



**ANAIS DA
IX JORNADA DISCENTE
PPGMPA ECA-USP**

Lucas Mazuquieri Reis, Renato Trevizano e Mariana Queen (orgs.)

11 a 13 de dezembro de 2024

Programa de Meios e Processos Audiovisuais

Lucas Mazuquieri Reis, Renato Trevizano e Mariana Queen (orgs.)

ANAIS DA
IX JORNADA DISCENTE
PPGMPA ECA-USP

Programa de Meios e Processos Audiovisuais

São Paulo
2026

Edição

Reinaldo Jr. e Livia Loureiro | Tikinet

Preparação de Texto

Yasmin Fonseca | Tikinet

Revisão de Texto

Giovanna Macedo | Tikinet

Capa e Projeto Gráfico

Ilário Bortoloso Junior | Tikinet

Diagramação

Ilário Bortoloso Junior | Tikinet

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

J82a Jornada Discente do PPGMPA ECA-USP (9. : 2024 : São Paulo)
Anais da IX Jornada Discente PPGMPA ECA-USP [recurso eletrônico] :
Programa de Meios e Processos Audiovisuais / Lucas Mazuquieri Reis,
Renato Trevizano e Mariana Queen (orgs.). – São Paulo : ECA-USP :
TikiBooks, 2026.
PDF (142 p.)

Trabalhos apresentados na jornada realizada nos dias 11 a 13 de
dezembro de 2024, Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, SP

ISBN 978-85-7205-348-8

1. Cinema - Congressos. 2. Audiovisual - Congressos. 3. Fotografia -
Congressos. 4. Estética - Congressos. I. Reis, Lucas Manuel Mazuquieri.
II. Nwabasili, Mariana Queen Ifeyinwaeze. III. Santos, Renato Trevizano dos.

CDD 23. ed. – 791.43

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Sumário

Apresentação	5
<hr/>	
Lucas Manuel Mazuquieri Reis, Mariana Queen Ifeyinwaeze Nwabasili, Renato Trevizano dos Santos	
Programação Da IX Jornada Discente PPGMPA	7
<hr/>	
Espaços-tempos intervalares da animação japonesa: interstícios no cinema de Isao Takahata	12
<hr/>	
Fabiana Barboza Ribeiro	
A poética do gesto em <i>Diário de Sintra</i> , de Paula Gaitán	26
<hr/>	
Gabriel de Sousa Santos	
Umbral dos séculos: figurações da História em Albert Serra	39
<hr/>	
Gabriel Di Pietro De Camillo	
Hollis Frampton e o jogo estético: o modernismo como chave de leitura para a obra cinematográfica	55
<hr/>	
Let Pei Galvão Martins	
Histórias de resistência em um diálogo intergeracional	63
<hr/>	
Luísa Nico	
Potencialidades transnacionais e transdisciplinares a partir do trabalho de Ester Krumbachová no cinema tcheco	80
<hr/>	
Luiza Wollinger Delfino	
Influência de Daido Moriyama na nova geração de fotógrafos: Mika Ninagawa	96
<hr/>	
Nicolle Zaira Fraga	
O cinema e a casa de HHH – Uma análise de <i>Um tempo para viver, um tempo para morrer</i> (1985), de Hou Hsiao-hsien	102
<hr/>	
Pedro Nishiyama	

Regimes de visibilidade, mídia e negritude: burilando
os propósitos da pesquisa 117

Renata Dias Oliveira

Seriados médicos na TV: um percurso metodológico para
discussão do gênero e delimitação de um *corpus* 126

Victor Hugo Maia Valois Costa

Apresentação

Lucas Manuel Mazuquieri Reis¹

Mariana Queen Ifeyinwaeze Nwabasili²

Renato Trevizano dos Santos³

Estes anais resultam da nona edição da Jornada Discente do Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP), realizada entre 11 e 13 de dezembro de 2024 no prédio do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Com o tema “Permanências: necessidades e questionamentos políticos”, o evento teve como objetivo promover experiências de partilha de conhecimento entre pesquisadoras e pesquisadores em formação, fomentando reflexões coletivas sobre como tornar sustentáveis as produções e as vivências acadêmicas de pós-graduandos diante da percepção e do questionamento sobre o que há de enrijecido nas estruturas acadêmicas em termos epistemológicos, administrativos e trabalhistas.

A Jornada foi estruturada em 10 mesas com temas diversos – como as intersecções entre o cinema e outras artes, as relações entre cidade e mídia, a investigação de processos criativos, as problemáticas implicadas na historiografia do cinema, os estudos de gênero e racialidade – contando com apresentações de mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) e com a mediação de professores e estudantes do programa. Contamos ainda com uma mesa

1 Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Comunicação Social – Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente pesquisa em seu mestrado, realizado sob fomento da bolsa CAPES, as reapropriações críticas da retratística na obra cinematográfica de Agnès Varda.

2 Doutoranda e mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela mesma instituição. Mestra em Curadoria Cinematográfica pela Elías Querejeta Zine Eskola, na Espanha, instituição de artes vinculada à UPV (Universidade do País Vasco) e à Tabakalera – Centro Internacional de Cultura Contemporânea.

3 Doutorando e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pesquisa sobre realismo fantasmagórico queer no cinema espectral contemporâneo (entre monstrosidades, fantasmagorias e santidades). Bacharel em Audiovisual pelo CTR-ECA-USP, foi curador/programador de mostras cinematográficas no CINUSP (2016-2018). Vencedor do I Prêmio SOCINE de Teses e Dissertações (2023), pela dissertação *Os estranhos corpos de Cristo: reflexões sobre mito, cinema e arte queer e partir de Pasolini, Jarman e Rodrigues* (2022).

de abertura com falas de Lyara Oliveira (presidente da Spcine e doutora pelo PPGMPA), Lilian Solá Santiago (documentarista, pesquisadora e professora de cinema, à época doutoranda do PPGMPA) e Fernanda da Rocha Parrado (mes-tranda do PPGMPA e, à época, representante discente do programa).

Os onze artigos aqui reunidos mostram a diversidade da produção intelectual do PPGMPA, incluindo: considerações sobre os intervalos técnicos da linguagem da animação no cinema de Isao Takahata; a observação das interações entre diferentes artes e linguagens no cinema de Paula Gaitán; uma análise das figurações da história na obra do cineasta catalão Albert Serra; a proposição do modernismo como possível chave interpretativa para o cinema experimental de Hollis Frampton; reflexões sobre o processo criativo de uma cineasta realizando um documentário sobre o pai, um militante estu-dantil exilado durante a ditadura militar; um estudo de caso sobre a direção de arte no cinema tcheco a partir da obra da diretora de arte, figurinista, diretora e roteirista Ester Krumbachová; ponderações sobre a influência do fotógrafo japonês Daido Moriyama na obra da fotógrafa, cineasta e multiartista Mika Ninagawa; uma análise intermediática do filme *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (1985) pensando as relações entre cinema e arquitetura no cine-ma de Hou Hsiao-Hsien; elaborações sobre os regimes de visibilidade, mídia e negritude no Brasil a partir de um estudo de caso sobre a figura das Baianas; e uma discussão metodológica sobre os percursos de uma pesquisa sobre os seriados médicos televisivos.

Gostaríamos de encerrar esta apresentação deixando nossos pro-fundos agradecimentos aos membros da Comissão Organizadora da IX Jor-nada: Fabiana Barboza Ribeiro, Fernanda Andrade Fachin, Lucas Manuel Mazuquiere Reis, Mariana Queen Nwabasili, Renata Dias e Vinicius Silva. Também estendemos nossos agradecimentos ao coordenador do PPGMPA, Prof. Dr. Mateus Araújo Silva, e à secretária do programa, Márcia Ferreira, sem os quais a realização do evento e a publicação destes textos não teriam sido possíveis.

PROGRAMAÇÃO DA IX JORNADA DISCENTE PPGMPA

Quarta-feira | 11 de dezembro

9h ABERTURA | SALA 223

MESA 1 – Direções da arte: cenografias e destinos das imagens

9h30-12h | Sala 227

Mediação: Prof. Dr. Roberto Franco Moreira

Direção de arte no cinema tcheco: potencialidades transnacionais e transdisciplinares

Luiza Wollinger Delfino

Memórias campineiras: levantamento do Acervo de Películas do MIS-Campinas

Fernanda da Rocha Parrado

Casa da Memória Negra de Salto – um documentário de ocupação

Lilian Solá Santiago

MESA 2 – Cidade e mídia

9h30-12h | Sala 223

Mediação: Prof^a. Dr^a. Cecília Antakly de Mello

A cidade no cinema: olhares diversos para a experiência urbana

Maria Cecília Ferreira De Nichile

Influência de Daido Moriyama na nova geração de fotógrafos: Mika Ninagawa

Nicolle Zaira Fraga

O paradoxo da fotografia em sua relação com a cidade

Miguel Antunes Ramos

Passagens, de Dani Karavan: um cinema imaginário à Walter Benjamin

Maria Angélica Del Nery

14h – MESA DE ABERTURA | Auditório A

Mediação: Vinícius Silva

Permanências: necessidades e questionamentos políticos

Dra. Lyara Oliveira (ECA/USP)

Lilian Solá Santiago (ECA/USP)

Fernanda Parrado (ECA/USP)

Quinta-feira | 12 de dezembro

MESA 3 – Processos criativos e hibridizações

9h30-12h | Sala 227

Mediação: Prof. Dr. Atílio Avancini

Histórias de resistência em um diálogo intergeracional

Luísa Helena Leite Nico

Espaços-tempos intervalares da animação japonesa: interstícios no cinema de Isao Takahata

Fabiana Barboza Ribeiro

Incontornáveis políticas da tecnologia na pesquisa em animação: das estéticas atribuídas à IA

Samuel Baptista Mariani

MESA 4 – Intermidialidades

9h30-12h | Sala 224

Mediação: Mariana Queen

Seriados Médicos na TV: um percurso metodológico para discussão do gênero e delimitação de um corpus

Victor Hugo Maia Valois Costa

Controle e frontalidade do olhar em Medusa

Regiane Akemi Ishii

#POV: Corporeidades e memética na articulação de pontos de vista em vídeos do TikTok

Bruno Mascena

Possibilidades de reemprego do acervo de produções discentes do CTR/ECA-USP: gêneros e formatos

Marcos Leandro Kurtinaitis Fernandes

MESA 5 – Sangue Latino: modernidades, urbanidades e tropicalismos

14h-16h30 | Sala 224

Mediação: Prof. Dr. Mateus Araújo

A cidade latino-americana no documentário moderno: favelas, callampas e villa miserias

André Lima Monfrini

Câncer: o lado B de Terra em Transe

Emilio Gonzalez Diez Junior

Desejo de olhar, desejo de olhar: investigação do desejo em A Praga (1980) de José Mojica Marins

Júlia Ribeiro Corrêa Neves

O cinema na gênese do tropicalismo de Caetano Veloso

Claudio Gonçalves da Costa Leal

Sexta-feira | 13 de dezembro

MESA 6 – Práticas de pensamento, estilo, expografia e mídia

9h30-12h | ONLINE

Mediação: Fabiana Barboza

Cinema e pensamento em Antonin Artaud

Giovanna Mastena Palanga

O problema da “planimetria” nos filmes recentes de Wes Anderson

Henrique Bolzan Quaioti

O museu, a imagem e o declínio em “O velho lugar” (Anne-Marie Miéville e Jean-Luc Godard, 1999)

Nikola Matevski

Baianas na tela: uma análise comparada entre emissoras públicas e privadas no Brasil

Renata Dias Oliveira

MESA 7 – Revisões historiográficas: histórias do cinema, história no cinema

9h30-12h | Sala 224

Mediação: Prof^a. Dr^a. Patricia Moran

A existência de um cinema híbrido e suas formas de realização no Brasil

Vinicius Silva de Abreu

O lugar de Maria Beatriz Nascimento na historiografia do Cinema Brasileiro

Mariana Queen Nwabasili

Hollis Frampton e o jogo estético: o modernismo como chave de leitura para a obra cinematográfica

Let Pei Galvão Martins

Umbral dos séculos: a presença da História em Albert Serra

Gabriel Di Pietro De Camillo

O problema historiográfico da caixa mágica de William Friese-Greene

Guilherme Maggi Savioli

MESA 8 – Escrituras desviantes: gêneros e racialidades

9h30-12h | Sala 227

Mediação: Prof^a. Dr^a. Irene Machado

O cinema elemental e a imaginação no método de luz negra em *Serpent rain*

Reginaldo do Carmo Aguiar

O desejo produtivo nos roteiros de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* e *Moonlight*

Éri Sarmet

Vivian Ostrovsky e a circulação do Cinema de Mulheres nos Anos 1970

Fernanda Pessoa de Barros

MESA 9 – Escutando corpos e vozes

14h-16h30 | Sala 224

Mediação: Prof. Dr. Eduardo Mendes

Bonecos e energúmenos, ventríloquos e possesores: a voz em O exorcista e Ondas do destino

Felipe Ferro Rodrigues

Pirâmide do paraíso perdido: as vozes assíncronas de “Bom Trabalho”

Mariana Vieira Gregorio

Realismo fantasmagórico queer: monstros, fantasmas e santos no cinema contemporâneo

Renato Trevizano dos Santos

A poética do gesto em Diário de Sintra de Paula Gaitán

Gabriel de Sousa Santos

MESA 10 – Cinema comparado

14h-16h30 | Auditório A

Mediação: Lucas Reis

A retratística na obra de Agnès Varda (1975-1988): propostas para uma abordagem

Lucas Manuel Mazuquieri Reis

Poéticas e Passagens para o Real – Olhares para Kenji Mizoguchi, Hou Hsiao-Hsien e meu caminho

Pedro Nishiyama

Dog Star Man/Sleep: propostas para uma análise

Fernanda Andrade Fachin

Operadores: “Cadernos de Serafino Gubbio operador”, “O homem com a câmera” e “O olho de vidro”

Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki

17h – ASSEMBLEIA DISCENTE | Auditório A

Espaços-tempos intervalares da animação japonesa: interstícios no cinema de Isao Takahata

Fabiana Barboza Ribeiro¹

Introdução

Apresentando minha pesquisa na IX Jornada Discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), tive a oportunidade de compartilhar a hipótese que venho desenvolvendo em meu projeto. Naquele momento, ao final do meu primeiro ano do mestrado, atravessamentos cruciais costuravam-se à investigação, trazendo perturbações necessárias e enriquecendo as análises iniciais. Após essa experiência de partilha de inspirações e preocupações, pretendo, neste artigo, apresentar brevemente a hipótese em questão e os atravessamentos que acrescentaram outras perspectivas e abriram novos rumos de crítica.

A investigação parte do estudo dos intervalos técnicos da linguagem da animação – o espaço entre camadas e o intervalo entre quadros – e de sua possibilidade de evidência e apreciação ou, ao contrário, de seu encobrimento e desprestígio, a depender das técnicas utilizadas e das perspectivas estéticas e culturais associadas. Essas formas intervalares, que dividem e conectam o tempo e o espaço, constituem os núcleos em que a trucagem da ilusão na animação tradicional ocorre, animando corpos e espaços entre um quadro e outro e unindo elementos de diferentes origens em um campo de múltiplas camadas.

A animação japonesa apresenta um desenvolvimento singular no que diz respeito ao manejo desses intervalos. O próprio nascimento do anime pode ser compreendido como uma ruptura com ideais da imagem em movimento que ditavam uma relação de representação da realidade baseada em

¹ Mestranda em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa os intervalos no cinema e a animação japonesa. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Estudos Arte Ásia (GEAA).

fluidez e profundidade. Alargando e fazendo uso criativo dos espaços intersticiais da imagem e do som, foi possível desenvolver esse “gênero-mídia”, que veio a ser integrante privilegiado do imaginário visual japonês, “um dos mais contemporâneos ornamentos cristalizados de um Japão sempre visualmente crescente”² (Hu, 2010, loc. 1127/5415, tradução nossa).

Isao Takahata (1935-2018), diretor japonês de animação, foi prolífico em formas diversas de expressão que, em múltiplos usos e aproveitamentos desses intervalos, gerou relações particulares *entre* os elementos da obra e *entre* seus filmes e o espectador. Buscando sempre formas inventivas de apreciação desses *entres* e muitos outros, sua obra é um objeto rico de análise para a investigação que proponho. Em especial, a pesquisa se centra nos longas-metragens *Horus: o príncipe do sol* (1968), *Túmulo dos vagalumes* (1988) e *O conto da princesa Kaguya* (2013), que apresentam articulações díspares de suas dimensões espaciais e temporais, configurando distâncias próprias entre a realidade e o percurso feito pelo espectador. Para este artigo, no entanto, trago uma pequena análise de *O conto da princesa Kaguya* apenas, que consolida uma abordagem desenvolvida ao longo de seus últimos filmes.

Estes são os pontos de partida para o questionamento: há uma relação válida entre os aspectos culturais e sociais da vivência do intervalo e o desenvolvimento técnico e estético do anime no Japão? É a partir desse recorte que busco contribuir para o que foi proposto por Tze-Yue Hu (2010, loc. 410/5415, tradução nossa): “Pense sobre essa questão, como, afinal, a animação se tornou anime no Japão?”³.

Como o anime explora intervalos

A linguagem do anime se desenvolve a partir de uma reconfiguração dos modos de produção e representação da animação, impulsionada pela necessidade de viabilidade comercial a partir da década de 1960. Distanciando-se das diretrizes do cinema narrativo clássico, que moldavam as noções de tempo e espaço da animação tradicional, a experimentação com a chamada “animação limitada” no Japão gerou tendências técnicas que trouxeram grandes consequências estéticas. Ainda nesse período inicial, Takahata codirige o seriado *Wolf Boy Ken* (1965), que foi um marco de “exploração autoral sobre

2 No original: “one of the most contemporary crystallized ornaments of an ever-visual-growing Japan”.

3 No original: “Ponder this question, ‘how on earth did animation become anime in Japan?’”.

o movimento além da óptica de produção da Disney” (Longo, 2019, p. 78), apresentando usos inventivos dos aspectos “limitados”.

