

**Entre o videoclipe, o filme documentário e o cinema:  
da “caixa preta” à crítica social, da leitura decolonial afro-brasileira à  
amefricanidade latinoamericana**

Organizado por: Mônica do Amaral  
Giselle Gubernikoff  
Colaboração de Edson Luiz de Oliveira

DOI: 10.11606/9786587047386

FE-USP / DIVERSITAS-USP

2022

## Apresentação

Reunimo-nos no final de 2019, os professores Mônica do Amaral, Giselle Gubernikoff e Diego Reis, para pensar um curso de pós-graduação que envolvesse o cinema, o videoclipe e o debate decolonial a ser oferecido pelo programa de Pós-graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (Diversitas-FFLCH) da USP. Foi logo após uma reunião do conselho no Diversitas, em um momento em que sequer imaginávamos que seríamos pegos pela pandemia no ano seguinte. Em 2017, a Profa. Mônica do Amaral esteve na University of California, em Berkeley, na condição de *Visiting Schollar*, onde pode acompanhar diversas palestras e conferências junto ao *Critical Theory Program*. Na ocasião, teve oportunidade de investigar uma temática bastante atual nos campos estético e político, que a inspirou a pensar estudos e cursos de pós-graduação, envolvendo Cinema, Teoria Crítica e Estudos Culturais.

Diego Reis vinha trabalhando, na Faculdade de Educação, como pós-doutorando, na construção de um projeto temático sobre raça e gênero na escola, sob a coordenação da Profa. Mônica do Amaral, para o qual contribuiu com autores do debate decolonial. A Profa. Giselle Gubernikoff, por sua vez, além de ter tido ampla experiência na área prática de cinema e propaganda, também fez parte da equipe de produção do belo filme *Ôri*, dirigido por Raquel Gerber (1989), com protagonismo da historiadora Maria Beatriz Nascimento, cuja narrativa nos remete à história do movimento negro nos Estados de São Paulo, Minas Gerais e Alagoas nas décadas de 1970/1980, conectando as pautas políticas e culturais com as tradições de países como Senegal, Mali e Costa do Marfim, localizados na África Ocidental. Um filme, aliás, amplamente debatido pelos alunos e referência em mais de um trabalho final.

Fomos compondo o curso com base em nossas áreas de estudos, de maneira a entrelaçar nossas experiências e conhecimentos, propondo, no final, um percurso pelas produções cinematográficas significativas do cinema norte-americano, russo e brasileiro, e do videoclipe, com ênfase na estética da montagem como estratégia de formação/implicação subjetiva do público. Urgia, mais do que nunca, ponderar sobre as preocupações dos filósofos Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Vilém Flusser que em diferentes momentos da história refletiram sobre questões relacionadas ao avanço da reprodutibilidade técnica ocasionada pelo cinema e pela fotografia, em que se observaram avanços e retrocessos, particularmente no modo como a internet e as mídias digitais têm sido utilizadas como instrumento de manipulação política e ideológica.

Consideramos interessante pensar sobre o que Vilém Flusser nos deixou como legado, na esteira das ideias benjaminianas, no livro de sua autoria, **A filosofia da caixa preta** (1983), onde ressalta a linha tênue que separa o gesto do fotógrafo, que pode levar ao engajamento estético e aquele que, ao nos deixar levar pela imagem (quando não acompanhada de uma escrita), converte-nos em prisioneiros dos aparelhos, das caixas pretas. Daí a necessidade de uma Filosofia da Fotografia, e diríamos nós, do cinema e do videoclipe, para que uma reflexão sobre a imagem seja possível na era das tecnoimagens.

Uma atenção especial foi dada à teoria feminista do cinema, fundamentada na publicação da Profa. Giselle Gubernikoff, **Cinema, identidade e feminismo** (2016), ponto de partida para o estudo das estéticas afro-feministas e aos arquivos coloniais para pensar a decolonialidade por meio das memórias ancoradas em corpos negros, além de refletir sobre a sub-representação da população negra na produção cinematográfica. Ao recorrer, dentre outras autoras, às reflexões de Lélia Gonzalez, com ênfase no conceito de Améfrica Ladina criado pela autora, a ideia era conferir ao pensamento crítico e à teoria feminista, no campo do cinema, um olhar profundo para as nossas raízes africanas e afrodiaspóricas. E, por fim, propusemo-nos a analisar como estas questões eram enfrentadas pela produção de videoclipes de rappers brasileiros e estrangeiros, bem como pelo vídeo-ativismo de cineastas negras.

