narração melancólica em primeira pessoa que transforma a história da luta social em um pano de fundo para uma experiência individual e familiar. Ao fazer isso, Salles desqualifica os movimentos sociais, tratando o desejo coletivo por mudança como um impulso juvenil e sem propósito claro e individualizando o que era

coletivo, como ao focar na figura de Daniel Cohn-Bendit para representar toda uma geração. Essa abordagem, conforme apontado pelo pesquisador Cesar Migliorin, busca “domesticar os acontecimentos”, impondo uma narrativa de derrota e esvaziando o potencial político dos atos.

Evidencia-se, assim, uma contradição entre a narração do diretor e a força das imagens de arquivo, que resistem a essa tentativa de ressignificação, em um fenômeno análogo ao conceito de “filmes palimpsestos”. Em última análise, *No Intenso Agora* funciona como uma sofisticada ferramenta ideológica. Ao transformar a história da luta de classes em uma reflexão subjetiva e distanciada, o documentário contribui para a manutenção do status quo e o reforço da hegemonia da classe dominante, exemplificando como o cinema, enquanto prática discursiva, pode atuar no ocultamento das tensões sociais.

Referências

- Bernardet, J.-C. (1981). *O que é cinema* (3^a ed.). Editora Brasiliense.
- Bottomore, T. (Ed.). (1991). *A dictionary of Marxist thought* (2^a ed.). Blackwell Publishers.
- Da Silva, D. R. P. (2004). *Uma história brasileira: João Moreira Salles e o popular* [Dissertação de Mestrado, instituição não informada].
- Duarte, R. (2009). *Cinema & educação*. Autêntica.
- Duarte, R. (2009). *Cinema & educação: Reflexões e experiências com o cinema*. Autêntica.

Engels, F. (2010). *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1^a ed.). Boitempo Editorial.

Engels, F. (2011). *O 18 brumário de Luís Bonaparte* (1^a ed.). Boitempo Editorial.

Filme B. (n.d.). *João Moreira Salles - diretor, documentarista, produtor e roteirista*. <https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-produtor-roteirista/joao-moreira-salles>

Forbes. (2023, 5 de setembro). Lista Forbes 2023: No Dia do Irmão, conheça as famílias bilionárias do Brasil. Recuperado de <https://forbes.com.br/forbes-money/2023/09/lista-forbes-2023-no-dia-do-irmao-conheca-as-familias-bilionarias-do-brasil/>

G1. (2023, 26 de setembro). Moreira Salles cria instituto e investe R\$ 350 milhões para pesquisa e divulgação científica. Recuperado de <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/moreira-salles-cria-instituto-e-investe-r-350-milhoes-para-pesquisa-e-divulgacao-cientifica.ghtml>

Lauretti, P. (2016). (*Informações insuficientes para formatação completa*).

Lins, C., & Blank, T. (2012). *Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo*. Zahar.

Marx, K. (2005). *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (1^a ed.). Boitempo Editorial.

Marx, K., & Engels, F. (1998). *A ideologia alemã* (L. C. de Castro e Costa, Trad.). Martins Fontes.

- Marx, K., & Engels, F. (2006). *O manifesto do Partido Comunista*. L&PM.
- Marx, K., & Engels, F. (2017). *O manifesto do Partido Comunista* (S. T. B. Cassal, Trad.). L&PM Editores.
- Migliorin, C. (2018). O filme não viu. Se viu, deixou de lado. In F. de Jesus (Org.), *O intenso agora: Ensaios sobre o cinema de João Moreira Salles*. Companhia das Letras.
- Moreira Salles, J. (Diretor). (2017). *No intenso agora* [Documentário]. VideoFilmes.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Papirus Editora.

ÍNDICE REMISSIVO

A

- Ainda Estou Aqui 8, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109
audiovisuais 47, 94, 98, 156, 159, 163, 164, 166, 170, 172, 178, 185, 187, 222, 253
audiovisual 18, 21, 29, 39, 44, 46, 49, 65, 91, 94, 111, 113, 115, 137, 140, 150, 153, 155, 159, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 173, 175, 176, 185, 187, 195, 227, 252
audiovisuales 25, 30, 31, 116, 227

B

- banda sonora 121, 130, 137, 140, 141, 147, 149, 150

C

- câmera 55, 56, 58, 60, 61, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 103, 105, 193, 215, 216, 217, 246, 262
cine 21, 22, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 34, 36, 40, 42, 43, 44, 108, 110, 111, 115, 116, 120, 130, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 146, 148, 149, 150, 151, 226, 227, 228, 229, 231, 237, 242
cinema 45, 59, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 95, 98, 101, 102, 107, 108, 109, 151, 152, 154, 155, 156, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 213, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 266, 267, 272, 273, 274
composição 12

- Comunicação 45, 92, 93, 107, 109, 153, 154, 163, 180, 201

D

- desaceleração 69, 73
Design 4
direitos humanos 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 168, 176, 177, 178
Direitos Humanos 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 165, 167, 168, 169, 170, 175, 176, 177, 178

E

- envelhecer 45, 47, 50, 56, 57, 63
ética 11
expressão 45, 59, 62, 157, 188, 189, 194, 209, 210, 212, 218, 221, 250

F

- filme 50, 51, 53, 55, 56, 60, 61, 62, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 116, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 130, 131, 132, 144, 145, 170, 171, 172, 173, 185, 190, 192, 193, 195, 196, 207, 208, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 227, 230, 235, 242, 246, 251, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 274
filmes 47, 48, 50, 51, 59, 63, 65, 69, 71, 91, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 116, 118, 121, 155, 169, 172, 173, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 196, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 214, 220, 221, 247, 251, 252, 253, 256, 258, 259, 260, 263, 265, 266, 272

fotografia 12

G

gótico 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 196

H

heterotopia 67, 71, 76, 77, 79, 80, 84, 85, 87

I

Instagram 173, 174

I Saw the TV Glow 231, 234, 236, 238, 245

L

LGBT 160, 241, 243

LGBTQ 243, 244, 245

LGBTQ+ 245

Luciano Berriatúa 112, 113, 114, 123, 130, 132

M

mediático 12

Mostra 107, 125, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 168, 170, 171, 174, 175, 177

N

No Intenso Agora 246, 247, 248, 254, 258, 259, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272

P

política 38, 42, 69, 88, 154, 160, 189, 200, 201, 209, 210, 214, 215, 227, 253, 271

protagonista 23, 55, 58, 123, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 232, 235

Q

queer 226, 227, 228, 229, 230, 231, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 244, 245

R

resistencia 39, 130

resistência 72, 95, 96, 105, 106, 189, 194, 202, 204, 210, 213, 218, 219, 220, 267

Retrotopia 11

retropópia 15, 17, 19, 22, 38, 39

S

série 181, 203, 253

séries 178, 252

Slow Living 11

sonido 126, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 232, 233

streaming 14, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 156, 178, 254

Super 8 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109

Y

Youtube 133, 135

RIA

Editorial