A mudança fundamental da animação limitada é a prioridade do movimento das camadas da imagem em detrimento da animação interna dos elementos representados. Em vez de desenhar novos quadros para cada instante de ação, movimentam-se folhas sobrepostas e reduz-se significativamente o número de desenhos distintos por segundo. Trata-se, portanto, de um conjunto de técnicas voltadas à redução de custos e tempos de produção. Contudo, essas soluções implicam também uma alteração fundamental na compreensão do movimento na animação – e, por consequência, na percepção de seus intervalos.

Como consequência da redução de cadência de desenhos, as lacunas entre as imagens se tornam muito perceptíveis, configurando efeitos estéticos característicos de solavancos e irregularidades. O que se inicia na década de 1960 como um esquema de compensação comercial passa a ser explorado criativamente, evoluindo para uma celebração das ditas *limitações*. Os enredos entrecortados com longas e estáticas poses, que suspendem de forma extrema o tempo narrativo; a expressão de movimento de maneiras outras que não pela animação de fato dos personagens; a planicidade visual do mundo e dos corpos animados: aspectos fundamentais do que veio a se tornar o anime constituem uma abordagem de evidência das dimensões intervalares da forma e da narrativa.

A experiência da espectralidade é profundamente atravessada pela percepção desses intervalos. Ao deslizar as imagens umas sobre as outras para gerar sensação de movimento, o espaço entre essas camadas se torna evidente, pois a relação entre elas é mais da lateralidade do que propriamente da profundidade. Esses movimentos geram uma tensão específica entre as camadas, que, expostas enquanto tal, requerem uma visão lateral, de varredura, do espectador.

A posição do sujeito que vê é colocada em questão por um movimento que faz da própria superfície da tela uma camada e do sujeito uma outra. Passando a se mover por relação com os elementos do filme, e não como passageiro do movimento da câmera no espaço, a experiência de aproximação e distanciamento vivida faz da planicidade não apenas um aspecto de artificialidade, mas de outro caminho de relação.

Ma (間)

Para a exploração da perspectiva japonesa do intersticial, o elemento *Ma* (間) se apresenta como ponto de partida. Ele se refere, fundamentalmente, ao espaçamento entre elementos e acontecimentos, um espaço vazio, mas que é essencial para o sentido das obras artísticas: “são ‘intervalos’, lugares de ressonância, temporalidades e espacialidades de tensão” (Fujita, 2021, p. 175).

Nessa noção, a fronteira entre dois elementos não é uma linha, mas uma zona de interseção, que simultaneamente une e separa, pois conecta ao mesmo tempo que delimita. No que diz respeito ao anime, é possível relacionar essa ideia de fronteira com a abertura dos interstícios entre quadros e entre camadas. Tendo a duração entre um quadro e outro uma importância estética e narrativa evidente, seus efeitos passam a constituir um espaço de relação. Essa capacidade dupla de delimitar e conectar é perceptível na movimentação dos planos da imagem, pois o escancaramento do intervalo entre eles cria uma tensão que os movimenta, evidenciando-os enquanto unidades visuais distintas.

Mais do que um conceito estético, *Ma* se refere a um modo de ser e estar no mundo infundido na malha social japonesa, participante do cotidiano e da vida (Okano, 2007), que não cabe no paradigma ocidental da dualidade (aquilo que é ou não é), em que a racionalidade apartada dos sentidos impera sobre os modos de perceber e pensar. É um elemento cultural que se faz sensível nas artes, na sociabilidade, no modo de pensar, no ato de perceber o mundo e se relacionar com ele que valoriza a sensibilidade dos interstícios e permite uma “forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos que na lógica conceitual” (Fujita, 2021, p. 175).

Intervalos de *O conto da princesa Kaguya* e o *Ma*

Takahata parte da ideia do rascunho para seu último filme, *O conto da princesa Kaguya* (2013), produzido no Studio Ghibli. Aproxima-se da representação na tradição da arte japonesa, em que a energia do momento em que o artista percebe e capta o mundo é expressa em linhas, através de suas variações de traços e forças. Ao retratar fenômenos naturais dinâmicos, como chamas, fumaça, água corrente ou até mesmo a roda girando de um veículo, Takahata explica que os artistas japoneses do século XII se utilizavam de

linhas abstratas, criando uma imagem subjetiva da totalidade da experiência. Assim, “a fumaça se eleva em nuvens, as ondas cintilam e os veículos seguem aos trancos”⁴ (Takahata, 2022, p. 9, tradução nossa).

Aqui, pretendo traçar algumas relações entre aspectos do filme e o *Ma*, demonstrando como o apeço estético e a atenção na produção às espacialidades intervalares do filme foram fundamentais à sua realização. Seu roteiro é uma reimaginação de *O conto do cortador de bambu, monogatari* do período Heian amplamente conhecido no Japão, adaptado para crianças e presente há gerações. O conto se centra em um camponês que encontra uma minúscula e linda menina em um bambu na floresta e a adota. Nomeada princesa Kaguya, ela cresce rapidamente e chama a atenção de nobres pretendentes, os quais recusa. Após viver pouco tempo na Terra, conta aos seus pais, com muito pesar, que é da capital da Lua e que será obrigada a voltar para lá, onde as pessoas não envelhecem ou têm preocupações. A princesa havia sido trazida para este planeta, onde formaria apego material, como punição de um pecado. Ao voltar, Kaguya perde toda memória de tristeza e sofrimento.

A mudança no título das obras evidencia uma troca importante de ponto de vista, em que a protagonista tem seus sentimentos, desejos e reações em foco. A maior adição à narrativa na adaptação é a forma como é construída a conexão (ou apego material) da princesa à Terra. No longa, Kaguya cresce desde bebê até jovem em uma casa nas montanhas ao lado da floresta de bambu, rodeada por crianças de camponeses e vivendo imersa na natureza. Todas essas experiências, que ocupam uma longa duração do início do filme, dão à personagem motivos para viver, memórias das quais ter saudade, e a dor de ter que partir.

A idade de Kaguya flutua dependendo do contexto das cenas, com seu mágico crescimento fazendo-a mudar rapidamente de forma de um plano para outro. Ela passa por diversos ritos de passagem representativos das atribuições sociais às fases da vida de uma menina, comunicando sua menarca, tendo uma festividade de estilo *mogi* em seu nome, escurecendo os dentes e retirando as sobancelhas. Esses ritos marcam uma fronteira entre a infância e a vida adulta, mas também são marcadores de classe que fazem a fronteira entre a Kaguya das montanhas e a princesa do palácio na cidade, que seu pai tanto se esforça para que ela se torne.

4 No original: “The smoke puffs up, the waves shimmer, vehicles trundle along”.

O filme é permeado por muitas outras transições temporais relevantes. A narrativa é estruturada por meio das estações do ano, começando com o florescer da montanha no nascimento da protagonista. Após crescer com as flores e rãs da primavera, Kaguya pula no rio, ouve as cigarras no verão e coleta cogumelos nas cores quentes dos cenários de outono. Ao retornar em um momento de tristeza do palácio para as montanhas, tem a experiência de ver e sentir uma floresta morta no inverno. Aprende com um camponês que, se permitir que a floresta descanse, ela renasce. A vida não se foi, mas está latente, presente em potencial nos brotos que esperam pela primavera.

À naturalidade dos ciclos de nascimento e morte se opõem os símbolos do povo da lua – aqueles que, diferentemente do que Kaguya vive na Terra, não sofrem, envelhecem ou mudam. A humanidade é sentida no filme por meio da vivência dos intervalos e nas mudanças em fluxo. O sofrimento é defendido como parte integrante da experiência humana, parte inevitável da beleza daquilo que é passageiro.

A forma como a narrativa é costurada pelo tempo em Kaguya se dá, portanto, fundamentalmente através de espaços-tempos intermediários e das tensões entre essas espacialidades. A própria presença da personagem na Terra é um espaço intersticial. A princesa, ainda que inconsciente disso, está destinada a uma existência efêmera neste mundo, posicionada entre o domínio da humanidade e do extra-humano. Sua passagem pela Terra é temporária, um intervalo em sua vida lunar. Ela está entre a Lua e a Terra, entre a infância e a vida adulta, entre o campo e a cidade.

Os ritos de passagem, a mudança das estações (tema tradicional na arte japonesa) e os deslocamentos de Kaguya são intervalos vividos como espacialidades de tensão, que mudam e se adaptam em diferentes contextos e vivências, e não como cortes secos.

Para além da diegese, Takahata, ao adotar o rascunho como premissa, buscou alcançar uma “representação vivaz”, em que, na incompletude do desenho, pudesse habitar a energia do artista e a imaginação do espectador. Seu objetivo era explorar o estilo de Osamu Tanabe, o diretor de animação e designer de personagens, e fazer com que seus traçados fossem sensíveis até a finalização do longa. Segundo Takahata, a modelagem de seus personagens retrata “idiossincrasias, impressões e realidade de cada momento [...] Através de falhas e variações na espessura das linhas, ele infunde em seu traçado

qualidades de ‘vibração’ e força”⁵ (Takahata, 2022, p. 8, tradução nossa). O esboço é um estágio intermediário do desenho, que, graças à indefinição das formas e à ausência de detalhes, formaliza uma espacialidade fronteira.

Essa espacialidade intermediária do inacabamento se relaciona ao *Ma* através da defasagem, que, como as irregularidades nas linhas de Tanabe, abrem um espaço para a participação do espectador, que completa a imagem. As formas incompletas indicam mais do que mostram e, em sua indefinição, criam um espaço intervalar entre a obra e o espectador, em que o espaço a ser preenchido é tão importante quanto o que é mostrado. Essa abertura do caminho é uma valorização do processo, que não acelera um contato direto com o objeto, mas alonga o espaço para a experiência de percepção e, dessa forma, permite que ela seja vivida de formas diversas, abarcando vivências subjetivas e uma leitura extraposta.

Na justaposição das linhas de Tanabe que animam os personagens em *Kaguya*, assistimos a um desenhar de contornos *ad infinitum* que, ao mesmo tempo que compõe a imagem, a cada quadro se modifica, atualizando-se em uma nova forma incompleta. É um ciclo em espiral, no qual nunca se chega a concluir o desenho antes de precisar renová-lo.

As nuances das linhas animam de formas distintas diferentes personagens e contextos. Tomm Moore, diretor de animação irlandês, nota que, quando a linha é agressiva no filme, essa energia é transmitida ao espectador; de maneira análoga, o bebê *Kaguya* é animado com traços macios, que geram movimentos suaves e gentis (Campbell, 2021). Na circunstância em que *Kaguya* foge do palácio após ser desrespeitada, perdida e ofendida, ela corre para as montanhas deixando os tecidos do quimono para trás. A animação dessa cena expõe um visual distinto de todo o filme, com a radicalização da tremulação dos traços. Sua frustração se torna sensível na brutalidade do carvão.

A claridade da cena é um aspecto preterido frente aos outros. A comunicação do movimento através da sugestão, em que o abstracionismo ganha força, gera uma outra relação para com o espectador, que assiste ao desenhar contínuo das linhas, em uma evidência da mídia e do ato do artista. Essa evidência do ato, que Takahata defendeu como uma espécie de energia, é uma entrada da gestualidade no quadro, de forma que o processo artístico e a performance do artista sejam enquadrados em cena. Takahata tinha para

5 No original: “idiosyncrasies, impressions, and reality of each moment [...] Through breaks and differentiated line weights, he imbues his linework with qualities of ‘trembling’ and force”.

si que desenhar sempre sugere a mão que cria a imagem, e assim o sentimento humano que dela é inseparável (Wells, 2018). Essa mão é ausente visualmente, mas, ao mesmo tempo, se faz presente pela técnica, por sugerir sua própria existência. A sugestão, a subjetividade do gesto e a presença que é simultaneamente ausente, existindo pelos rastros de seus efeitos – essas materialidades têm forte relação com a estética do *Ma*.

Podemos considerar que, com a evidência desse *momentum*, há três temporalidades trabalhadas: o tempo narrativo, da ação; o tempo do desenhar, do ato do artista; e o tempo do espectador, do ato perceptivo. Já que, pela irregularidade das linhas, o intervalo entre os quadros é exposto, sentimos a mudança de quadro, de um fotograma a outro, pela discrepância entre as imagens. Com o alargamento perceptivo desse tempo intervalar, o tempo da ação, do desenhar e de assistir se tornam sincrônicos, um tempo mítico em que experienciamos uma ação ser registrada no papel.

Além da exposição do intervalo entre quadros através de formas irregulares, *O conto da princesa Kaguya* tem o intervalo transversal às suas camadas revelado de forma intensa. Isso é mais evidente por meio de suas amplas áreas “em branco”, sem tinta ou traço no quadro, apresentando um desenho que termina antes da barreira do quadro cinematográfico. A pincelada que se encerra dentro do quadro era um gesto de árduo controle para uma grande equipe de arte.

Oga explorou diferentes maneiras de criar interrupções e criar o vazio. Finalmente, concebeu o método de, com uma faca, cortar onde visualizava o espaço em branco, revelando o miolo do papel (Oga, 2022). Assim, era capaz de alterar a composição após a tinta secar, assegurando uma aparência irregular, do acaso e da experimentação, que se relaciona com o princípio do rascunho. A técnica, no fim, consistia em remover fisicamente a tinta, descascando a materialidade do papel, fazendo-o surgir enquanto mídia exposta.

Yohaku é o nome dado, na arte japonesa, aos “brancos” que “sobram” do suporte em uma pintura. Esses vazios têm uma potência, participam da dinâmica da obra em tensão com os outros espaços. Como Oga (2022) reforça, a pintura era diretamente impactada pela forma, quantidade e aparência dos espaços sem tinta. Essa visibilidade não hierarquizada entre o potencial de sentido da presença e da ausência estabelece conexão com o *Ma*, na percepção e vivência desses vazios não como vácuos de sentido, mas espaços potenciais em que novas relações podem se dar.

Contudo, não é qualquer sobra do espaço branco ou silêncio que pode ser chamada de *yohaku* e gerar a estética do *Ma*, mas aquela na qual o som ou a figura se sustenta e se valoriza justamente pela existência dessa espacialidade. Esse resíduo, inclusive, pode não ser exatamente branco, mas algo que remete a um espaço vazio quando se trata de desenho ou pintura. É a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida. (Okano, 2014, p. 153)

Takahata (2015) explica que quis criar imagens a partir da subtração em vez da adição ou multiplicação. O objetivo era invocar a imaginação e despertar memórias no espectador, provocando uma participação na construção da imagem. Para permitir essa relação, é necessário que haja a montagem de um espaço intencionalmente aberto (nos traços, nas camadas, no tempo), para que a construtibilidade passageira se dê.

A representação de um mundo natural rico e diverso era uma de suas grandes preocupações, por se tratar de um eixo importante do filme – e de toda a sua cinematografia. Seu desejo era de “que as pessoas brincassem afetuosamente e alegremente na natureza”⁶, relembando suas memórias, em vez de atraí-las para dentro de “uma versão realística *trompe l’oeil*”⁷ (Takahata, 2022, p. 9, tradução nossa). Sua colocação, que evita a perspectiva “engana-olhos”, linear, oculocentrista, evidencia o empenho em comunicar utilizando-se da relação com outros sentidos, em uma vivência corpórea subjetiva.

A perspectiva visual que se consolida como modelo de representação ocidental hegemônico não trata apenas de uma linearidade visual, mas também da experiência entre o sujeito e a obra. Distanciando o eu do mundo representado, fixa-se um único ponto de vista, formalizando um olhar exteriorizado nessa “janela”. É a essa vivência que Takahata se opõe, em que o espaço está objetivamente preenchido e dado. Ao querer que o espectador brinque no mundo, o cineasta precisa criar um espaço aberto, com pontos de vista múltiplos, que sejam vivos e atualizáveis em uma relação processual.

Na perspectiva flutuante na arte oriental, os planos são sobrepostos de forma que não variam de dimensão com a profundidade. Os personagens são imersos no universo natural, de forma diferente da hierarquia entre

6 No original: “*people to play in nature, fondly and warmly*”.

7 No original: “*a realistic trompe l’oeil version*”.

fundo e figura da perspectiva geométrica. Em vez da visão em profundidade da janela, temos uma abertura espacial lateralizada entre o mundo visto e o mundo físico. Essa sobreposição de planos na dimensão espacial é também dada na dimensão temporal, em que o espectador necessita passear pela imagem, intercalando o tempo da fruição com o tempo das ações representadas, em um processo valorizado em seu contínuo – o que muito lembra a construtibilidade passageira de que tratamos acima.

Priorizar a dimensão espacial das lateralidades é uma tendência tradicional na estética japonesa, em que a horizontalidade constrói profundidade a partir da inclusão da experiência no fator temporal (Okano, 2007). Na arte da animação, essa tendência se materializa em composições das camadas da imagem que abrem lateralmente, expondo intervalos. Em *O conto da princesa Kaguya*, não há a intenção de formalizar um mundo perfeitamente constituído. A planicidade da imagem impede uma perspectiva em profundidade, mas permite outras relações. A artificialidade da mídia é celebrada nos traços de carvão, manchas de aquarela e texturas de papel, retratando formas que relembram ao espectador que aquilo é um desenho. Nessa constante evidência, fazem um jogo de aproximação e distanciamento do referencial imaginário, constituindo um caminho sempre singular.

Atravessamentos e conflitos

O principal ponto de virada para a análise da animação japonesa como fruto de valorizações estéticas de cunho cultural foi entender que esse aspecto foi conscientemente manifestado e defendido discursivamente no decurso da história da mídia no Japão. Quando o próprio Isao Takahata escreve o livro *Animação do século XII: efeitos cinematográficos [eigateki] e animéticos [animeteki] vistos nos emakimono do Tesouro Nacional* (1999), ele traça uma relação direta entre uma forma artística tradicional e o anime, inserindo-o no repertório consagrado da arte nacional. Para Lamarre (2009), a ideia de localizar suas origens na arte clássica ou medieval monumentaliza o anime, produzindo análises anacrônicas que se organizam no discurso das linhagens estéticas. Assim, para ele, “algo importante se perde quando o anime é inserido em linhagens da história da arte, sobretudo a dimensão cinematográfica ou multimídia historicamente específica do anime”⁸ (Lamarre, 2002, p. 334, tradução nossa).