Reunimo-nos presencialmente com os estudantes, majoritariamente pós-graduandos da Faculdade de Educação e do curso de pós-graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (Diversitas/FFLCH-USP), perfazendo um total de cerca de 30 inscritos, uma única vez, no dia 12 de março de 2020, pois na semana seguinte foi decretado um quase *lockdown* na cidade de São Paulo e em várias cidades do país, com o surgimento do Coronavírus, para o qual não havia vacina. Diante do horror que víamos pela TV em países como a Itália, com hospitais lotados e mortes incontáveis, ficamos apavorados com o que poderia acontecer conosco, em um país com as nossas dimensões, com tamanha desigualdade socioeconômica e racial e com um presidente que fez pouco caso quanto à letalidade desse vírus desde o início. Passados dois anos, hoje sabemos o resultado de tudo isso, cuja catástrofe humanitária atingiria os mais pobres conforme apontavam estudos feitos já naquele momento, tornando nosso curso ainda mais fundamental.

Mesmo nessas circunstâncias, houve muito debate entre nós ao longo do curso, sob o título **Do cinema ao videoclipe: um debate sobre a estética da imagem nas**

**perspectivas benjaminiana, da teoria feminista e do debate decolonial**, ora confrontando nossas divergências, ora nos abrindo para o novo, de maneira a nos dispormos a conhecer uma nova maneira de pensar a produção cinematográfica juntamente com os estudantes, os quais mesmo tendo aula 100% *on-line*, desde a segunda aula até o final do semestre, participaram ativamente dos debates.

Desde o início, solicitamos aos alunos que, no final do curso, nos apresentassem um artigo bem elaborado como trabalho da disciplina, pois tínhamos a intenção de publicá-los em um livro ou em uma revista. Os trabalhos apresentados foram todos de altíssimo nível. Chamaram nossa atenção aqueles que apresentaram uma elaboração mais aprofundada, ou mesmo uma forma inovadora de apresentar uma questão estética, ou ainda uma maneira de abordar os autores estudados em ação. Ou seja, aqueles que, no percurso de análise fílmica o fizeram de modo singular, guiados por um olhar crítico e emancipatório. E, por isso, foram convidados para compor esta coletânea que temos o prazer de apresentar.

Reunimos doze artigos e os subdividimos em duas partes.

A 1ª parte, intitulada **O videoclipe como estratégia de engajamento sociopolítico**, constituída por seis artigos, apresenta o videoclipe como um gênero associado em particular à crítica à colonialidade de gênero e raça no campo musical e cinematográfico.

O capítulo 1, **Entre o agudo e o grave: a identidade do Negro Som**, de Lauri Henrique Ferreira Lopes, cuja escrita teve como base inicialmente o curso, *O som como artigo: tensões raciais no imaginário criativo*, promovido pelo Centro Cultural São Paulo no início do ano de 2020 e ministrado em cinco encontros pelo Prof. Me. Guilherme Botelho – DJ e membro do coletivo de Hip-Hop SUA ATITUDE. Lauri parte de uma resumida seleção de aspectos orientadores do processo civilizador da música brasileira, focalizando a constituição física da música. O objetivo do ensaio é identificar em que medida o som adquire a qualidade de cultura e de que modo aguça a percepção do corpo, em que as definições sobre onda, timbre, música e ruído ganham espaço. Neste contexto, explora o conflito entre o branqueamento auditivo e o negro som, destacando como a cultura Hip-Hop da região sudeste do Brasil surge no final do século XX como produto desse confronto. A condição de ferramenta civilizatória atribuída à música desde o século XIX é problematizada, suscitando uma reflexão que se concentra inicialmente na análise física da música. Procedendo à distinção entre materialidade e imaterialidade musical, o ensaio identifica o imperativo eurocêntrico