8 No original: “Something important is lost when anime is entered into art historical lineages, not least of which is the historically-specific cinematic or multimedia dimension of anime”.

Takahata é um defensor notável dessa perspectiva, e acredita que a cultura japonesa explica em maior parte o que se pode encontrar nessa linguagem audiovisual do século XX. Outros autores traçaram percursos similares, como Taihei Imamura (1992) e Takashi Murakami (2000). Mesmo Tze-Yue Hu, que em seu livro *Frames of anime* traz um capítulo com diversos tópicos de relação entre o anime e artes tradicionais – afirmando que “Embora o anime possa projetar uma imagem industrial de alta tecnologia, ele possui características de formas de arte tradicionais antigas”⁹ (Hu, 2010, loc. 678/5415, tradução nossa) –, acautela:

No entanto, ao traçar as semelhanças visuais e as influências das formas de arte tradicional japonesa na animação, é necessário também estar atento ao esforço consciente de promover, destacar e articular retoricamente suas qualidades visuais. [...] É preciso ter em mente o discurso nacionalista subjacente e seu peso persuasivo sobre os desenvolvimentos progressivos do pensamento e da produção artística japonesa, especialmente a partir de meados do século XVIII (Hu, 2010, loc. 767/5415, tradução nossa).¹⁰

O que é fundamental para essa discussão é a percepção do sentido duplo (ou talvez multidimensional) que o desejo de enquadrar o anime como uma linguagem audiovisual nacional possui. Sob o risco de defender uma japonidade imaculada aos olhares estrangeiros, a correlação de aspectos da sensibilidade cultural com processos artísticos não precisa, mas pode cair em uma perspectiva do legado orientalista.

Outro atravessamento que perpassa a pesquisa é a contextualização do *Ma* na modernidade. Madalena Hashimoto Cordaro (2021) coloca que, por mais que uma mística tenha sido desenvolvida em torno do *Ma*, com alta aceitação entre teóricos estrangeiros na atualidade, o uso da palavra dessa maneira tem história recente. A conceituação desse intervalo como uma divisão do “tempo” (*jikan* 時間) e “espaço” (*kūkan* 空間) faz uso desses termos, cuja origem são “traduções para a língua japonesa de conceitos ocidentais, originadas

9 No original: “Although anime can project an industrial high-tech image, it possesses features of traditional old art forms”.

10 No original: “However, in tracing the visual-likeness and influences of traditional Japanese art forms on animation, one must also be aware that there is an accompanying conscious effort to promote, draw, and articulate their visual qualities rhetorically. [...] One needs to keep in mind the underlying nationalistic discourse and its persuasive weight on the subsequent progressive developments of Japanese artistic thought and production, especially from the mid-eighteenth century onward”.

no período Meiji (1868-1912), quando uma tentativa de inserção do Japão no cenário mundial se processava” (Hashimoto Cordaro, 2021, p. 236). Ela se preocupa especialmente com a cristalização da ideia do *Ma* como uma peculiaridade nacional e interpretações anacrônicas causadas pela transposição de conceitos para épocas em que se davam outras percepções de ser-no-mundo.

A pergunta feita pela prof.^a Hashimoto Cordaro (2021, p. 237) é um questionamento válido a esta pesquisa: “Particularidades geopolíticas num mundo em constante transformação, como as interpretar de modo peremptório e localizado?”.

Considerações finais

A análise da obra de Isao Takahata revela-se produtiva para a investigação dos intervalos na animação japonesa. Takahata foi um pensador da linguagem animada cujas escolhas formais e temáticas revelam uma busca constante por modos expressivos que exploram a percepção do tempo, do espaço e do gesto. Em *O conto da princesa Kaguya*, é possível observar como as dimensões intervalares são mobilizadas de modo intensivo, estabelecendo uma experiência estética que convoca a atenção sensível do espectador e instaura uma relação que valoriza a espectadorialidade enquanto processo.

Nesse percurso, os atravessamentos discutidos não invalidam a hipótese da pesquisa (de que há uma associação entre o manejo dos intervalos na animação japonesa e uma sensibilidade cultural à dimensão intervalar), mas a complexificam. Ao considerar o esforço consciente em posicionar o anime dentro de uma tradição artística nacional, torna-se necessário reconhecer os riscos de cristalização de um ideal de essência japonesa na mídia. Deve-se ter cautela em enquadrar uma prática técnica e artística em aspectos selecionados e recontextualizados da cultura; por outro lado, ignorar completamente o desenvolvimento dessa linguagem no Japão e sua relação com outras linguagens e modos de estar no mundo seria desistir, com covardia, da pergunta: por que, afinal, animação virou anime no Japão?

A animação é sempre sobre dar vida ou movimento – e, portanto, incorpora potencialidade, materialidade, atualidade. Investigar essa mídia é também investigar formas de ser e de se tornar. Os discursos que atravessam e localizam a animação japonesa são fatores importantes, que merecem atenção contínua na investigação dessa hipótese.

Referências

CAMPBELL, K. Anney: Leading animation filmmakers discuss anime's influence on their work. **Cartoon Brew**, 21 jun. 2021. Disponível em: <https://www.cartoonbrew.com/anime/annecy-leading-animation-filmmakers-discuss-animes-influenceon-their-work-205792.html>. Acesso em: 5 jul. 2025.

FUJITA, M. Caminhos para a cultura e o pensamento japoneses: o ma, o awai, e o aida. In: AVANCINI, A.; CORDARO, M. H.; OKANO, M. (orgs.). **Conceitos estéticos: do transtemporal ao espacial na arte japonesa**. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2021. p. 175-188.

HASHIMOTO CORDARO, M. O espaço/tempo *ma* 間 em algumas estampas japonesas e brasileiras. In: AVANCINI, A.; HASHIMOTO CORDARO, M.; OKANO, M. (orgs.). **Conceitos estéticos: do transtemporal ao espacial na arte japonesa**. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2021. p. 233-248.

HU, T.-Y. **Frames of Anime**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. *E-book*.

IMAMURA, T. **Manga eiga ron**. Tokyo: Iwanami Shoten, 1992.

LAMARRE, T. From animation to anime: drawing movements and moving drawings. **Japan Forum**, Abingdon-on-Thames, v. 2, n. 14, p. 329-367, 2002.

LAMARRE, T. **The Anime Machine: a media theory of animation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

LONGO, A. Da animação para o anime: configurações estéticas de composição e intervalo. **Diálogo com a Economia Criativa**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 11, p. 71-88, 2019.

MURAKAMI, T. **Superflat**. Tokyo: Madra, 2000.

OGA, K. Backgrounds with a breeziness, not too faint or light, drawn leaving natural blank spaces. In: **THE ART of The Tale of the Princess Kaguya**. San Francisco: VIZ Media, 2022. p. 64-68.

OKANO, M. **Ma: entre-espaco da comunicação no Japão – um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OKANO, M. Ma – a estética do “entre”. **Revista USP**, São Paulo, n. 100, p. 150-164, 2014.

TAKAHATA, I. **Juuni Seiki no Animeeshon**. Tokyo: Tokuma Shoten, 1999.

TAKAHATA, I. Studio Ghibli's Isao Takahata on animating his final film. **Games Radar**, 19 mar. 2015. Disponível em: <https://www.gamesradar.com/isao-takahata-interview>. Acesso em: 10 nov. 2025.

TAKAHATA, I. A Few Notes on Cinematic Expression in The Tale of the Princess Kaguya. In: **THE ART of The Tale of the Princess Kaguya**. San Francisco: VIZ Media, 2022. p. 8-9.

WELLS, P. Remembering Isao Takahata, the Japanese animator who made us see the world as children. **The Conversation**, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://theconversation.com/rememberingisao-takahata-the-japanese-animator-who-made-us-see-the-world-as-children-95349>. Acesso em: 10 jul. 2023.

A poética do gesto em *Diário de Sintra*, de Paula Gaitán

Gabriel de Sousa Santos¹

Paula Gaitán: Metáforas da visão²

A cineasta Paula Gaitán imprimiu uma marca indelével na história do cinema brasileiro. Sua obra é vasta e longeva e compreende um amplo arco histórico: de *Olho d'água* (1983) a *O canto das amapolas* (2023). Aferir quatro décadas de fazer artístico pode ser tarefa das mais custosas.

Seus filmes, de “finas linhas entrelaçadas”, são “pintados com a calma”, a sutileza e “a precisão de uma cirurgia”. Por vezes, assemelham-se a um “lápiz nº 2, uma borracha, uma régua comprida e um esquadro” (Perrone-Moisés, 2021, p. 16). Seus enquadramentos são feitos de um arcabouço invisível de linhas costuradas, contrastes cromáticos e, sobretudo, retomadas sutis de imagens antes anunciadas.

Paula Gaitán cria beleza com a linguagem: “Eu vou como se fosse pintando. Quando se pinta, você tem várias camadas, bota uma pincelada e vai criando uma superfície de texturas e de matéria, de óleo, de aquarela, talvez tenha mais a ver com as camadas de aquarela” (Oliveira, 2009, p. 155).

É admirável, por exemplo, o uso que faz das cores. Enquanto em certas imagens prefere a representação monocromática – em geral, a cor preta –, em outras, acena para a composição policromática. As cores utilizadas são obtidas da paisagem: pigmento da terra, tronco, céu, bruma, folhagens, entre tantas outras.

A poética do gesto que caracteriza a sua filmografia é permeada de face oculta, de mistério e, assim sendo, de beleza difícil. Existe algo no estufo da imagem que “força o pensamento, no sentido de Deleuze; algo como

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP). Formou-se em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

2 “Metáforas da visão” é um ensaio de Stan Brakhage, publicado no livro *Experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier.

o ‘chegante’, diria Derrida; algo que ‘aconteça no acontecimento’, diria Lyotard; algo como ‘o impensado’, afirmaria Foucault; algo como uma ‘possibilidade indefinida’ na expressão de Lehmann” (Fabbrini, 2016, p. 251-252). Em outros termos, o imaginário artístico de Paula Gaitán “aflora camuflado através de símbolos, metáforas, substituições” (Souza, 2005, p. 31).

Porque, perante a fruição de seus filmes, o estatuto da imagem se abre ao fluxo incessante de significação, no sentido da alegoria. Porque, em boa parte de sua filmografia, temos imagens-enigmas que conduzem o espectador ao olhar errante, à “loucura do olhar”, dificultando na apreensão do fruidor um ponto fixo que o ancore.

Ou seja: a imagem pensativa desencadeia uma paixão escópica, enquanto “loucura do olhar”, na expressão de Barthes: uma circularidade, ou um vai e vem que não cessa, entre distintos modos de enunciação, entre o saber de um objeto representado e o não-saber da intratável realidade, que força o pensamento. É dessa “zona de indiscernibilidade”, que é o próprio imponderável que resultaria “a distância, o mistério, o enigma” dessas imagens (Fabbrini, 2016, p. 250).

Diário de Sintra: observações iniciais

Paula Gaitán celebra a cidade de Sintra em seus versos³. Vemos a cidade de Sintra, filmada em profundidade, sua arquitetura ao longe, filmada frontalmente. Logo vemos a parte inferior da cidade na sombra e a parte superior iluminada pelo sol. Pelo meio do cenário, no entanto, vindo do fundo do quadro, transeuntes caminham em direção à câmera. Um lenço branco – de um branco brilhante – em contra-*plongée* balança ao vento⁴.

Realizadas em Super-8 e filmadas em 1981, embaralham-se a outras imagens, de um tempo mais recente (2006), gravadas na cidade de Sintra, exceto por algumas cenas em Lisboa. Com maestria e engenho, a cineasta combina as imagens em Super-8 de 1981 às imagens digitais de 2006. A forma compósita encontra aqui a sua vocação: abolir o prospectivo do

3 O gesto da cineasta aproxima-se do gesto do poeta: “indaga, observa, registra pacientemente o que vê e lhe informam, em caderninhos inumeráveis que vai retirando, sem cessar, dos bolsos” (Souza, 2005, p. 43).

4 “O filme seria a história de seus pensamentos, lembranças e sonhos” (Tarkovski, 1990, p. 30).

tempo. Nessa direção, desenha-se uma coreografia de retornos, o tempo que vai e que volta, o tempo como resposno⁵.

Paula Gaitán migra com a família para uma cidade charmosa chamada Sintra. A cidade está esplendorosa. “Linda, ela sempre foi, por sua abertura oceânica, sua vegetação exuberante e sua luminosidade solar” (Perrone-Moisés, 2021, p. 49).

O vidro da janela reflete a cidade, a arquitetura colorida e o céu da cidade na tarde. No coração da cineasta, sopra forte a lembrança e a memória.

A cineasta debruça-se sobre a memória involuntária, procurando desentranhar o emaranhado das recordações, suas reconstruções, suas ficções, “para penetrar na zona adormecida em que os ‘vestígios inertes’, ‘congelados’, parecem emergir do curso do tempo” (Souza, 2005, p. 43). Uma rememoração poética sobre os resquícios da memória, seu segredo, seu tempo redescoberto.

Paula Gaitán, em entrevista a Francis Vogner dos Reis, declara:

Mas era encontrar uma memória que não é traduzível, mas é uma memória, algo que permeia uma memória do corpo, uma memória da memória, um cheiro, uma imagem, um ruído, sabe? Atravessar povoados para encontrar o ruído dos sinos, para encontrar a névoa, para encontrar um pastor, como tem lá no Diário de Sintra (Rufino; Gaitán, 2023, p. 95).

Nessa direção, Tarkovski ressalta:

Senti, o tempo todo, que para o filme ser bem-sucedido a textura do cenário e das paisagens devia ser capaz de provocar em mim recordações precisas e associações poéticas. Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético (Tarkovski, 1990, p. 28-29).

A cineasta, mais uma vez, tece comentários sobre a memória: “A memória está cheia de vazios, de vazios e de silêncios. [...] A memória tem momentos de névoa, tem momentos mais cristalinos, tem momentos mais etéreos [...]” (Oliveira, 2009, p. 155).

⁵ “Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transverso, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais” (Martins, 2021, p. 42).

Como enfatiza a voz-off de Paula Gaitán:

Caminhos que levam a Sintra / ou talvez a lugar nenhum / imagens que ultrapassam a memória / e comunicam apenas uma parte de seu segredo / tempo perdido / tempo redescoberto / redescoberto / linhas fugazes / linhas que se entrecruzam / fluxo do tempo / é um tempo remoto / é um tempo presente / tempo que está separado de outro tempo / mas que se torna presente / a paisagem não é habitada / é vivida / ela é vista por alguém que se encontra em exílio / em exílio (Diário [...], 2007).

A matéria fílmica é um reduto da memória; aqui, a memória da memória é escavada. O clarão súbito da lembrança materializa-se nos enquadramentos, nos objetos cênicos, nas cores, nas sombras, nos riscos, nos grãos e nas manchas. A memória da memória é permeada pela ficção, pela fusão sonora, pela canção popular, pela incrustação de ruídos, poemas, pelo repicar de sinos, pelo tremular das coisas, pelo som do vento e sons diversos. Logo, a memória interior e singular da cineasta expande-se em memória coletiva.

A paisagem “é vista por alguém que se encontra em exílio, em exílio”, enfatiza a voz-off de Paula Gaitán. “Cá está, esta é uma imagem de exílio, uma imagem de refúgio, uma imagem doída”, diz um dos amigos durante o filme. “Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 21).

No trecho a seguir, não pretendo comentar, com a minúcia merecida, o período da ditadura civil-militar brasileira. Por ora, chamamos a atenção do leitor para algumas questões: quais imagens sonoras reivindicam a memória da ditadura civil-militar no cinema brasileiro? Quais filmes elaboram essas memórias? E, afinal, quais imagens sonoras nos restam?

A reivindicação da memória da ditadura civil-militar no cinema brasileiro contemporâneo se intensifica [...]. Os filmes *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Elena* (Petra Costa, 2013), *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007), *Utopia e barbárie* (Silvio Tendler, 2009), *Cidadão Boileisen* (Chaim Litewski, 2009), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), entre outros, são reveladores do momento atual do Brasil, onde se engendra, lentamente, a reivindicação pela memória dos vinte e um anos de ditadura civil-militar, com a punição de crimes

e de torturadores, com a abertura de arquivos secretos, com a restituição da verdade em torno dos desaparecidos e dos assassinados pela repressão política. Com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em maio de 2012, o debate sobre o significado dessa memória “revelada” ganhou um impulso inédito (Martins; Machado, 2014, p. 70-71).

Tomemos outro exemplo: o filme *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro, escancara, com assombro, o terrorismo de Estado durante o período da ditadura civil-militar brasileira. As fotos em preto e branco de quatro militantes – Antonio Roberto Espinosa, Chael Schreier, Maria Auxiliadora Lara Barcellos e Reinaldo Guarany; os arquivos cedidos de *Não é hora de chorar* (1971), de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, e *Brazil: a report on torture (Brasil: relato de uma tortura, 1971)*, dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau; além dos depoimentos de dois sobreviventes, Antonio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany, compõem a estrutura fílmica do documentário.

O que está fora de quadro na imagem de gotejamento de sangue de Chael Schreier? “Sofro diante dessas imagens porque compreendo ‘o estado de emoção dos outros’, daquilo que está ‘fora de mim’, ‘fora do eu’, porque esse estado diz respeito à humanidade da dor na sua partilha” (Didi-Huberman, 2021, p. 196).

O pungente filme de Anita Leandro evidencia que “a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político” (Didi-Huberman, 2017, p. 106). “De fundo, mobiliza-nos a questão: de que maneiras as imagens produzidas vieram a intervir no curso das lutas sociais?”. Em suma, “[...] para falar dos modos pelos quais as imagens incidem sobre as lutas, é preciso falar também (e ao mesmo tempo) sobre os modos pelos quais as lutas incidem sobre as imagens” (Mesquita; Oliveira, 2020, p. 80).

O filme reflete uma experiência *sui generis* dentro da cinematografia brasileira que retrata o período da ditadura civil-militar e, excepcionalmente, o decreto do Ato Institucional de Número 5, o AI-5 (13 de dezembro de 1968, data da emissão)⁶. *Retratos de identificação* estrutura-se em três partes:

6 “Com a promulgação do ato institucional n.º 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, o processo artístico-cultural, tal como vinha se desenvolvendo nas décadas anteriores, foi em grande parte inviabilizado; a vigorosa atividade que tensionava as relações entre experimentalismo e política, vanguarda e participação, foi interrompida com o recrudescimento da censura, com as prisões e o exílio, forçado ou não, de muitos artistas” (Favaretto, 2019, p. 9).

apresentação dos militantes e suas prisões, o terror da tortura e os acontecimentos pós-prisão. O monocromo preto na sequência inicial alegoriza a dor e o luto nacional. O tríptico na imagem resvala nas prisões, nas mortes e nas torturas. O filme adentra o passado histórico desses militantes, vítimas do regime civil-militar brasileiro (1964-1985). O filme traz à tona, na sua precisa estrutura fílmica, fatos de perseguição, tortura, prisão, morte, laudos e inquéritos. Presente, passado e futuro se embaralham – e, com eles, crimes aterradores perpetrados pelo Estado, até hoje, impunes.

Linhas fugazes

Paula Gaitán inicia o filme *Diário de Sintra* (2007) com uma tela escura. Cortando a imagem monocroma abruptamente, sobrevém uma clareza crua. Vemos o céu o romper do dia, alguns galhos, o cinza das nuvens e uma nesga de azul. É preciso voltar à escuridão para ver o primeiro feixe de luz, o primeiro clarão, para que “uma luz precisamente localizada numa sala escura se mova [...]” (Xavier, 2018, p. 278). Nesse ponto, cabe lembrar o uso recorrente da tela escura: “*Funeral para a década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979) começa com uma tela escura e imponente que se oferece diante de nossos olhos por quase vinte segundos” (Campos, 2020, p. 86). “O filme *Zorns Lemma* (1970) de Hollis Frampton começa com uma tela negra e uma leitura em voz over de um livro didático utilizado no século XIX para o ensino do alfabeto em escolas primárias” (Mourão, 2016, p. 234). Nesse sentido, diz Stan Brakhage: “[...] imagine e se deslumbre diante dos conhecidos espelhos internos do gato que capturam cada raio de luz na escuridão e o refletem, intensificando-o” (Xavier, 2018, p. 279). E, reitera Didi-Huberman, “quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue” (Didi-Huberman, 2011, p. 30). De fato, como diz Kiarostami, “depois da escuridão, conseguimos compreender a importância e a força da luz [...]” (Kiarostami, 2004, p. 255).

No primeiro plano, luz e sombra estremece a matéria fílmica. O claro-escuro, a atmosfera da cidade, as imagens reiteradas. O céu azulado borra o espaço do quadro, rasgando o campo da imagem e a paisagem. No canto superior direito, o contraste entre o matiz verde da folhagem e o azul do céu eleva a harmonia das cores.

Isso ocorre numa imagem puramente plástica, como a imagem do pássaro, em que ele pousa fora de quadro, na luz. O encanto reside no contraste entre luz e sombra, na silhueta das cores, das asas e da sombra.

Brakhage, mais uma vez, tece um comentário interessante: “Pode-se filmar com a câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Podem-se usar os filtros do mundo, como a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, néons com temperaturas neuróticas de cor [...]” (Xavier, 2018, p. 277). Como afirma Tarkovski: “Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida” (Tarkovski, 1990, p. 18).

Nesta direção, Francis Alÿs ressalta:

Um raio de sol, ainda morno do amanhecer, atravessa a estância como uma bandeira de luz, como a vela fantasmática de um navio. Rede vibratória que capta, em seu curso, a vida invisível do espaço. Deixa ver, aos olhos do filósofo atônito, todo esse enxame de poeira fina que enche o ar. Uma sarabanda de pontos luminosos vai e vem, como cardume atordoado que em vão pretende escapar do lanço de rede da luz (Alÿs, 2010, p. 5).

A relação entre a representação do diálogo entre luz e sombra e a harmonia da composição torna o filme comovente. A disposição é admiravelmente equilibrada. Ao centro, o reflexo na parede do pássaro impulsiona a imagem. Um pouco mais adiante, um pássaro pousa numa linha feita de sombra que tende sutilmente para a diagonal ascendente. O plano tem harmonia na composição e contorno bem definido.

A emanção do grão na imagem Super-8 surge com um bando de pássaros que se agitam em revoada. Os riscos aparecem, arranhando o plano. Logo, vemos imagens granuladas e tiras de sombra que cortam horizontalmente o quadro. Ao ar livre, sob o céu límpido, a imagem em Super-8 adquire uma palidez leitosa. Próximos às bordas do quadro, os pássaros desenhavam sua algazarra⁷. A imagem aparece lavada, fresca, cheia de sabor e de cheiro: “as cores também chamam minha atenção, por serem desgastadas [...]”. No quadro, “o desbotado, o descascado tem a preferência”. O espectador

⁷ “[...] olhando os quadros, os marfins, num silêncio amoroso, cheio de belezas companheiras” (Souza, 2005, p. 46-47).

atento ao matiz logo percebe: “o tom azul e verde (esverdeado); vez ou outra aparecem um amarelo-ovo (desbotado também) ou um rosa. Os tons pastéis predominam, o tom das madeiras velhas [...]” (Pape, 2018, p. 240). Essas sequências feéricas trazem à lembrança o ensaio “Metáforas da visão”, de Stan Brakhage, leitura confessada de Paula Gaitán.

Poética do gesto

Em uma imagem mais próxima, em plano conjunto, um gesto penetra a *mise-en-scène*. Glauber Rocha, com ar festivo, brinca com os filhos. O ambiente transborda afeto fraterno e paterno. Ouvimos a prosa sonora de Glauber Rocha em voz-off. Glauber Rocha aparece nas imagens expansivo, afetuoso e cerca de ar benévolo os filhos. O quadro – onde se abrigam os filhos – é permeado de doçura e cuidado paterno. “De que modo objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos podem parecer carregados de poesia?” (Galard, 1997, p. 24).

Um pouco mais adiante, Glauber acompanha, atento, a filha no escorregador. A câmera se aproxima de Glauber e das crianças com intimidade. O quadro tem duração lenta, de silêncio; a memória, condensada pela montagem, pousa sobre o pai e as crianças. O colorido intervém com doçura na textura dos grãos, sobretudo com manchas de azul e de castanho⁸. A beleza do gesto é paternal. A câmera na mão o acompanha, detém num close o seu rosto. O rosto aparece centralizado em relação ao enquadramento, por vezes aparece um pouco à direita, dando equilíbrio à composição. Em outro plano, um pouco mais aproximado, ainda com a câmera na mão, vemos os olhos amendoados de Glauber Rocha. Em certo momento, Paula Gaitán diz: “Nenhuma ausência é mais funda que a tua”.

Para a pesquisadora portuguesa Isabel Capelo Gil,

[...] os retratos de família, as recordações de viagens, de festas e dias comemorativos, quiçá de múltiplos outros (de seres humanos e animais, paisagens e espaços edificados) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória [...] (Vale, 2020, p. 47).

⁸ “A função poética põe em evidência o lado material dos signos; ela enfatiza as particularidades sensíveis da mensagem [...]” (Galard, 1997, p. 26).

Nesse sentido, Paula Gaitán diz:

[...] no filme eu falo do poema de Sylvia Plath: Viúvas as árvores compassivas / Viúvas as árvores compassivas / Inclina-se as árvores da solidão, as árvores do luto. [...] Minha relação com o Glauber é de criação, de transcendência. Uma relação de criação física, inclusive, tivemos dois filhos lindos (Oliveira, 2009, p. 151-152).

Mais adiante, através do reflexo da janela, vê-se novamente a cidade de Sintra. A câmera na mão mostra uma criança com várias fotografias⁹. A câmera enquadra o horizonte. Os transeuntes, enquadrados na altura do peito, tentam adivinhar a foto de Glauber Rocha. Um pouco mais adiante, ao fundo, um clarão irrompe e atinge uma fotografia pendurada com um pregador vermelho no galho seco de uma árvore. Na parte inferior esquerda da imagem, o clarão avança, deixando um rastro luminoso. “Existirão matizes, gradações, capazes de resistir ao branco feroz desesperante, luminosíssimo, absurdo, que penetra pelos olhos, pelas narinas, poros [...]” (Souza, 2005, p. 61).

Em outro momento, vemos uma imagem-paisagem que nos remete a um horizonte esmaecido, repleto de matizes. No canto direito da tela, irrompe subitamente uma luz. O plano é fixo, sua figuração resvala na abstração. A gradação de cor é sibilina. Ao seu redor, um mosaico de cores, uma espécie de signos iridescentes. Sua expressão, contudo, é plástica, pois semelhante à pintura. As cores aparecem na iminência da desapareição. As cinco imagens de fotogramas se apresentam como uma linguagem gestual de sutis pinceladas. Essa sequência assemelha-se aos procedimentos formais utilizados por diversos artistas visuais, especialmente no uso de passagens imperceptíveis entre as cores e seus matizes.

Seus quadros líricos são suscitados pela intuição, pelas sensações, pelos desvios, pelos estudos e composições prévias, longas e elaboradas. Logo, vemos um quadro envolto em névoa, imagens brumosas que resvalam

9 “A maioria dessas fotografias é apoiada ou depositada sobre alguma superfície, mas elas podem também receber movimento de outro elemento ao qual estão associadas (água, ar...). Elas podem ser dispostas sobre mesas, sobre o chão, nas ruas, mas também sobre a terra, sobre pedras e rochas, em meio à natureza; podem ser espalhadas como que ao acaso, ou arrumadas em certos ‘arranjos’; podem aderir às paredes, aos muros, rochas e plantas ou ser penduradas nas cercas dos caminhos, nos varais, nos galhos e na folhagem; podem também estar sobre a água, boiando levemente, ou sendo levadas pela correnteza; ou ainda estar sob a água, quase imóveis ou levemente agitadas; atadas a algum objeto também podem ser balançadas pelo vento; soltas, podem ser por eles levadas. As fotografias podem ainda estar organizadas segundo diferentes critérios: enfileiradas, dispersas, em combinações, jogadas ao acaso...; fincadas ou em movimento; em grupo ou sozinhas” (Oliveira, 2009, p. 70-71).

no mistério. “Ela é uma artista visual, plástica”, diz Glauber Rocha a certa altura do filme. As cores – que emanam de diferentes texturas – não são chapadas, mas errantes, salpicadas por pigmentos diversos, como signos do expressionismo abstrato. Nesse sentido, é interessante observar, nos quadros, as linhas, as cores, o equilíbrio e a harmonia na composição. Nessa direção, ressalta Francis Alÿs:

Os espaços entre as linhas foram coloridos e formas começaram a aparecer. Ou será que alguém poderia começar a imaginar formas? Planas ou sólidas, geométricas ou líricas, abstratas ou figurativas, organizadas ou caóticas: tanto faz. Figuras autônomas; imagens. Frames coloridos também foram incluídos entre o material gravado. Como eram estáticos, marcavam pausas. Um espaço para respirar. As pausas interrompiam o continuum da atuação da câmera e criavam um ritmo. Em combinação com uma distribuição aleatória dos quatro movimentos da ação – esperar os tornados, persegui-los, alcançá-los ou perdê-los [...] (Alÿs, 2010).

Durante a fruição do filme *Diário de Sintra*, um gesto fílmico chamou-me a atenção: a imagem reiterada da mão da cineasta performando no quadro. Esse gesto parece ser responsável por algumas das imagens cruciais do filme. Quantas vezes vemos a imagem da mão de Paula Gaitán, no centro ou no canto, performando o quadro? O uso reiterado dessa imagem merece uma análise mais precisa. Vejamos como isso se dá.

Esse *leitmotiv*, muito complexo, permeado de ressonâncias ao longo do filme, exige uma breve escansão e se mantém atento às metáforas recorrentes, às inserções obsessivas, às nuances de sentido. As tomadas próximas, ampliadas e performadas pelas silhuetas da palma da mão, dos dedos e da mão espalmada, são utilizadas de forma recorrente, compondo o jogo de claro-escuro cortante de algumas cenas.

Os gestos são lentos: a mão que performa a contraluz no quadro durante uma viagem; a mão pendurada numa fotografia, como folha ou como fruto no galho de uma árvore; a mão que atravessa uma tórrida sombra; a mão que compartilha as fotografias impressas com os transeuntes. De súbito, a mão esquerda da cineasta irrompe e desliza do canto esquerdo ao canto direito do quadro. *Diário de Sintra* registra metaforicamente a mão da cineasta Paula Gaitán. Reúnem-se, nessas sequências, elementos que marcam a estrutura

do filme. De um lado, a imagem da mão da cineasta se inscreve plasticamente na composição do quadro; de outro, torna-se um elemento indispensável no tecido fílmico.

Nessa direção, Gilda de Mello ressalta: “[...] A obsessão com as mãos extravasava dessa conotação social e expressiva para assumir, paralelamente, um aspecto mais técnico, derivado da segurança admirável em reproduzi-las plasticamente” (Souza, 2005, p. 113).

Não é difícil entrever, por trás desse tempo curvo, um gesto que vai e volta, cruzando-se constantemente ao longo do filme a partir dessa imagem matriz e motriz.

A mão de Paula Gaitán se move no filme como um passo de dança. A mão é a imagem motriz no filme, a imagem matricial, a imagem geradora, uma imagem política. Há um detalhe importante que deve ser ressaltado¹⁰. O filme *Diário de Sintra* é composto de 16 sequências de imagens da mão da cineasta, em planos de durações diversas¹¹. *Diário de Sintra* é estruturado com a câmera literalmente na mão. A mão da cineasta tateia a imagem. A mão de Paula Gaitán vislumbra algo dentro e fora do quadro. A mão que cria, que inventa, que fabula, que viceja e se multiplica com potência e força na filmografia brasileira.

Referências

ALÿS, F. **Numa dada situação/In a given situation**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CAMPOS, M. da C. **Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970**. 2020. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

DIÁRIO de Sintra. Direção: Paula Gaitán. Produção: Aruac Produções; Urca Filmes. Brasil/Portugal, 2007. Documentário (90 min.).

10 “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. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 14-15).

11 Imagens da mão da cineasta aparecem nas seguintes minutas: 03:49-03:52; 04:00-04:02; 12:22-12:29; 12:55-12:59; 13:18-13:23; 21:09-21:10; 22:58-23:08; 23:16-23:22; 27:04-27:13; 28:32-28:38; 29:04-29:14; 29:24-29:52; 53:25-53:32; 59:29-59:34; 1:09:19-1:09:53; 1:22:08-1:22:10.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Tradução de André Teles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Povo em lágrimas, povo em armas**. Tradução de Hortencia Lancastre. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

FABBRINI, R. N. Imagem e enigma. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, [s. l.], v. 10, n. 19, p. 241-262, 2016.

FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1, 2019.

GALARD, J. **A beleza do gesto**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

KIAROSTAMI, A. **Abbas Kiarostami**. Tradução de Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galáxia**, São Paulo, n. 28, p. 70-82, 2014.

MESQUITA, C.; OLIVEIRA, V. A. Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis. **DOC On-line**, Covilhã, n. 28, p. 78-96, 2020.

MOURÃO, P. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, R. de. **Diário de Sintra**: reflexões sobre o filme de Paula Gaitán. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

PAPE, Lygia. Favela da Maré ou Milagre das Palafitas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 36, 2018. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n36.p%p>.

PERRONE-MOISÉS, L. **Vivos na memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RUFINO, M.; GAITÁN, P. (orgs.). **Umbigo do sonho**: o cinema de Paula Gaitán. São Paulo: Aruac Filmes; Sesc, 2023.

SOUZA, G. de M. e. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VALE, G. C. **A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso**. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário Edições/Filmes de Quintal, 2020.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

Umbral dos séculos: figurações da História em Albert Serra

Gabriel Di Pietro De Camillo¹

Despir-se do pesado manto da História: considerações iniciais

De costas e absorto em si, um homem grisalho de baixa estatura recolhe do chão uma bolsa de alça de couro, uma lança e partes de uma armadura metálica de feição rudimentar, cuja sonoridade estridente mistura-se à leve camada sonora composta pelo chilrear dos grilos e passos sobre a vegetação (Figuras 1 e 2). Seu movimento é acompanhado pela câmera, revelando a presença de um outro homem no espaço. Sentado na relva, vemos brevemente sua face arredondada e jovial, de mirada inocente, que faz contato com o homem mais velho conforme ele se aproxima (Figura 3). Esse plano é abruptamente cortado sem que saibamos o resultado daquele avizinhamento. Em seguida, num plano baixo remissivo de Ozu e atravessado por caules compridos, como se o dispositivo se esforçasse para se camuflar em meio à mata, vemos os personagens sentados e sabemos que todo aquele aparato recolhido pelo homem mais velho repousa agora com o mais novo (Figura 4). A aproximação é retomada e, finalmente, ouvimos a primeira sentença do filme: “Sancho, já está consertada?”. No filme de estreia de Albert Serra², *Honra de cavalaria* (2006), encontramos Dom Quixote e Sancho Pança nas entrelinhas do romance, em suas pausas. A monumentalidade da obra literária, tanto em seu aspecto material (as milhares de páginas do livro, sua narrativa episódica) quanto em seu *status* de culta no cânone da literatura mundial, é abandonada

1 Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), desenvolve pesquisa sobre o diretor catalão Albert Serra e a relação de sua obra com o cinema moderno, cinema de vanguarda e História da arte. É formado em Administração de Empresas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-EAESP).

2 Serra considera este o seu primeiro filme “oficial”. Em 2003, ele havia rodado *Crespià, the film not the village*, um filme de sabor amador e caseiro sobre o verão catalão, mas, ainda assim, é um projeto que constitui o germen de sua abordagem fílmica vanguardista.

nessa transposição em favor de uma atmosfera rarefeita, de pequenos acontecimentos e momentos de espera. Aqui, o primado é dado à observação das errâncias da dupla em sua duração, suas conversas mundanas, seus gestos cotidianos e o desenvolvimento da relação amistosa entre eles.



Figuras 1 e 2: Passos sobre a vegetação.

Fonte: Frames de *Honra de cavalaria* (2006).



Figuras 3 e 4: Dom Quixote e Sancho Pança na relva.