inerente à epistemologia civilizadora adotada pela indústria fonográfica no mercado brasileiro. Com um viés etnomusicológico, o escopo analítico se desloca do polo opressor desse conflito para evidenciar o polo oprimido e suas inerentes expressões de resistência. Estabelecendo interfaces com o movimento negro brasileiro, chama a atenção para a influência das sonoridades africanas no processo de reafricanização musical executada pela música negra brasileira na metade final do século XX. Em um segundo momento, o ensaio destaca as definições físicas de música. Assim, acrescenta um escopo etnomusicólogo em sua investigação para salientar a postura política das escolhas técnicas e estéticas empregadas na produção e na circulação da música negra brasileira. A luta por reconhecimento do negro é também encampada pela música, que se torna um canal de reversão do epistemicídio. Esse é o Negro Som.

O capítulo 2, **Mandume: pensando os corpos negros na produção audiovisual – feminismo negro, decolonialismo, exusísmos e reflexões sobre cinema e a ressignificação da experiência**, escrito pela dupla, Alice Emerson Gabriel Santos e Elisângela Araújo Siqueira da Silva, aborda de maneira crítica o videoclipe intitulado *Mandume – Sobre criança, quadris, pesadelos e lições de casa* (2016), que é uma produção independente do Laboratório Fantasma. A partir de uma análise teórica, histórica e técnica dos recursos linguísticos e fílmicos utilizados neste videoclipe discute-se a construção de uma narrativa audiovisual que valoriza os saberes das culturas afro-latinas. Promove-se, assim, um debate visual e teórico sobre a cultura contemporânea brasileira numa perspectiva decolonial, ao mesmo tempo em que é discutida a transformação social e cultural de uma comunidade afrodescendente ao exaltar a imagem coletiva negra e a inserção de jovens da periferia no mercado audiovisual brasileiro. As autoras utilizam, neste exercício crítico, a ideia de cultura racista, sendo esta construída ao longo de três séculos de colonização portuguesa, que tiveram na racialização e na segregação de gênero dois dos principais alicerces para a manutenção de um sistema de dominação jurídica, econômica e social. A história brasileira, a partir da negação do OUTRO racializado, adquiriu a forma de uma cultura hegemônica europeizada e embranquecida, na qual a história das populações negras e indígenas são geralmente narradas pelas elites dominantes e caracterizadas a partir da percepção destas próprias elites. No entanto, o ensaio vai além de uma suposta vitimização, pois dentro deste contexto de brutalização e altericídio que prossegue ao longo da história brasileira, as populações negras perpetraram, afirmativamente, uma ação como sujeitos autodeterminados (dentro das condições e possibilidades históricas e

sociais) e como produtores de cultura. Exemplo disso são as criações e movimentos artísticos afrodescendentes implicados na luta antirracista contra os efeitos da colonialidade. É também o que se observa na atualidade nos movimentos populares, cujas expressões são os saraus periféricos, slam, batalhas de rap, movimento de tecnomacumba, o cinema negro de Zózimo Bulbul e a produção de cinema e vídeos independentes que são alternativas encontradas pela resistência cultural em busca de reconhecimento identitário.

O capítulo 3, **O videoclipe de rap como elemento propulsor da consciência pós-histórica: Fight the power, serviço de preto e o protesto da juventude negra afro-americana**, de autoria de Kleber G. Siqueira Júnior, busca identificar, na produção estética de vídeos socialmente engajados, elementos que possam suscitar, em sala de aula, a rememoração de um passado de lutas dos povos afro-diaspóricos do Atlântico. Com base nas ideias de Walter Benjamin sobre o potencial emancipatório do cinema, cujo debate é retomado nos anos de 1960 por Theodor Adorno, e posteriormente, por Vilém Flusser, quando este discorre sobre a prevalência da tecnoimagem, já em uma nova era que se anuncia – a pós-história –, o autor propõe-se a despertar um olhar ampliado do ponto de vista histórico entre estudantes do ensino básico. Relata experiências no campo da educação em que recorreu a esses vídeos de maneira a promover, entre os estudantes, a elaboração do presente e uma consciência pós-histórica, como diria Flusser, em que imagem e conceito se reúnem e podem produzir novas leituras de mundo. Assim, com este artigo, o autor espera colaborar, por meio de um estudo sobre a potencialidade emancipatória dos recursos estéticos dos vídeos, para a construção de práticas pedagógicas inovadoras com vistas à efetivação da Lei 11.645/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino de história da África e das culturas africanas e ameríndias no ensino fundamental e médio do país.