Fonte: Frames de *Honra de cavalaria* (2006).

São esses mesmos procedimentos que vemos em *O canto dos pássaros* (2008), filme em que acompanhamos os Três Reis Magos, do Evangelho de Mateus, caminhando ao encontro do infante nazareno. A breve passagem do Evangelho de Mateus sobre os Três Reis Magos transforma-se na penosa caminhada de três homens nas sublimes e irregulares paisagens das Ilhas Canárias e da Islândia (Figuras 5 e 6), num momento anterior à gênese do Cristianismo. Despido de sua santidade aural, o texto bíblico chega ao cinema de Serra limitando-se aos elementos mais rudimentares da história, preconizando a paisagem sublime e a força da natureza, com o impacto desses elementos sobre os corpos mais uma vez. Somos levados a um momento no qual a palavra ainda não se tinha feito carne, em que seu espectro era carregado pelos ventos. Testemunhamos o esgotamento físico

dos andarilhos e sua interação com a paisagem num filme em que o trajeto importa mais do que a chegada, pois, uma vez entregues os presentes ao recém-nascido, o trio regressa ao seu caminhar sem maiores cerimônias. Em ambos os filmes, presenciamos um íntimo espetáculo, em que as figuras que habitam essas paisagens se materializam e desaparecem diante de nossos olhos como almas penadas da literatura. Despidas de seu estatuto de monolito literário, suas personagens são representadas no apogeu de sua banalidade (Figuras 7 e 8), rastros de massas corpóreas que transitam pela imensidão das paisagens.



Figuras 5 e 6: Andarilhos nas paisagens das Ilhas Canárias e da Islândia.

Fonte: Frames de *O canto dos pássaros* (2008).



Figuras 7 e 8: Banalidade dos andarilhos.

Fonte: Frames de *O canto dos pássaros* (2008).

Do caráter decisivo que ocupam nas páginas dos livros, essas histórias são transpostas para o cinema de Serra como reminiscências, rastros, fantasmas vagando por entre os intervalos do tempo e da História.

Um tríptico fúnebre para o século XVIII

Com o filme *História da minha morte* (2013), Serra inaugura um percurso que explora o ocaso de um certo regime, os momentos derradeiros

da aristocracia, composto também pelos filmes *A morte de Luís XIV* (2016) e *Liberté* (2019), nos quais as personagens encontram-se suspensas no espaço liminar entre diferentes épocas, à beira de uma transição que se anuncia, mas ainda não se concretizou. O primeiro trabalho sintetiza com rara maestria esse curto-circuito histórico-temporal, promovendo o encontro entre Giacomo Casanova (1725-1798), famoso libertino veneziano, homem das letras e símbolo da Ilustração do século XVIII, e Drácula, morto-vivo por excelência, personagem ficcional, figura das trevas e das brumas da indefinição lançadas pelo Romantismo do século XIX. Em seguida, acompanhamos, numa clausura barroca, a lenta morte do Rei Sol (Luís XIV), interpretado por Jean-Pierre Léaud, ícone da *nouvelle vague*. Testemunhamos os antes eloquentes gestos do rei agora executados com cansaço, sua dificuldade em se alimentar e se movimentar enquanto sua perna gangrena (Figura 9). É o símbolo do apodrecimento monárquico, o declive que esse regime enfrentará nos anos vindouros. A figura real de Luís XIV, amplamente retratada e divulgada em seu reino por meio de diversos suportes – pinturas, moedas, gravuras e obras literárias – para consolidar seu poder absoluto, encontra-se agora impotente e imóvel. As poses magnânimas dos retratos, sua figura ereta e cercada de artefatos que projetavam seu poder divino agora permanece deitada em seu leito de morte, sem glória (Figura 10). Por fim, assistimos a um grupo de libertinos expulsos da corte do Rei Luís XVI, em 1774, embarcar numa noite de *cruising* em alguma floresta localizada entre Potsdam e Berlim. Longe da castidade e pompa da vida pública emergem suas pulsões e desejos, planifica-se a rígida hierarquia aristocrática em nome da busca pela satisfação. O aspecto solar e idílico dos amores peninsulares da Citera de Watteau (Figura 11) dá lugar à obscuridade geográfica de um indistinto e soturno bosque europeu, uma *fête galante* com as luzes apagadas (Figura 12).



Figuras 9 e 10: Luís XIV em seu leito de morte.

Fonte: Frames de *A Morte de Luís XIV* (2016).



Figuras 11 e 12: Comparação entre Watteau e Serra.

Fontes: *Pèlerinage à l'île de Cythère* (Antoine Watteau, 1717) e frame de *Liberté* (2019).

Nesses filmes, situamo-nos no umbral de uma Europa em plena transformação e à beira da eclosão da Revolução Francesa, que nunca vemos efetivamente, mas sobre a qual ouvimos falar. Esse trio de filmes se organiza a partir de uma perspectiva não teleológica, mas reflete um lugar comum da historiografia francesa, que propõe o início do século XVIII na França com a morte de Luís XIV, em 1715, e seu fim com o processo revolucionário em 1789. São filmes que pendulam entre a alegoria e a concretude, obras de fatura “conscientemente desdramatizadas” que trazem em seu bojo um sabor rosselliniano (Rosenstone, 2010, p. 37). Enquanto os filmes sobre Giacomo Casanova e Luís XIV têm fontes documentais específicas³, *Liberté* (2019) opera de maneira mais alegorizante ao mostrar o declínio da aristocracia e seu esvaziamento. Essas pessoas, outrora poderosas, estão agora condenadas a performar seus rituais na obscuridade, como fantasmas de um mundo em decadência. O filme situa a ação fora da sociedade (exilados na floresta, à noite) para mostrar que eles já estavam alijados daquele momento histórico. Também nesse conjunto de filmes, Serra opera a desmonumentalização dessas figuras e desses documentos-monumentos, “desmascarando seu pretense discurso monolítico sobre o passado nele representado” (Napolitano, 2011, p. 66).

A morte, figurada e metafórica, é outro elemento que organiza esse tríptico, o que se reflete em imagens cada vez mais turvas e ilegíveis. Essa abordagem – tanto temática quanto formal – revela uma afinidade proveitosa com Alexander Sokurov⁴, diretor russo que dedicou um trabalho de fôlego sobre

3 Respectivamente, nas memórias de Casanova em seu livro *História da minha vida* (1825) e nas memórias de Louis de Rouvroy, Duque de Saint-Simon (1829).

4 As relações entre os conjuntos fílmicos de Albert Serra e Alexander Sokurov serão aqui apresentadas de forma breve e pontual, mas cumpre destacar que seu exame aprofundado trará à tona diversas afinidades e estratégias formais que pretendo apresentar futuramente.

figuras do poder em decadência em sua tetralogia composta por *Moloch* (1999), sobre Adolf Hitler, *Taurus* (2001), sobre Lênin, *O Sol* (2005), sobre o imperador japonês Hirohito, e *Fausto* (2011), uma leitura bastante particular da obra de Goethe. A escuridão que encerra *História da minha morte* (2013), espreado-se de tal modo que impõe a sua penumbra temática e formal às obras subsequentes de Albert Serra, suscita a mesma questão levantada por Fredric Jameson em seu texto sobre a tetralogia do diretor russo quando ele enuncia a questão da morte: “como é possível que o fascínio com os cadáveres coexista com características tão brilhantes e idiossincráticas?” (Jameson, 2013, p. 205). O autor evoca Lukács para falar sobre as maneiras de imaginar a história:

Na primeira [maneira], o drama histórico, vemos as grandes figuras da história mundial em pessoa, no palco, maiores do que a própria vida, fazendo as vigas do teatro vibrarem com a expressão heroica de suas decisões, sua vontade, as ansiedades do seu poder e sua missão. Na outra, o romance histórico, chegamos a tudo isto indiretamente, pela mediação de um personagem ordinário a quem é dada a oportunidade de vislumbrar os grandes personagens de longe e, por um breve momento, cruzar com suas trajetórias fulminantes (Jameson, 2013, p. 206).

Ocorre, contudo, que nem os filmes de Sokurov nem os de Serra enquadram-se exatamente nessas categorias, ensejando, então, a proposição de uma abordagem distinta, que de alguma maneira está impregnada dessas outras. Se a concepção lukacsiana entende a vida privada das grandes figuras como algo público, nesses filmes estamos diante de uma “concepção de vida privada totalmente diferente, algo semelhante a uma dissociação esquizofrênica na qual os grandes e poderosos caem na senilidade ou segunda infância” (Jameson, 2013, p. 206-207). Assim como nos filmes de Sokurov, em que veremos essas figuras assombradas pela morte desempenhando atividades cotidianas, banais, longe do escrutínio público e do verniz ensanguentado do poder ditatorial, uma bruma fatal enevoa os dias de Casanova e Luís XIV (Figuras 13 e 14).

O Rei Sol nos é apresentado já sendo levado por seus criados em uma cadeira de rodas (Figura 15), evidenciando de partida sua fragilidade física, tal como acontece em *Taurus* (2001), de Sokurov (Figura 16). Veremos a figura de Luís XIV, associada com o poder absoluto, tendo dificuldades

para comer e beber, em consonância com o mau estado de saúde que já o havia feito perder uma porção do maxilar e alguns dentes, dificultando sua deglutição. Tal qual uma criança, vemo-lo sendo alimentado e a comida caindo de sua boca, enquanto o círculo íntimo da corte presencia o mesmo espetáculo degradante, torcendo para que o rei coma mais uma colherada e aplaudindo-o nos raros momentos em que ele consegue fazê-lo.



Figuras 13 e 14: Os leitos de morte do Lênin de Sokurov e do Luís XIV de Serra.

Fontes: Frames dos filmes *Taurus* (2001) e *A Morte de Luís XIV* (2016).



Figuras 15 e 16: Lênin e Luis XIV em suas cadeiras de rodas

Fontes: Frames dos filmes *A Morte de Luís XIV* (2016) e *Taurus* (2001)

Aparições nos umbrais da História: comentário sobre *História da minha morte* (2013)

As personagens históricas de Serra encontram-se suspensas no espaço liminar entre diferentes épocas, à beira de uma transição que se anuncia, mas que ainda não se concretizou. *História da minha morte* (2013) sintetiza com maestria esse curto-circuito temporal. De partida, o filme promove uma inversão

das memórias de Giacomo Casanova, intituladas *História da minha vida* (1825). O livro começa a ser escrito em 1789, ano da Revolução Francesa, durante seu autoexílio em Duchcov (atual República Tcheca), e revela-se um verdadeiro compêndio da sociabilidade europeia da época, recobrando os anos de 1725 a 1774. A narrativa é encerrada abruptamente e deixa de fora parte significativa da vida do autor (1774 a 1789). O filme de Serra se lança nessas lacunas de modo especulativo, apresentando um Casanova depois de seus dias de glória, um morto-vivo, cujo apetite sexual e vigor físico – tão destacados no filme de Fellini – estão agora esgotados pela inevitável passagem do tempo. É o homem e toda sua época na chegada de seus dias decisivos,

[...] uma figura que é cada vez mais apartada de suas referências autobiográficas, incorporando, assim, o homem que luta contra a passagem do tempo: o tempo do corpo que enfraquece e colapsa, o tempo histórico que transforma sociedades por meio de mudanças paulatinas ou choques violentos. Casanova incorpora a incessante negociação com o tempo, da negação à aceitação (Delon, 2021, p. 146).

A primeira aparição de Casanova no filme dá-se, justamente, de frente a um espelho (Figura 17). Esse plano enfatiza sua natureza dupla, sua concomitante presença e ausência, e antecipa o desfecho da obra uma vez que Drácula, enxertado na história, triunfará sobre Casanova com sua mordida fatal (Figura 18).



Figuras 17 e 18: Casanova diante do espelho e mordido por Drácula.

Fontes: Frames do filme *História da minha morte* (2013).

Na primeira parte do filme, em um castelo na Suíça, acompanhamos o cotidiano de Casanova e Pompeu, um funcionário recém-chegado. Aqui, as memórias do veneziano e a intervenção do diretor catalão nessas reminiscências começam a se revelar. Sabemos, por meio da leitura das memórias, que Giacomo esteve em diversas cidades da Suíça, em 1749 (em Genebra, com Henriette,

um dos poucos amores que teve em sua vida), 1760 (quando se encontrou com Voltaire em Genebra, fato mencionado mais adiante no filme), 1762 (na Basileia, com a Marquesa D'Urfé, em quem aplica um golpe financeiro) e 1769 (em Lugano, onde termina de escrever e publica seu tratado sobre Veneza). São estadias breves, na maioria das quais se hospedava numa estalagem chamada Les Balance ou nas cortes regionais. Também se pode verificar concretamente que Casanova teve alguns funcionários dos quais sabemos o nome, como Leduc (1760), Costa (1763), Jarba (1764) e Caumont (1794), mas nenhum Pompeu. Ainda que não tivesse origem aristocrática, a relação entre as partes era hierarquicamente organizada, uma relação de servidão, bastante distinta da dinâmica íntima e amigável que se verifica entre Casanova e Pompeu no filme de Serra. Essa associação se aproxima das produções literárias que envolvem a figura do veneziano, como em *Jogo de cena em Bolzano* (1940), do escritor húngaro Sándor Márai. O livro situa sua narrativa ao redor da fuga da prisão⁵ do Palácio Ducal de Veneza em 1756, onde Casanova se encontrava desde o ano anterior acusado de atentar contra a religião e a decência. Essa empreitada contou com a participação de Padre Balbi, um monge preso na cela adjacente acusado de comportamento impróprio – em outras palavras, de manter relações ilícitas com mulheres. Essa aventura e seu acompanhante, aponta Sándor na abertura do livro, são os únicos fatos tirados da vida de Casanova, sendo o restante puro trabalho ficcional. A narrativa, então, coloca o Padre Balbi como um assistente do veneziano, seu funcionário e fiel escudeiro, com quem segue viagem para outros destinos. Contudo, após evadirem de gôndola do território veneziano até a cidade de Mestre, seus caminhos se separaram, e Casanova segue viagem até Paris. O romance estabelece uma relação que vai ecoar de modo familiar no cinema de Serra: Quixote e Sancho. Não por acaso, Sancho (em *Honra de cavalaria*) e Pompeu (*História da minha morte*) são interpretados pela mesma pessoa, Lluís Serrat⁶.

Nesse primeiro bloco do filme, predominam as tomadas em interiores banhados por luz natural e atividades idílicas em todo esplendor de sua banalidade. Presenciaremos a rotina doméstica do veneziano, a sua volúpia e o seu desejo vital representados pelas diversas sequências em que aparece comendo romãs, tomando vinho, lendo sozinho à noite, conferindo sua correspondência e

⁵ Casanova narra amplamente essa história no livro *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs* (1788).

⁶ Figura de proa no cinema de Serra, ele conta que se apaixonou pelos gestos lentos e delicados de Serrat quando o viu sentado em uma cafeteria enquanto buscava alguém para interpretar Sancho. Esse acaso nos remete ao também casual encontro entre Pasolini e Ninetto Davoli.

até defecando (Figuras 19 a 24). Seremos testemunhas de um desfile de ideias sobre os mais variados temas, destacando o saber enciclopédico e a persona intelectual de Casanova. Também observaremos como se desenrolam no tempo as atividades domésticas não só de Pompeu, mas de outras personagens que habitam o espaço sem qualquer justificação dramático-narrativa (Figuras 25 e 26). O emprego da tecnologia digital, que permite uma observação prolongada, faz emergir um outro regime temporal, “o tempo do *l'emploi du temps*, da rotina e da agenda, as horas do dia” (Jameson, 2013, p. 208).



Figuras 19 e 24: A rotina doméstica da Casanova.

Fontes: Frames do filme *História da minha morte* (2013).



Figuras 25 e 26: Atividades domésticas.

Fontes: Frames do filme *História da minha morte* (2013).

Uma viagem repentina coloca Casanova e Pompeu em um caminho sem volta. Sobre uma imagem em que ambos descansam do penoso itinerário, um texto vem localizar-nos geograficamente: Sul dos Cárpatos. A partir desse momento, o miasma contaminará paulatinamente o ambiente. Durante a travessia de um denso bosque ao entardecer, o veneziano começa a tecer comentários acerca da morte, sua inevitabilidade e sua cercania agora que ele se encontra já na velhice. Nessa porção do filme, adentraremos o território do estranho e seu terror, da volúpia irracional, personificados pela figura do Drácula. Sua insondável presença nas trevas – destacada pela atmosfera criada pela banda sonora – e a profusão de símbolos que aludem à morte invadem as imagens (Figuras 27 a 30).



Figuras 27 e 30: Profusão de símbolos da morte.

Fontes: Frames do filme *História da minha morte* (2013).

No interior dos tensionamentos que se manifestam nessa estrutura episódica, presenciaremos o desmoronamento paulatino das relações, até que as sombras se imponham definitivamente. Os viajantes se hospedam (presumimos) numa habitação de feições rurais, em que uma família – pai, mãe e filha – e suas duas empregadas compartilham a simplicidade da vida campestre, que será perturbada pela chegada do insaciável veneziano. O desejo passa a reclamar seu espaço na superfície, emergindo lentamente e suplantando a inocência da família camponesa que acolhe os viajantes. Mais do que na primeira parte, da residência suíça, nessa seção os acontecimentos se darão de modo *cronográfico*, perfazendo manhã, tarde e noite e se repetindo ciclicamente,

[...] uma sucessão de presentes temporais que pode preceder dos grandes eventos ou dos momentos dramáticos do acontecer, esta interminável sequência de ciclos diários e preparações físicas, de seguir com os próprios assuntos, que a câmera registra sem comentário como a passagem da manhã para o meio-dia e da tarde para a noite... (Jameson, 2013, p. 208-209).

Mas, ali nos arredores, para lá de um riacho, há outra presa à espreita, pairando sedenta na penumbra. A escuridão da noite aqui significará o perigo iminente que mora nas sombras, a presença insondável de Drácula. A partir de agora, “o mito está afastado por uma espessa bruma” (Béghin, 2013, p. 242). As convenções da literatura e do cinema, no que tange aos métodos de extermínio do vampiro (mas não só), não encontram lugar no cinema do diretor catalão. Seu Drácula (Eliseu Huertas) não tem as características físicas tão marcantes que consolidaram sua representação: as unhas longas, a aparência monstruosa, os caninos protuberantes, a tez pálida e nua. Em sua primeira aparição (Figuras 31 e 32), encontramos um homem taciturno, de densa e longa barba acinzentada, que emerge e desliza na escuridão de um píer com uma longa veste preta que esconde todo seu corpo. Apesar de se encontrar em seu hábitat natural, não deixa transparecer sua sede de sangue, mas se comporta com imensa placidez e comunga nas trevas entre os demais. Não faz nenhuma vítima, não chega ao destino em sua carruagem flutuante de cavalos negros e tampouco transmuta-se em morcego ou lobo. No limite, não há nada que indique tratar-se de um vampiro.

O mais intrigante de tudo, porém, revela-se duas sequências adiante, em sua segunda aparição: em meio à natureza num dia ensolarado, vemos,

em plano geral, uma mulher (Montse Triola, produtora do filme) serenamente prostrada à frente de um rio (Figura 33); um corte seco nos aproxima dela em plano médio, já com o rosto levemente virado, e então a vemos terminando esse movimento para observar algo que se passa às suas costas. A claridade solar que a atinge é tamanha que ela coloca o peito da mão sobre o rosto para melhor poder enxergar (Figura 34). É então que, sob o sol, em meio à vegetação, localizamos a figura de Drácula. Ele não queima, não aparenta estar enfraquecido ou sem o domínio de seus poderes soturnos. A luz não tem qualquer efeito sobre a sua existência (Figura 35). Não obstante ser uma criatura imune à luz solar que dizimou incontáveis vampiros que o antecederam no cinema, esse Drácula catalão triunfa sobre Casanova. Podemos verificar também uma espécie de eco interno desse triunfo no corvo, comumente associado à morte, prostrado sobre a carcaça bovina (Figura 36). O filme se encerra com um plano do veneziano desfalecido no chão, entre o fino véu que separa vida e morte, enquanto sua antítese vampiresca, ofegante, celebra sua glória. Esse vampiro, assim, triunfa *sobre a luz* (o racionalismo ilustrado) e *apesar da luz* (que incide sobre seu corpo, mas não o afeta).



Figuras 31 e 32: Primeira aparição de Drácula.

Fontes: Frames do filme *História da minha morte* (2013).



Figuras 33 e 34: A mulher à beira do rio.

Fontes: Frames do filme *História da minha morte* (2013).



Figuras 35 e 36: Triunfos de Drácula sobre a luz e do corvo sobre a carcaça.

Fontes: Frames do filme *História da minha morte* (2013).

Conclusão

Procurei demonstrar, neste trabalho, ainda que de modo breve, as complexas relações que o cinema de Albert Serra trava com a História e com sua representação no cinema, incluindo nesse bojo algumas obras do cânone da literatura mundial que constituem grande parte de seu *corpus* fílmico. Esses trabalhos se situam nas entrelinhas dos livros, no ínfimo espaço entre suas palavras, nos tempos de repouso e indefinição da história, nos momentos em que nada grandioso acontece ou, ainda, nos instantes derradeiros dessa monumentalidade evanescente. Apontei, também de modo preliminar, uma hipótese comparativa muito proveitosa entre os filmes de Albert Serra e a chamada “tetralogia do poder”, do diretor russo Alexander Sokurov, haja vista que ambos abordam as figuras de poder – seja ele real ou ditatorial – a partir de uma perspectiva de desmonumentalização, tornando-os suscetíveis à podridão da carne e à derrocada da vitalidade física, devolvendo-os a um estatuto psíquico infantilizado ou esquizoide.

Os filmes históricos de Albert Serra, portanto, nos dão a ver momentos cujo início e fim são ignorados pelo espectador. Acentua-se a rarefação narrativa do filme e sua confusão temporal, dissociado do encadeamento lógico dos fatos. Se, numa obra de fatura mais tradicional, os planos são organizados a partir de sua relação causal – “*aquilo aconteceu, logo isso aconteceu*”, e assim sucessivamente, até o desenlace e a superação dos obstáculos no interior da trama –, *História da minha morte*, tal qual o conjunto das obras de Albert Serra, organiza-se a partir da adição, em que as imagens se acumulam umas sobre as outras – “*isso aconteceu, e isso, e isso, e isso*”. Essa estrutura

cíclica e cumulativa, bem como a diegese oblíqua, é construída com saltos e elipses na montagem que reforçam uma tomada de posição agressiva contra os protocolos narrativos do cinema. O diretor buscará superar os elementos da obra escrita ao subverter a armadura histórico-literária que integra seus filmes, compostos “por uma *mise-en-scène* que rejeita a ideia de adaptação concebida como mímese e favorece a adaptação como um diálogo com uma obra anterior que o próprio filme acaba eclipsando” (Quintana, 2023, p. 2), por meio de suas especulações e abordagem formal. Seus filmes desestabilizam o processo de percepção do espectador, desafiando-o a lidar com uma experiência mais fluida e ambígua, que foge à lógica de resolução e supera os limites impostos pela estrutura tradicional da narrativa cinematográfica.

Referências

- BÉGHIN, C. Como Fausto atravessou a montanha. *In*: SAVINO, F. (org.). **Alexander Sokurov**: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil; Ministério da Cultura; Zipper Produções, 2013. p. 241-246
- DELON, M. Casanova, from man to myth. *In*: MALINA, S. (org.). **Casanova in the Enlightenment**: from the margins to the center. Toronto: University of Toronto Press, 2021.
- JAMESON, F. História e elegia na obra de Sokurov. *In*: SAVINO, F. (org.). **Alexander Sokurov**: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil; Ministério da Cultura; Zipper Produções, 2013. p. 203-215.
- NAPOLITANO, M. A escrita fílmica da história e monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. *In*: CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. (orgs.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011.
- QUINTANA, À. Desprès de la modernité: el cinema d'Albert Serra. **Catalonia**, [s. l.], v. 32, p. 1-16, 2023.
- ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

Filmografia

A MORTE de Luís XIV. Direção: Albert Serra. Espanha: Andergraun films, 2016.

HISTÓRIA da minha morte. Direção: Albert Serra. Espanha: Andergraun films, 2013.

HONRA de cavalaria. Direção: Albert Serra. Espanha: Andergraun films, 2006.

LIBERTÉ. Direção: Albert Serra. Espanha: Andergraun films, 2019.

MOLOCH. Direção: Alexander Sokurov. Rússia: Sogecine, 1999.

O CANTO dos pássaros. Direção: Albert Serra. Espanha: Andergraun films, 2008.

O SOL. Direção: Alexander Sokurov. Japão, Rússia: Sogecine, 2005.

TAURUS. Direção: Alexander Sokurov. Rússia: Sogecine, 2001.

Hollis Frampton e o jogo estético: o modernismo como chave de leitura para a obra cinematográfica

Let Pei Galvão Martins¹

O livro *Visionary film*, escrito por P. Adams Sitney (2002), é uma das grandes bases do cânone crítico existente sobre o cinema de vanguarda realizado nos Estados Unidos. Além de ser um trabalho sem fim, por ser reatualizado constantemente por seu autor para abarcar novos autores, o livro possui uma característica imprescindível para qualquer tipo de pesquisa: ele organiza o cinema de vanguarda estadunidense em categorias, quase como se os dividisse em verdadeiros gêneros cinematográficos. Sitney é responsável por fazer um agrupamento desses filmes a partir de suas características estéticas e, dessa maneira, proporciona uma chave de leitura e diversas possibilidades interpretativas de obras que podem, à primeira vista, parecer muito distantes. Sitney foi responsável por criar uma conceitualização que serve, há muito, para analisar o cinema experimental realizado nos Estados Unidos: a gênese da tradição vanguardista, segundo o crítico, se dá com *Meshes of the afternoon*, de Maya Deren e Alexander Hammid, que seria um dos maiores exemplos da vertente “em transe” desse cinema, caracterizada por filmes que, numa descrição simplificada, reconstroem experiências arquetípicas através de atmosferas oníricas, situações surrealistas e personagens em uma postura sonâmbula. Além do agrupamento de transe, nos deparamos com os filmes líricos, os filmes mitopoéticos... As classificações propostas por Sitney são importantes, principalmente, por fins didáticos. A partir delas, conseguimos

¹ Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Escola da Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Licenciada em Cinema com especialização em Montagem pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (2018-2021). Pesquisa estética no cinema, história do cinema e literatura comparada. No mestrado, realiza um estudo de caso do filme *Hapax Legomena II: Poetic Justice*, de Hollis Frampton, abordando suas imbricações com a literatura e a fotografia, além de sua relação com a própria obra teórica de Frampton.

entender e relacionar os movimentos do cinema de vanguarda estadunidense, ajudando a situar esses diferentes filmes em ondas estilísticas e formais.

Apesar disso, as definições dos agrupamentos formais feitas por Sitney são, como qualquer divisão genérica, passíveis de fragilidade, principalmente pela arte estar o tempo todo se retroalimentando, se valendo de técnicas e valores formais que anteriormente eram alheios aos gêneros que lhe foram imputados. A importância dessa divisão genérica é inegável, mas os filmes estão em uma constante metamorfose, constantemente se relacionando, alterando-se. Conseguimos, se quisermos, enxergar características líricas em filmes de transe, de cinema mitopoético em alguns filmes estruturais etc. Há uma dissolução das fronteiras que não pode ser ignorada, apesar de esses agrupamentos serem úteis para pensarmos uma análise do desenvolvimento histórico-morfológico do cinema experimental estadunidense.

Dessas diferentes classificações propostas pelo autor, talvez a mais polêmica seja a de *cinema estrutural*. O debate em torno do termo foi, historicamente, rodeado de disputas intelectuais, seja entre os autores classificados como “estruturais”, seja entre estudiosos do cinema. Segundo Sitney:

[...] De meados dos anos 1960 para cá, emergiram vários cineastas cuja abordagem é bastante diferente, embora dialeticamente relacionada à sensibilidade de seus predecessores. Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland produziram vários filmes notáveis e numa direção aparentemente oposta àquela da dinâmica formal. Seu cinema é um cinema da estrutura, no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme. O filme estrutural insiste em seu formato, e seja qual for seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário do contorno. As quatro características do filme estrutural são: a posição fixa da câmera (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem da tela. Muito raramente essas quatro características encontram-se presentes em um único filme, e há filmes estruturais que modificam esses elementos habituais [...] (Sitney, 2015, p. 11).

Há, portanto, uma hegemonia estética do cinema estrutural a partir de meados dos anos 1960 até o início dos anos 1970, um crescimento de interesse em torno desse cinema, “no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado”. Talvez, dos agrupamentos propostos por Sitney,

o cinema estrutural seja a manifestação estética que se relaciona de maneira mais direta com os pressupostos de Clement Greenberg de “vanguarda”, em que o meio torna-se o verdadeiro tema da obra: “seja qual for seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário do contorno” (Sitney, 2015). Há uma prevalência da forma ao conteúdo de uma maneira que aconteceu poucas vezes tão radicalmente quanto nesse período (talvez possamos pensar nos filmes de Fernand Léger e Hans Richter, realizados 50 anos antes, como possuidores de uma radicalidade equiparável).

Ainda, Sitney separa quatro investigações técnicas como as principais utilizadas pelo cinema estrutural, sendo elas: a câmera fixa, o *flicker*, o *loop* e a refilmagem da tela. Sitney, então, afirma como é difícil encontrar um filme que explore ao mesmo tempo todas essas técnicas. O cinema estrutural seria tão simples e tão minimalista que, na maior parte das vezes, se debruçaria em apenas uma das possibilidades de estruturação formal da obra.

Porém, até que ponto as classificações propostas por Sitney em seu livro de fato abarcam os filmes que fazem parte delas? Apesar de os filmes ditos “estruturais” terem em comum a predeterminação formal e a simplificação, o que de fato eles compartilham entre si para serem colocados como pertencentes ao mesmo gênero? O que filmes como *Zorns Lemma* e *A região central* têm em comum, além de seguirem, obviamente, os ditames de uma estrutura?

É possível que a classificação de Sitney, ao mesmo tempo que potencialmente benéfica, principalmente se formos pensá-la didaticamente em um contexto panorâmico do cinema de vanguarda estadunidense, atrapalhe a interpretação dos filmes, justamente por colocá-los sob o mesmo amontoador teórico. Theo Duarte, em seu texto “O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo”, afirma:

A caracterização dos filmes estruturais em quatro operações usuais foi também alvo de diversas críticas e reformulações. Essas não se referem, de modo geral, aos aspectos mais fundamentais e distintivos de grande parte dos filmes – apesar de apontar para certas tendências que surgiam dentro do conjunto. E, como admitia Sitney, nenhuma dessas operações era uma condição necessária ou suficiente para a definição de uma obra como estrutural. Os filmes seguintes dos cineastas associados a esse cinema logo após a publicação do ensaio original (1969), em direção a caminhos distintos ao

caracterizado, reforçaria o descompasso e o caráter contingencial na definição dessas características.

No entanto, apesar das inconsistências na definição e categorização, o uso do termo ainda seria útil para se referir a um conjunto de obras surgidas em um mesmo ambiente e momento histórico, realizadas por artistas que possuíam preocupações comuns, dialogam entre si e compartilhavam de uma sensibilidade distinta da predominante no cinema de vanguarda americano (Duarte, 2015, p. 45).

Talvez Hollis Frampton seja, junto com Michael Snow, Paul Sharits e Ernie Gehr, um dos cineastas mais recordados como “estrutural”. Apesar disso, Frampton nunca se mostrou contente com essa colocação. Inclusive, soube desenvolver sua crítica de maneira incisiva. Sobre esse descontentamento, o crítico Federico Windhausen publicou um texto na edição 102 da revista *October*, em que reavaliava a classificação de Sitney, além de trazer à tona uma nova possibilidade de chave de leitura para a obra de Frampton, trazendo a teoria do modernismo do crítico literário Hugh Kenner como possibilidade de observar a obra do cineasta.

No texto “Words into film: toward a genealogical understanding of Hollis Frampton’s theory and practice”, Windhausen afirma que Frampton considerava a classificação de Sitney como uma “tendência incorrigível de rotular, de fazer movimentos” (Windhausen, 2004, p. 76). De acordo com o crítico, Frampton relatou, em uma fala publicada pela revista *Cinemanews*, um descontentamento com a postura crítica em torno das obras artísticas, considerando que “as classificações dos nomes e termos tendem a tornar o trabalho invisível” (Windhausen, 2004, p. 76). Podemos considerar que Frampton acreditava que a classificação genérica de *Visionary Film* poderia reduzir as possibilidades interpretativas dos filmes, justamente por sempre analisarmos as obras a partir dos filtros estabelecidos pela organização proposta pelo cânone crítico inaugurado por Sitney. Acabaríamos, dessa maneira, não vendo os filmes de maneira atenta, pois nosso visionamento estaria contaminado pela moldura preestabelecida do gênero.

A crítica de Hollis Frampton em torno da terminologia empregada por Sitney, entretanto, acaba sendo ainda mais profunda. O descontentamento não se dá somente pela simples categorização ter acontecido: as próprias características dos gêneros vanguardistas de *Visionary Film*, segundo Frampton, derivam das classificações propostas pelo crítico literário Harold

Bloom em torno dos poetas românticos estadunidenses (Windhausen, 2004). Seguindo a lógica comparativa entre Sitney e Bloom, Frampton afirma que Brakhage está para a teoria vanguardista da mesma maneira que Wordsworth está para a da poesia romântica, ou seja, ocupariam o mesmo lugar de destaque e influência em ambos os casos, influenciando tanto os cineastas quanto os poetas de uma maneira muito similar. Frampton chamou isso de “um caso de prestidigitação” (Windhausen, 2004, p. 77-78). Além disso, Frampton também cita uma forte influência da interpretação estadunidense das obras de Sigmund Freud na composição de *Visionary Film* como um fator marcante para a fragilidade da teoria de Sitney. A chave interpretativa derivada da teoria da poesia romântica e da psicanálise seria realmente útil para a leitura dos filmes? Quanto elas poderiam se tornar uma espécie de barreira que separa o espectador da experiência fílmica?

Windhausen, em seu texto, acredita que a crítica de Frampton a Sitney se dá, também, por uma falta de sintonia com a teoria romântica e a própria posição crítica de Harold Bloom, tendo em vista que Frampton, ao longo da vida, se mostrou muito mais próximo aos preceitos modernistas (não podemos esquecer que um jovem Frampton trocava cartas com Ezra Pound, por exemplo). Portanto, dessa forma, Windhausen elenca uma oposição a Bloom, na figura de um outro crítico literário, estudioso do modernismo e admirado profundamente por Hollis Frampton para servir como uma nova possibilidade de leitura da obra do autor. Esse autor é Hugh Kenner. A teoria de Windhausen é de que, por conta da influência de Kenner e de seus conceitos, Frampton se mostrou tão ativamente contra a classificação de Sitney e a vinculação do cinema de vanguarda estadunidense com o pensamento de Harold Bloom. Nesse caso, o pensamento de Hugh Kenner não seria somente uma possibilidade para interpretar a obra escrita ou filmada de Hollis Frampton, mas também poderia servir como uma nova chave de leitura para os filmes dos contemporâneos ao cineasta.

No livro *On movies and consecutive matters*, marcado por conversas com o artista e amigo Carl Andre, Frampton afirma que Hugh Kenner disse que, para fins de compreensão de uma obra de arte, muitas vezes é útil pensá-la como se seguisse certas regras, como um jogo (Windhausen, 2004, p. 80). Windhausen, ao citar essa passagem, afirma que Frampton a disse logo no começo de sua carreira (nesse momento não havia feito ainda nenhum filme), e como esse interesse pela estruturação da obra de arte a partir de regras,

a ligação com o jogo, pode ter servido como um verdadeiro norte para o resto da carreira do cineasta. Podemos pensar em todos os filmes e em seus gêneros como possuidores de regras que acabam por defini-los, e isso também se relaciona diretamente com a definição de “cinema estrutural” pensada por Sitney, principalmente se pensarmos nas regras como algo estabelecido *a priori* e que o filme seguirá até o fim. Porém, o que Sitney não trouxe à tona em sua teoria foi o caráter lúdico das obras artísticas. Frampton, por sua vez, parece levar essa passagem de Kenner como algo fulcral na sua concepção de produção cinematográfica. Os filmes de Frampton possuem um caráter lúdico fortíssimo, em que o espectador parece muitas vezes estar “brincando” com aquilo que está vendo.