O capítulo 4, **Vida favorecida colorida: vou te contar, a vida na favela não é fácil não!**, de autoria de Mônica do Amaral, Marina Nunes Dias e Robson G. Santos, foi composto, com base na experiência conjunta de pesquisa dos autores em uma escola pública da periferia de São Paulo. Com base em suas experiências de docência compartilhada em sala de aula com professores e estudantes do 7º ano em uma escola municipal, os autores destacam as afinidades entre as narrativas de vídeos de rappers do próprio território das comunidades do entorno e as vivências dos jovens, de maneira a potencializar reflexões críticas e uma escrita sensível às mazelas que os atingem como sujeitos. Ao propor vídeos, como *De onde eu venho* (Edi Rock e Mc

Pedrinho, 2019), testemunharam o despertar de uma memória afrodiaspórica e a escrita de raps pelos próprios estudantes sobre o significado de suas origens, como estratégia de denúncia e de combate às desigualdades raciais e de classe. A leitura desta experiência foi feita dos pontos de vista, estético (BENJAMIN,1980; ADORNO,1986), do território (SANTOS, 1998, 2009) e de uma narrativa engajada, presente na literatura (JESUS, 2020; HOOKS, 2017) e na poesia do rap.

O capítulo 5, **A morte é mulher? Uma análise sobre morte e gênero nas tradições afrodiaspóricas de origem Ioruba Lucumí presentes nos videocliques de Ibeyi**, de autoria de Thayla Bicalho Bertolozzi, apresenta uma reflexão filosófica sobre a morte, com base no enredo dos videocliques musicais - Oya e Mama Says - da dupla franco-afro-cubana Ibeyi. A ideia é explorar as dimensões religiosas e de gênero associadas à morte dos pontos de vista das culturas Ioruba e Lucumí, apresentadas pela dupla musical; mas também depreender os sentidos subjacentes à produção fílmica, que envolvem toda uma intencionalidade traduzida em códigos e representações, como bem salientara Vilém Flusser. Embora o artigo pretenda proceder a uma abordagem interdisciplinar, a ênfase em um olhar voltado à especificidade da produção de duas mulheres afro-latinas, fez com que a autora procurasse dialogar com o debate decolonial. Problematiza, nesse sentido, a questão de gênero envolvida nas representações míticas da morte nessas culturas com base no pressuposto de que “são dotad[as] de anatomia e comportamento sexualizado em suas representações mitológicas”, conforme observara Segatto (2003). O texto avança no sentido de romper com as representações maléficas associadas pelo mundo ocidental à morte, apontando muito mais para uma concepção cíclica da vida e da morte nas culturas africanas e afrodiaspóricas, presentes tanto em Cuba, quanto no Brasil.

O capítulo 6, **Para dançar o espaço doméstico: uma análise de *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rosler**, de Kim Cavalcante, perfaz uma análise crítica do vídeo *Semiotics of the Kitchen* (1975), da própria Martha Rosler, que suscita questionamentos sobre a performatividade do espaço doméstico relacionada à performatividade de gênero no Ocidente. Esse dançar se refere a um entendimento da produção do corpo, seus gestos e movimentos como pensamentos críticos, numa aproximação e no interstício entre a performance e a dança, que almeja atender à necessidade de produzir outras performatividades que busquem se esquivar das performatividades de gênero. A performance acontece numa cozinha, onde Martha Rosler realiza repetidas vezes a operação de tomar um utensílio em suas mãos, mostrá-lo, pronunciar seu nome e

realizar um movimento. Estes movimentos, no entanto, são inesperados, bruscos, violentos, produzindo atritos e ruídos. Os utensílios da cozinha são tomados segundo seus nomes em ordem alfabética, produzindo um léxico da cozinha. A partir da letra “U”, a artista deixa de usar os utensílios e passa a produzir desenhos das letras com o corpo, através de gestos, movimentos e poses. Ao final, reproduz um gesto de dúvida. O vídeo é cru, limitando-se a um longo plano-sequência, diferenciando-se de filmes bem-acabados que se baseiam em tomadas pensadas e edição em perfeita continuidade. A ideia do vídeo surgiu quando Rosler andava um dia pelas ruas de Bowery, um bairro modesto ao sul de Manhattan e pensou: “Palavras. Coisas. Mulheres. Imagens. Cozinha. Eu preciso de um alfabeto. Vou chamar de semiótica, mas é um vocabulário. Veio tudo junto” (2012). A artista recorre à ironia, com recursos recorrentes em trabalhos que abordavam questões feministas no período. Apesar de ser uma paródia de um popular programa televisivo sobre culinária protagonizado por Julia Child, *The French Chef* (1963-1966), no vídeo de Rosler, não há ingredientes, nem comida a ser feita. Ela demonstra que seus propósitos não são propriamente “culinários”. A partir daí, Kim Cavalcante coloca em discussão essa vídeo-performance, fazendo uma análise que leva em conta o *ethos* feminista da produção de Rosler e busca desvelar as estratégias e poéticas da artista por meio de um diálogo com seu trabalho fotográfico *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975).

A 2ª parte do livro, **Contradições e tensões das metrópoles latinoamericanas presentes nos documentários e nos longas-metragens ficcionais**, demonstra como realidades trágicas e violentas vividas pelas populações latino-americanas sob o fogo cruzado do tráfico e da luta armada podem encontrar algum alento quando convertidas em ficção ou mesmo em documentário.

O capítulo 7, **Las pátrias que me habitan: reflexiones de la cotidianidad de mujeres familiares de desaparecidos a través de la creación audiovisual**, de autoria de Liza Ysamarli Acevedo Sáenz, comove-nos pela sensibilidade com que conduziu sua pesquisa etnográfica durante mais de cinco anos junto às mães de “desaparecidos forçados” na Colômbia, que resultou do longo período em que o país viveu sob conflito armado permanente entre as forças governamentais e as FARC. Relata-nos, com delicadeza, o acompanhamento da vida cotidiana dessas mulheres e a posterior filmagem, centrada em uma personagem, Marleny, que resultou no curta/ documentário *Las patrias que me habitan*. Por meio de uma narrativa solidária, a autora traceja os contornos do luto impossível de mulheres, como Marleny, que se recusam a admitir a

ficção/realidade de que os filhos estejam mortos enquanto não tiverem os seus ossos/despojos em suas mãos entregues pelo Estado. A autora converte a técnica do “Cine Olho” (VERTOV, 1972), com base no qual conduziu a filmagem e, assim, permite a ressignificação *a posteriori* do cotidiano dessas mulheres, cujas experiências traumáticas do passado são repostas em seu dia a dia, por meio de uma narrativa que nos mostra como essas mulheres, ao se verem enlaçadas umas às outras pelas Calles de Bogotá, convertem seus atos solitários quotidianos de cuidado em expressão pública de uma dor que é coletiva. Restauram, assim, a memória de seus entes queridos desaparecidos e, ao mesmo tempo, a capacidade de se cuidarem e de suas famílias. A autora, por sua vez, ao apresentar o cenário retratado pelo curta, mostrando a linha tênue que separa a ficção da realidade, ressalta o sentido estético e político que uma obra documental cinematográfica pode alcançar, para que se possa sonhar com outras pátrias, como diz a autora, “onde não haja tantas mães chorando em busca de seus filhos”.

O capítulo 8, **Mwany: uma narrativa contra-hegemônica**, de Ingrid Lidyane S. Silva, teve como objetivo analisar a obra fílmica *Mwany* (2013), com direção de Nivaldo Vasconcelos, que, como bem salienta a autora, “recupera a estética do cinema negro e, por meio do protagonismo das personagens negras, contribui para a descolonização do olhar sobre as representações das culturas africanas”. Portanto, trata-se de uma narrativa cinematográfica que apresenta a história de Sônia que emigrou para o Brasil a fim de estudar música, juntamente com sua filha Thandy. As memórias contadas por Sônia destacam alguns elementos culturais de sua identidade moçambicana, como: a língua, a música, a cultura, a maternidade, sua historicidade, entre outros aspectos importantes de suas origens. A película explora a decolonialidade do pensamento e rompe com a narrativa do cinema clássico, dando destaque às personagens femininas, que assumem centralidade na obra. A ideia é analisar em que medida pode-se recorrer a esta obra como uma ferramenta de ensino pedagógico ancorado na perspectiva decolonial sob a ótica de autores africanos e afro-diaspóricos.