Windhausen, para explicar melhor o conceito de “arte enquanto jogo” e as diferenças da estrutura lúdica para a estrutura preestabelecida proposta por Sitney, traz para a discussão o artigo de 1962 publicado por Hugh Kenner, chamado “Art in a Closed Field”. A noção de “campo fechado” pode ser muito relevante para pensarmos a obra de Frampton (e, na verdade, a vanguarda como um todo). Kenner estabelece um paralelo entre a literatura moderna e a história da matemática e que o “campo fechado” da arte partiria dessa relação. O “campo fechado” seria muito importante para descobertas críticas, além de ajudar a pensar a arte contemporânea e a do passado.

Kenner compara, então, um estudo realizado por alguns pesquisadores que colocaram *Ulysses*, de James Joyce, em uma contagem de palavras e descobriram diversos fatos sobre a composição do livro, desde a quantidade de palavras que começam com a letra X até a palavra mais utilizada pelo autor (Kenner, 1962, p. 598). Esse gesto seria, então, muito importante para entender o sistema linguístico proposto por Joyce para o livro. Ao elencar esse léxico e a estrutura de certas frases, poderíamos compreender sistemas que foram fundamentais para a composição da obra. Os autores se valeriam, então, de certos valores de um “conjunto fechado” da cultura para, dessa maneira, compor o “campo fechado” de suas obras em específico, seja na literatura, na música ou no cinema. Segundo Kenner:

O campo fechado contém um número finito de elementos a serem combinados de acordo com regras fixas. Para ter um campo fechado, é preciso ter seus elementos, e foi Flaubert quem deu esse passo particular. Foi ele quem definiu o elemento do romance não como

o evento, mas a palavra; assim como foi Mallarmé quem disse que os poemas eram feitos de palavras, e não de ideias (Kenner, 1962, p. 600, tradução nossa)².

Nessa passagem, podemos perceber a importância da materialidade dos elementos para o “campo fechado”. O evento não pode ser a coisa que define a forma da obra artística, e sim os seus elementos mais fundamentais: no caso da literatura, a palavra; no caso do cinema, o som e a imagem em movimento.

Segundo Windhausen:

Frampton compartilha a visão de Kenner de que “é útil para os artistas pensar na arte como um jogo”, porque isso permite a reconceitualização da prática artística como uma ação deliberativa, mas também seletiva, imaginativa, intencional e prática (Windhausen, 2004, p. 82, tradução nossa)³.

Nesse caso, podemos interpretar que esse posicionamento compartilhado entre Kenner e Frampton também pode servir como uma posição para otimizar o trabalho artístico e, justamente, retirá-lo da lógica romântica da inspiração. A partir do momento que a arte é enxergada como um jogo, ela é colocada no campo da praticidade, mas também no campo do prazer, da intencionalidade. Não é a Musa que vai sussurrar no seu ouvido; é você que vai retirar o tabuleiro para jogar. A crítica de Frampton à classificação de Sitney fica cada vez mais clara.

Enquanto a classificação de “cinema estrutural” parece reduzir as possibilidades interpretativas dos filmes colocados nesse gênero, entender uma obra como um “campo fechado” curiosamente não a fecha para outras interpretações. Pelo contrário, ao entendermos as regras do jogo e os acordos que devemos ter com a obra com a qual estamos nos relacionando, a abertura interpretativa é muito maior. Frampton se atém às especificidades de cada uma de suas obras. Partindo de uma interpretação mais próxima a essa, observando o movimento realizado pelos filmes no estabelecimento de suas regras,

2 No original: “The closed field contains a finite number of elements to be combined according to fixed rules. In order to get a closed field you have to have its elements, and it was Flaubert who took this particular step. It was he who defined the element of the novel as not the event but the word; just as it was Mallarmé who said that poems were made of words, not ideas.”

3 No original: “Frampton shares Kenner’s view that “it is helpful” for artists to think of art as a game because it allows for the reconceptualization of artistic practice as a deliberative act – imaginative, but also selective, purposeful, even practical.”

os espectadores podem se emancipar da estrutura para se engajarem verdadeiramente com o jogo estético proposto pelo cineasta.

De qualquer maneira, a reavaliação crítica proposta por esse trabalho à luz do texto de Windhausen e da teoria de Kenner não elucidada, de forma alguma, a enigmática obra de Hollis Frampton. De alguma forma, é interessante perceber que existem novas possibilidades de leitura diante da fortuna crítica que cunhou o termo “cinema estrutural”, mas, ao mesmo tempo, é importante entender a aplicação dessa nova maneira de ler a obra do cineasta em seus filmes.

Referências

DUARTE, T. O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo. In: MOURÃO, P.; DUARTE, T. (orgs.). **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. p. 42-63.

KENNER, H. Art in a closed field. **The Virginia Quarterly Review**, Charlottesville, v. 38, n. 4, p. 597-613, 1962.

SITNEY, P. A. O cinema estrutural. In: MOURÃO, P.; DUARTE, T. (orgs.). **Cinema estrutural**. Tradução de Tatiana Monassa. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. p. 10-40.

SITNEY, P. A. **Visionary film**: the American avant-garde, 1943-2000. 3. ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002.

WINDHAUSEN, F. Words into film: toward a genealogical understanding of Hollis Frampton's theory and practice. **October**, New York, n. 109, p. 76-95, 2004.

Histórias de resistência em um diálogo intergeracional

Luísa Nico¹

O Brasil, infelizmente, nunca superou a Ditadura Civil-Militar. Não elaborou pública e coletivamente seu significado histórico, muito menos seus efeitos nocivos sobre a sociedade. Seja por conta da Anistia Geral e Irretirada (1979), que não puniu nem o Estado nem os seus agentes que cometeram crimes contra a humanidade, seja pela permanência de instituições criadas no período, como a Polícia Militar (uma das que mais matam no mundo), o país ainda vive reflexos profundos da violência institucionalizada pela ditadura. Não se poderia deixar de mencionar que, nos anos recentes, houve o fortalecimento do acesso ao poder público pelas milícias, outro infame legado do período ditatorial. Em resposta e por respeito a todos e todas que perderam a vida na luta pela democracia no Brasil, é fundamental resgatar as histórias de resistência. Além disso, o registro e difusão da história da luta pelos direitos humanos, pela liberdade de opinião e organização política, explicitando estratégias de luta, de resistência e de mobilização, pode ajudar na organização política hoje.

A pesquisa do mestrado abarca, também, a etapa de desenvolvimento de um documentário sobre meu pai, Enzo Nico, que foi um militante estudantil da Universidade de São Paulo (USP), guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional (ALN) e exilado durante a Ditadura Civil-Militar. Ele nasceu em 1949 e cresceu no bairro da Pompeia, na capital paulistana. Foi criado pelo pai, também Enzo, professor de artes no Colégio Porto Seguro e pela mãe, Yvy, dona de casa. Ele entrou no Ensino Médio no ano do Golpe Militar, em 1964. Naquela altura, ele já estudava o Marxismo (com o qual tinha tido um primeiro contato através de um vizinho mais velho) e estava imerso em um

¹ Mestranda no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) sob orientação de Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. Graduada no Curso Superior de Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP.

ambiente de mobilização estudantil, no qual se engajou ativamente: na capital paulista, o período de 1964 a 1968 foi marcado pela “luta dos excedentes”, mobilizações dos estudantes de Ensino Médio que, apesar de qualificados para o Ensino Superior, não podiam entrar nas faculdades públicas pela falta de vagas. Depois de fazer dois anos de cursinho, em um ambiente de intensa mobilização contra a ditadura, ele ingressou no curso de Geologia da USP em 1969, primeiro ano após o Ato Institucional n.º 5, promulgado em dezembro de 1968, em um contexto de crescente e extrema repressão. Entre 1969 e 1971, ele se envolveu ativamente na militância estudantil universitária (fazendo parte da gestão clandestina do Diretório Central dos Estudantes da USP entre 1969 e 1971) e na guerrilha (integrando a organização revolucionária ALN). Ao longo desses três anos, realizou reuniões do movimento estudantil clandestino, participou de manifestações, fez pichações com palavras de ordem dentro da USP e pela cidade de São Paulo, distribuiu panfletos, realizou ações armadas de expropriação de bancos e foi encarregado por ensinar outros membros da ALN a montar e desmontar armas – meu pai participava do chamado “grupo de fogo”, setor responsável pelas ações armadas mais ostensivas.

Por conta da sua atuação no movimento estudantil e na guerrilha, meu pai foi perseguido pela repressão. Em novembro de 1971, após uma tentativa frustrada da força repressiva de prendê-lo dentro do prédio de Geologia da USP – do que ele conseguiu se safar graças à mobilização espontânea de funcionários e colegas de curso, fuga cinematográfica narrada no livro *Cale-se*, escrito por Caio Túlio Costa (2003) –, ele se tornou clandestino. Passou alguns meses vivendo em uma casa sem poder sair, abrir janelas ou receber visitas. Nervoso, não conseguia se alimentar e emagreceu muito, chegando aos quase 40 quilos, sendo que ele era um jovem alto e, até então, saudável, de 22 anos. É difícil para mim conseguir visualizar como ele estava nessas condições, tanto físicas quanto psicológicas. As memórias que eu tenho do meu pai, que me teve aos 44 anos de idade, são todas de um homem adulto, grisalho e barrigudo. Depois que meu pai morreu, por um bom tempo, quando eu via um senhor grisalho de camisa de botões com manga curta e estampa xadrez, por alguns segundos eu achava que era ele. Nossa memória prega trapagens na gente. Esses segundos entre achar que eu havia visto meu pai e me dar conta que ele já havia falecido são para mim um bom exemplo da experiência do luto. A ausência de alguém demora a ser introjetada.

Depois de passar alguns meses nessa casa, clandestino no Brasil, em fevereiro de 1972 ele conseguiu sair do Brasil, disfarçado e munido de um documento de identidade de um colega da Geologia, Alberto. Meu pai viveu até novembro de 1979 no exílio (tendo vivido no Chile, em Cuba, na Suécia, na França e na Líbia). Muitos de seus companheiros e suas companheiras de luta durante a ditadura foram mortos, todos jovens de 20 e poucos anos. A história dele, que sobreviveu, permite acessar também, mesmo que tangencialmente, a história daqueles que não sobreviveram.

O falecimento do meu pai em janeiro de 2022, aos 72 anos de idade, traz ao projeto uma nova camada e um novo ponto de vista impreterivelmente relacionado ao luto. O documentário a ser desenvolvido por mim, sua filha, será uma jornada de busca de quem foi esse pai – para mim e para as pessoas que o conheciam –, bem como uma elaboração do processo de luto. Também busco realizar um diálogo constante entre as histórias familiares e pessoais e a História coletiva do Brasil e do mundo.

Ao longo da pesquisa do mestrado, reuni diversos materiais de arquivo. Entre eles, fitas VHS gravadas majoritariamente por meu pai nas décadas de 1990 e 2000. Graças ao trabalho do técnico Francisco Carlos Medina Coca, 17 fitas foram digitalizadas. Os conteúdos incluem acontecimentos como meu nascimento, meu aniversário de 1 ano, reuniões familiares, Natais, bem como viagens que meu pai fez a trabalho (para Cuba e para diversos locais pelo Brasil). Assistir a esse material foi mais difícil do que imaginei que seria. Tento conseguir definir em palavras quais sentimentos eu tive, mas sinto dificuldade. Causou-me uma estranheza me ver pequena nessas gravações, ver minha família tantos anos atrás e, enfim, ver meu pai vivo. Talvez o incômodo venha de perceber todas as transformações que o tempo traz. Somos as mesmas pessoas, mas somos pessoas diferentes. Nossas vozes são diferentes. O que daquela criança ainda existe em mim? O que daquela família ainda existe em nós?

O projeto de fazer um filme sobre essa história, que é do meu pai e também do meu país, foi maturando com o tempo, mas de alguma forma sempre existiu em mim. Em 2017, ingressei na graduação em Audiovisual da USP. Ao longo dos anos, fui Tateando esse projeto e realizando algumas entrevistas com o meu pai. A primeira entrevista, feita em 2018 e captada apenas em áudio por celular, serviria como um levantamento primário da linha do tempo da vida dele. Tecnicamente é ruim, pois foi feita por celular e ao ar livre. Apesar disso, ela é muito importante, pois é a única entrevista que faz um levantamento

cronológico dos acontecimentos da vida dele, desde a infância até a volta ao Brasil com a Anistia de 1979. Cabe dizer que essa entrevista surge em um contexto em que um amigo trouxe a ideia de fazermos um canal no YouTube no qual meu pai fosse o apresentador e contasse a sua história e a história da resistência no Brasil na ditadura. Chegamos a fazer algumas reuniões (eu, dois amigos do audiovisual, esse amigo historiador que trouxe a ideia e meu pai), mas, por alguns motivos, o projeto não foi concretizado. O motivo principal era o contexto do Governo Bolsonaro, a violência política que tomou conta do país e o medo de que meu pai sofresse ataques físicos ou virtuais. Hoje, olhando pra trás, me arrependo de não termos levado adiante. Penso que seria um projeto com potencial de alcançar muita gente, porque meu pai era uma figura interessante, um bom contador de histórias, com histórias incríveis para contar, e que haveria um público interessado nisso tudo. Além disso, acredito que teria sido muito importante para o meu pai ter realizado isso em vida; imagino que ele gostaria de compartilhar sua história e de ter contato com as pessoas que assistissem a ele. Penso que teria sido bom para a autoestima dele perceber a importância da sua história e contá-la a outras pessoas.

Em 2019, cursei a disciplina prática de documentário na graduação em Audiovisual. Naquele momento, eu havia conhecido uma amiga do meu pai, a Tania Rodrigues Mendes, há poucos meses. Ela foi uma militante estudante e guerrilheira junto dele. Conhecê-la tinha me marcado profundamente. Primeiramente, a própria Tania me marcou: ela é uma pessoa muito interessante, e a conversa, sobre qualquer assunto, rende muito, além dela ser muito carismática e ter muita clareza e força em suas opiniões.

Mas o que mais me marcou nesse encontro, que se deu no lançamento do livro *Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN (Ação Libertadora Nacional)*, de Maria Cláudia Badan Ribeiro, no fim de 2018, foi que, aos 24 anos, eu ouvi pela primeira vez na minha vida a história da minha avó, Yvy, mãe do meu pai. Eu cresci sabendo que meu pai tinha sido guerrilheiro na ditadura e que minhas irmãs mais velhas tinham nascido no exílio. Essa história sempre me fascinou e me intrigou. Meu interesse enorme pela disciplina da História provavelmente veio daí, de sentir tão próximo a mim um tempo histórico que na escola parecia ser de gerações mais distantes. De fato, para muitas pessoas da minha geração, essa era uma história que os avós ou tios mais velhos haviam vivido. No meu caso, que sou a última filha do meu pai, que me teve aos 44 anos, era uma história muito próxima

a mim. Mas até então eu não tinha parado para pensar em como a história do meu pai tinha afetado a da sua mãe. E eu só soube aos 24 anos, através da Tania. Foi tão chocante para mim saber da trajetória da minha avó, Yvy, uma mulher de classe média que se envolveu na resistência depois de seu filho sumir ao entrar para a clandestinidade e depois ser exilado, uma história que até então eu desconhecia. Minha avó escondeu clandestinos em casa, visitou presos na prisão, levou brasileiros e outros latino-americanos escondidos em seu Fusca até a fronteira do país, além de ter trabalhado na Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. E eu nunca soube disso. Quando voltei pra casa, fiquei profundamente mexida e chorei por horas. Por que eu não sabia nada disso?!

O dia 21 de janeiro de 2022 foi uma sexta-feira ensolarada na cidade de São Paulo. Esse foi o dia em que meu pai morreu. Já se passaram pouco mais de 3 anos, tempo suficiente para viver diferentes etapas do processo de luto – um processo que sinto não ser linear e sim espiralar, repleto de idas e vindas, melhoras e pioras, em um movimento que pode parecer ser repetitivo mas que está levando adiante, para outro lugar. Eu chorei todos os dias por muito tempo, e não lembro exatamente de quando parei de chorar diariamente. Mas ainda choro, sim.

Ainda é difícil compreender que ele existia e não existe mais. Parece ter sido ontem e também parece ter sido há uma década. Às vezes estou deitada para dormir e me vem à cabeça a memória dele e uma sensação toma meu corpo inteiro, uma certa vertigem. Tento me lembrar dos seus gestos, da sua voz, de como era segurar a sua mão, do seu olhar. Tenho medo de esquecer isso tudo. E começo a chorar escrevendo isso. Fico triste pensando que, quando ele morreu, eu tinha apenas 27 anos, e que daqui para frente ele nunca mais vai saber de mim. Que entrei no mestrado com esse projeto e ele nunca vai saber. Que ele nunca vai assistir ao filme sobre ele. Que se eu viver muito, a menor parte da minha vida vai ter sido com ele. Que eu nunca mais vou poder perguntar nada para ele, nem ouvir nenhuma história, nem procurá-lo para me acalmar. Por alguns meses, fui completamente tomada por culpa e arrependimento. Por que eu não gravei mais com ele, se eu sabia tanto que queria fazer esse filme? Hoje já consigo ser mais gentil comigo mesma e enxergar que eu fiz, sim, bastante. Tem a entrevista em áudio, tem a entrevista com a Tania e tem uma outra entrevista na qual mostrei fotografias digitalizadas do exílio para ele. E mesmo se eu tivesse gravado muito mais, eu creio que nunca

conseguiria chegar à completude dos acontecimentos de sua vida e dos sentimentos dele, porque isso é impossível.