O capítulo 9, **Praça Paris: Olhares sobre territorialidades, branquitude e violência**, de Luiza Ribeiro Xavier, apresenta uma análise arguta e perspicaz do longa *Praça Paris* (2017), com direção de Lúcia Murat. Luiza, também psicóloga, percorre o enredo do filme, cuja narrativa envolve a relação transferencial estabelecida entre duas mulheres de universos bem distintos em um processo terapêutico. Procura analisá-la do ponto de vista das relações de poder asseguradas pela branquitude, da qual a personagem Camila, psicóloga/branca/portuguesa, é representante e a negritude

emergente, enquanto possibilidade de se constituir como sujeito, que é associada à personagem Glória, ascensorista/negra/paciente. Um dos aspectos mais interessantes deste artigo é como a autora depreende da tradução/transposição fílmica de um processo terapêutico fictício, que ocorre em um serviço gratuito de atendimento psicológico oferecido na Universidade, as tensões e violência intrínsecas às desigualdades raciais e sociais da sociedade brasileira, que são mediadas pelas territorialidades e subjetividades forjadas no morro e no asfalto.

No capítulo 10, **Cabra marcado para rememorar - fragmentos da história nos testemunhos de *O Fio da Memória*, de Eduardo Coutinho**, Christiane Pereira de Souza busca analisar o aspecto testemunhal neste filme/documentário de Eduardo Coutinho, ao capturar a fala e a presença de personagens negros nesta obra, em que os depoimentos contribuem para a interação social das memórias e dos silêncios compactuados. Afortunadamente, a partir de meados do século XX, o resgate da memória assumiu um lugar de destaque na escrita do passado com a rememoração dos agentes da história e a legitimação de sua fala através da escuta. Considerando que, em um estado de exceção, que silencia as vozes e censura atos e pensamentos, como nos ocorre de tempos em tempos, a escuta das testemunhas é vital para a reconstrução de uma narrativa histórica. Nesse sentido, o próprio ensaio adquire também o caráter de reminiscência, ao escavar e iluminar a memória de uma obra esquecida de Coutinho. Este foi um documentário feito por encomenda para a FUNARJ, como parte das comemorações do Centenário da Abolição (1988), em coprodução com três emissoras de televisão europeias. E, no entanto, mesmo sendo conduzido por uma narrativa aparentemente avessa ao estilo de toda obra de Coutinho, é capaz de levantar a voz enquanto memória e arquivo oral (depoimento, canto) e corporal do povo negro. Na reminiscência e no esquecimento de muitos personagens se consagra a matéria da qual é feito o cinema de Coutinho, a composição imagética de cada um consagra a verdade que interessa e essa é a verdade dos afetos, encarnada em gestos, vozes e silêncios. A autora constata que, por meio da apreensão dos testemunhos dos entrevistados, como seres históricos, críticos e políticos, produzimos uma possibilidade de vitória contra o horror, ao ativarmos a lembrança. A partir daí, percebemos que somos sujeitos de nossa própria história. Apesar de ser fruto de uma encomenda, o filme registrou fatos inéditos que provocam reflexões importantes sobre a luta do negro no Brasil. O testemunho na obra de Coutinho potencializa a identidade do indivíduo e legitima sua dor, seu lugar no

mundo, seu luto e tem no cineasta a escuta sem interferência ou julgamento; é a consagração da alteridade no filme documentário.

O capítulo 11, **Boi Neon e as masculinidades para além do cabra-macho**, de Cristiano Filiciano é parte da sua pesquisa de mestrado intitulada “Masculinidades no Cinema Pernambucano de 2010 – uma análise fílmica do longa-metragem *Boi Neon*”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP), sob orientação da Profa. Dra. Valéria B. Magalhães. A principal proposta deste ensaio fílmico sobre *Boi Neon* é compreender como o filme dirigido por Gabriel Mascaro trabalha as questões das masculinidades. O autor se baseou em alguns autores da Teoria Queer, como Judith Butler, principalmente no que toca à teoria da performatividade dos corpos, e Raewyn Connell, a fim de demonstrar como se dá essa construção da masculinidade hegemônica ao longo dos anos. O filme insere os corpos em questão no universo das vaquejadas, representado por meio de um gênero cinematográfico conhecido por *road movie* ou, em tradução livre, como filmes de estrada. Outra referência estilística é o livro de Durval Muniz, **Nordestino: a invenção do falo** (2013), que busca demonstrar como se deu a construção da mentalidade da população nordestina a partir da década de 1920. De acordo com este autor, foi estabelecido um imaginário de virilidade e de “cabra macho” nos homens dessa região do país. De acordo com Muniz (1999), a personalidade violenta historicamente atribuída ao homem nordestino é um componente da sociabilidade desta região do País, representando assim uma característica da própria forma de ser do nordestino e um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nessa região. As principais características atribuídas ao “cabra-macho” pelo imaginário popular são: ser destemido, forte, valente e corajoso. Nesta sociedade habitada por esta figura do cabra-macho, “o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes” (MUNIZ, 1999, p. 175). Para facilitar a compreensão de como essa representação de valores e costumes se dá no filme, além dos nomes acima citados, recorreu-se a outros autores que versam sobre a linguagem cinematográfica e a análise fílmica, tendo como base as obras *A linguagem secreta do cinema*, de Jean-Claude Carrière, e *A análise do filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2004).

O capítulo 12, **À luz do desejo: volúpia, voyeurismo em Morte em Veneza**, Hugo Nogueira analisa alguns dos procedimentos estéticos adotados pelo cineasta italiano Luchino Visconti na adaptação cinematográfica ítalo-francesa da novela *Morte em Veneza* (*Der Tod in Venedig*, 1934), de Thomas Mann. Essa versão cinematográfica

de 1971 teve Dirk Bogarde no papel principal e se constitui em realização cinematográfica de grande envergadura, tendo como base a novela do escritor alemão. Visconti adaptou essa obra literária para a tela de forma bastante livre, sendo por isso criticado na ocasião. Como exemplo do procedimento crucial do cineasta para transpor a prosa monológica de Mann em ação fílmica temos a controversa mudança da atividade profissional do protagonista, de escritor para compositor musical. Uma opção que Visconti levou ao extremo, transmutando Aschenbach de um consagrado pensador fictício para a réplica de uma figura histórica, colocando-o na pele do compositor Gustav Mahler nos últimos momentos de sua carreira, debilitado fisicamente e deprimido diante do refluxo de sua criatividade artística. A versão de Visconti também foi criticada pela ênfase atribuída ao conteúdo homossexual da novela de Mann. Explorou-se o fato de o cineasta ser um homossexual católico, um aristocrata comunista, um neorrealista naturalista, um nostálgico decadentista e um formalista cindido entre a obrigação ética com o Marxismo e o compromisso estético com a sua classe social, a nobreza italiana. Neste contexto, o ensaio discerne as peculiaridades de uma obra cinematográfica reflexiva, que, mesmo adotando a narrativa clássica, trabalhou em prol da percepção crítica do espectador e problematizou a posição do artista frente ao ato de formalização da criação. Recorreu-se a conceitos oriundos da psicanálise para proceder à interpretação da obra, sobretudo em referência à cena final do filme, e para averiguação da aproximação peculiar de Visconti a respeito dos temas da arte, do trabalho criativo, da fantasia e da morte.

**Mônica do Amaral** é professora livre-docente, pesquisadora sênior e docente do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação (FE-USP) e de Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (FFLCH-USP).

**Giselle Gubernikoff** é professora titular do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e docente de Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (FFLCH-USP).

**Edson Luiz de Oliveira** é pesquisador em nível de pós-doutorado do programa de pós-graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (FFLCH-USP).