O contato com o conceito de “memória intergeracional”, a partir da leitura da dissertação de doutorado de Fernando Seliprandy (2018), *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*, foi de extrema importância, pois me fez enxergar o papel ativo que tenho nesse processo de realização do filme sobre meu pai e sua geração: enquanto a geração dele protagonizou a resistência à ditadura, as gerações posteriores, como a minha, podem fazer uma revisão crítica daquele passado. Não somos apenas um depositário desse passado, mas agentes críticos e ativos na elaboração dele. Isso me motiva a contar essa história de uma forma que não seja apenas uma exaltação, monumentalização e heroicização do meu pai e de sua geração, ou seja, a contar com um olhar crítico, mas sempre respeitoso.

Para mim, minha relação com essa história se dá de forma pendular no eixo distanciamento e proximidade. Toda essa história é distante de mim, já que nasci em 1994, 15 anos depois do meu pai e minhas irmãs retornarem do exílio. Eu nunca estive nem perto de ter vivido tudo isso. Entretanto, tudo isso é muito próximo de mim: é a história da minha família, do meu pai, das minhas irmãs.

Pretendo que o próximo filme seja em primeira pessoa, com narração minha em voz *over*, pela qual deixarei evidente minha relação com o tema e com os personagens, além de colocar a dimensão reflexiva sobre a própria realização do filme. Eu gostaria que a dimensão política estivesse atrelada (e em mesmo grau de importância) às questões subjetivas da vida do meu pai e da minha relação com ele – embora eu tenha receio de que o filme se torne excessivamente sobre mim. Ao fazer o filme quero tentar entender não só a trajetória de vida dele, mas também tentar compreender as emoções que ele sentia ao viver tudo isso – e colocar isso tudo no filme para que o espectador também sinta e tente compreender.

Eu também gostaria muito de fugir da construção da narrativa temporalmente linear – embora eu ainda não tenha muito ideia de como estruturar a montagem de outra forma. Penso muito na relação que a Geologia e o Audiovisual têm com o espaço e com o tempo: enquanto a Geologia estuda a alteração do espaço natural (a Terra) pelo tempo, o Audiovisual tem ambos como matéria-prima. De alguma forma, eu e meu pai nos debruçamos sobre o espaço e o tempo. Gostaria muito de usar conceitos e imagens da Geologia para estabelecer como o espaço e o tempo serão construídos e articulados nesse filme.

Considero que a ideia de interrupção é central na vida do meu pai e da minha família. Grande parte dos amigos da juventude, com os quais meu pai compartilhou utopias, histórias e memórias, foram mortos pela ditadura. Inevitavelmente, parte da memória dele se foi com eles. Além disso, ele teve que interromper o curso de Geologia no último ano, quando precisou se tornar clandestino, e viveu longe de sua família nos 7 anos de exílio, perdendo seu pai e seu avô sem que pudessem se reaproximar e sem poder estar presente nos velórios e enterros. Ele teve que recomeçar inúmeras vezes nos países em que morou como exilado sem ao menos saber falar a língua e, enfim, recomeçar no Brasil pós-Anistia. Uma vida repetidamente interrompida. Por fim, em algum momento dos anos 2000, ele cortou relações com suas três irmãs, minhas tias. Mais interrupção. Elas ainda estão vivas, e entrevistá-las pode ser uma maneira de acessar parte dessa história, em especial a infância e juventude do meu pai antes da ditadura, bem como as consequências de sua perseguição, clandestinidade e exílio para a família, sobretudo na trajetória da minha avó, Yvy. Ademais, as entrevistas podem ser uma forma de eu me reaproximar dessa família praticamente desconhecida. Eu não sei quantos primos e primas tenho nem quais os seus nomes, muito menos histórias deles, já que não tive praticamente nenhuma convivência com a minha família paterna para além do meu pai, Enzo, minha avó, Yvy, minhas irmãs, Yara e Mayra, e meu irmão, também Enzo.

Buscando reconstruir a trajetória do meu pai e entender o funcionamento da militância estudantil, desejo entrevistar também companheiros e companheiras de militância. Algumas questões centrais guiam esta investigação: pelo que lutavam? O que desejavam alcançar? Como acontecia a militância na prática? Que ações praticavam? Que pessoas lutavam com eles? Quais as organizações? O que alcançaram? O que não alcançaram?

Em resumo, a relação dos personagens a serem entrevistados: Cassiana, ex-companheira do meu pai, que o acompanhou no exílio e mãe de suas duas primeiras filhas; minha irmã, Yara, nascida em Cuba, no exílio de seus pais, em 1974; minha irmã, Mayra, nascida na França, também no exílio, em 1979; minhas tias, irmãs do meu pai; minha mãe, Claudia; meu irmão, Enzo; companheiros e companheiras de militância estudantil, guerrilha e os que participaram da fundação do Partido dos Trabalhadores.

Ainda nesse processo de desenvolvimento do próximo filme, também reuni materiais de arquivo. São eles: acervo familiar de fotografias; alguns rolos Super-8 familiares ainda não digitalizados; algumas fitas VHS

de filmagens familiares e pessoais realizadas nas décadas de 1990 e 2000; cartas e documentos pessoais do meu pai; documentos da repressão.

Por fim, cabe colocar que o meu pai era uma pessoa com questões de saúde mental. No Brasil, a única reparação dada aos perseguidos pela ditadura foi a financeira, ou seja, não houve uma elaboração pública e coletiva de memória, não houve julgamento dos crimes cometidos pelo Estado e seus agentes, nem um oferecimento de acompanhamento terapêutico aos indenizados. O Brasil foi o único país latino-americano a dar perdão a militares sem que fossem reconhecidos os crimes que cometeram, sem que houvesse julgamento. Não à toa, no Brasil pós-ditadura a polícia segue torturando e matando em números assombrosos.

Meu pai recebeu uma indenização, e lembro que, quando foi publicado no *Diário Oficial*, eu fui até o quarto dele parabenizá-lo. Mas, ao invés de eu encontrar uma pessoa que celebrava sua indenização (talvez eu tenha sido muito inocente e desavisada achando que esse poderia ser, de alguma forma, um momento feliz), eu encontrei uma pessoa cabisbaixa e chorosa. Seus olhos estavam marejados. Então, ele me disse que esse dinheiro não importava tanto, que essa indenização só o fazia lembrar-se dos amigos que desapareceram ou morreram naquela época, que eles nunca teriam suas vidas de volta. Essa é a única lembrança que tenho do meu pai chorando.

A partir das reflexões desenvolvidas por Gagnebin (2006) em *Lembrar escrever esquecer*, é possível considerar que tenho a função de testemunha. A autora defende que o conceito seja ampliado para não só aquele que viu com os próprios olhos, mas também aquele que ouve a narração insuportável do outro sem ir embora, pois

[...] somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p. 57).

Com as experiências de horror do século XX, em especial os regimes totalitários e fascistas, bem como as duas guerras mundiais e as ditaduras militares que tomaram conta da América Latina, ganhou força a discussão acerca da impossibilidade da narração da memória traumática. Experiências traumáticas são, por definição, aquelas que o sujeito não consegue traduzir em linguagem, não consegue acessar o simbólico e, portanto, não consegue acessar o outro.

Esse rompimento na transmissão simbólica, da tradição compartilhada por uma comunidade e transferida através da palavra entre gerações, leva ao que Benjamin (2012) chamou de o fim da narração tradicional, típica da pós-modernidade. A linguagem cotidiana, a narração tradicional, não consegue acessar o choque, que Freud (2012) chamou de trauma. No entanto, se esse passado não pode ser narrado, ele corre o risco de cair no esquecimento. Em “O narrador”, Benjamin propõe uma narração que dê conta do caráter fragmentado e esfacelado da experiência, uma narração nas ruínas da narrativa. O ato de tornar públicas as experiências e lutas que a história recalcou é, portanto, fundamental na elaboração dos traumas sociais.

Nesse sentido, a realização desse filme é uma forma de elaboração. O narrador (o historiador, ou, nesse caso, a diretora) se volta não para os grandes acontecimentos sobre os quais a História tradicionalmente se detém, mas para o que ela costuma ignorar: o sofrimento que não se traduz em palavras e a história dos “sem-nome”. Essa atividade de rememoração considera as lacunas, a incompletude e tudo o que não teve direito à lembrança, à palavra, enfim, considera o recalco. Nesse sentido, pode-se dizer que:

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuaram somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico (Gagnebin, 2006, p. 118).

Por fim, eu gostaria que, de alguma forma, mesmo ele já não estando mais vivo, eu conseguisse fazer com que meu pai falasse através do filme. Como fazer isso, para além de usar as entrevistas já realizadas? Como retratar alguém que já não está mais aqui? Como respeitar a privacidade e intimidade dele? Existem fatos na vida dele que certamente ajudam a compreender melhor sua complexidade, mas eu imagino que meu pai não gostaria de torná-los públicos, já que nunca fez isso por conta própria. Tentei achar nos arquivos que ficaram no quarto do meu pai depois de sua morte escritos que ele tenha feito, mas encontrei poucas coisas. São poucos escritos e, assim como no caso dos minerais, a escassez os torna ainda mais preciosos.

Quando alguém morre, fica um monte de coisa pra trás. O quarto, com suas roupas, livros, óculos, cama e roupas de cama. No caso do meu pai, a televisão ainda ligada. Entrar no quarto do meu pai que morreu e encontrar a

televisão ligada. Desligar a televisão. Do lado da cama, as bitucas no cinzeiro, o cinzeiro cheio, as paredes amareladas pela fumaça. Os porta-retratos, broches, carimbos e bugigangas, os remédios abertos que logo vencem. O cheiro do quarto que lembra ele.

Entre as tantas tarefas que o luto obriga, uma das mais importantes e difíceis é a de desfazer o quarto da pessoa. Fazer a triagem do que fica e do que vai embora pode se tornar uma tarefa difícil. Ela te obriga a lidar com o fato de que a pessoa não está mais aqui, o que pode parecer simples, mas, na prática, é complicado, porque é difícil demais compreender que alguém que existia deixou de existir. Você pode desejar manter alguma peça de roupa, alguma fotografia, alguma lembrancinha ou cartinha. Um bilhete que você fez quando criança para dar de presente para seu pai e dizer o quanto o ama. Uma fotografia do seu aniversário de seis anos, os dois sentados lado a lado e sorrindo pra câmera.

Quando você tem interesse pela história da pessoa e quer saber mais sobre ela, qualquer objeto pode se tornar uma pista. Mas pistas são pistas, sempre envoltas em mistério. A vida do meu pai, por si só misteriosa, e objetos à altura desse mistério: cartas recebidas por ele, de remetentes que eu não sei quem são, escritas em uma caligrafia que não reconheço e em uma língua que não sei. Quem sabe um dia seja possível desvendar o que está escrito, mas esse envelope de carta permanecerá sendo, para mim, um símbolo do mistério.

Agora que ela não estava mais aqui, comecei a estudá-la como se fosse uma desconhecida, desencavando os pertences dela na tentativa de redescobri-la, tentando trazê-la de volta à vida de qualquer maneira possível. No meu luto, eu estava desesperada a interpretar qualquer coisinha como se fosse um sinal (Zauner, 2022, p. 201).

Entre os arquivos que ficaram dele, um me chama muita atenção. É um envelope pardo com o cheiro que o quarto dele tinha, no qual é possível ler dois itens escritos em sua caligrafia: “1) ticket Santiago-Arica 10/09/1973” e “2) roteiro dele da própria vida aos quase 50 anos”. O item 1 engloba três bilhetes de ônibus referentes ao período entre 10 de setembro de 1973 (véspera do golpe que veio a matar o presidente Allende e colocar o ditador Pinochet no poder) e 18 de setembro de 1973. O primeiro bilhete se refere à viagem realizada no dia 10 de setembro, na qual ele se locomoveu de Santiago ao extremo norte do Chile, para a cidade de Arica. No segundo bilhete, não há nenhuma

indicação de origem e destino da viagem. Já o terceiro bilhete indica o trajeto da cidade de Copiapó para Santiago, realizada no dia 18 de setembro. É interessante notar que a distância entre Arica e Copiapó é de 1.240 km. Eu sei, pelos relatos do meu pai (felizmente registrados em entrevistas), que esse trajeto foi tenso. Quando soube do golpe, pelo rádio de um táxi que havia pegado, ele decidiu retornar a Santiago. Nesse volta, o ônibus em que ele estava foi parado na estrada por um grupo paramilitar. O grupo ordenou aos passageiros que se dividissem entre chilenos e estrangeiros. A desconfiança e o instinto de sobrevivência fizeram com que ele tentasse a sorte de fingir ser chileno. Apesar das carteiras de identidade de chilenos e estrangeiros terem cores diferentes, a mentira dele não foi notada pelos paramilitares. Estrangeiros deveriam permanecer na estrada e chilenos deveriam retornar ao ônibus e seguir viagem. Meu pai então retornou ao ônibus e, sabiamente, sentou em uma poltrona diferente da original. Liberado pelos paramilitares, uma etapa havia sido bem sucedida. No caminho de volta para Santiago, meu pai relata que era possível ver corpos pela estrada. Ele me dizia que os dias que se sucedem a um golpe têm uma atmosfera de terror muito específica. Nesse trajeto rumo a Santiago, ele ouviu no rádio que todos os veículos que chegassem à capital antes das 7h da manhã deveriam ir diretamente para um posto militar, onde seriam totalmente inspecionados. Novamente, perigo à espreita. Meu pai decidiu então perguntar ao motorista a que horas eles chegariam a Santiago, ao que o motorista respondeu: “Companheiro, pode ficar tranquilo, vou bem devagar e só vamos chegar depois das 7h”. Pode ser que esse motorista tenha salvado a vida do meu pai, visto que o golpe chileno é conhecido por ter sido extremamente sangrento, tendo inclusive transformado o Estádio Nacional do Chile em prisão e campo de concentração dos dissidentes – cerca de 40 mil pessoas foram detidas, e estima-se que 400 pessoas foram mortas lá. Mais uma vez, salvo por um triz. A ideia de que meu pai conseguiu fugir tantas vezes de ser pego – no Brasil e no Chile – me magnetiza. Se ele tivesse sido pego, qual teria sido o seu destino? Certamente a tortura, mas talvez mais. Talvez ele tivesse sido morto.

Já o item “2) roteiro dele da própria vida aos quase 50 anos” consiste em um texto com o título “Memórias rápidas septenal”, na qual ele dividiu sua vida em setênios (0-7 anos; 7-14 anos; 14-21 anos; 21-28 anos; 28-35 anos; 35-42 anos; 42-49 anos) e colocou, em tópicos, suas memórias de cada período. Há informações sobre sua infância, como o fato de ser considerado muito

ativo e levado e ter recebido notas ruins por comportamento, além de acontecimentos como os nascimentos de suas irmãs. Aos 12/13 anos (em 1961/1962), aparecem pela primeira vez “preocupações sociais e descoberta do Marxismo”. Aos 17 (em 1966), “acompanhava o evento Guevara pelo rádio”, “fiz rádio amador para falar com Cuba” e “fui com amigo ao Uruguai conhecer e buscar literatura de esquerda, proibida no Brasil, para mim mesmo”. Aos 18 (1968), “participava das passeatas e fazia segurança” e, em 1969, “entro na Faculdade de Geologia da USP”. Aos 19 (1969), “entro na luta armada e começo militância de guerrilha”. Enfim, esses são apenas alguns dos itens listados por ele – há outros, bem pessoais, que prefiro não expor aqui, porque parto do princípio de que não tenho o direito de expor toda a intimidade dele só porque quero fazer um filme sobre sua história. O último item da lista, escrito aos 49 anos, é: “aqui estou, já próximo aos cinqüentão”. Esse “roteiro dele da própria vida”, como ele chamou, é para mim, por enquanto, um documento crucial para entender ele e de onde eu posso partir se quiser fazer um filme no qual ele também conte a sua história. O fato dele ser dividido em setênios me chama muita atenção. Em uma pesquisa no Google, descubro que a divisão da vida em setênios é usada na antroposofia, uma “ciência espiritual” criada por Rudolf Steiner – racionalidade e esoterismo de mãos dadas. Esta é uma característica muito marcante do meu pai para mim: a convivência da racionalidade com o esoterismo. Um geólogo, portanto cientista, que fez o mapa astral dos filhos assim que nasceram.

Ainda nessa busca por relatos escritos por meu pai, encontrei também outros dois textos. O primeiro é o discurso escrito e lido por ele em sua formatura da USP, em 10 de julho 1981, após sua volta do exílio. Esse discurso foi enviado a mim por e-mail por uma companheira de militância dele, a Lilian Meyer Frazão. Na ocasião de sua formatura, meu pai pediu autorização para ler o discurso, e ela foi concedida. Porém, ao pegar o microfone para falar, o som foi cortado. Mesmo assim, meu pai leu o seguinte discurso:

Em um momento como este, em que regularizo minha situação de Geólogo, no Brasil, onde depois de ter recusado o último ano de Geologia (graças a um recurso jurídico) tenho forçosamente de fazer agradecimentos e, dialeticamente, repúdios.

Agradecimentos em primeiro lugar aos trabalhadores brasileiros que com seus impostos fazem possível uma Universidade gratuita: aos trabalhadores porque foram eles ATÉ que edificaram esta

escola e, aos trabalhadores porque são privados em sua maioria de frequentarem este ensino superior gratuito.

Agradecimentos aos trabalhadores dos países por onde passei, ou seja, principalmente, aos trabalhadores chilenos, aos trabalhadores cubanos e aos trabalhadores franceses que de uma ou outra forma, fizeram possível com que OITO ANOS de minha vida de exilado político brasileiro pudesse ganhar o sustento meu e de minha família, como geólogo.

Agradecimentos outra vez aos trabalhadores brasileiros que em luta (contra a Ditadura militar fascista instaurada em 1964 por forças das armas) conseguiram uma "ANISTIA" propiciando a "LIBERDADE" dos presos políticos e a "VOLTA" dos perseguidos políticos, onde fui incluído.

Agradecimento a todos aqueles que aqui, NESTA ESCOLA, (principalmente ao Centro Paulista de Estudos Geológicos – CEPEGE) estiveram e estão ao lado dos que lutam pela plena democracia brasileira e contra o AUTORITARISMO.

Os meus repúdios estão voltados a todos aqueles que impedem aos trabalhadores e aos seus filhos de frequentarem o ensino gratuito (seja ele em que nível for). Os repúdios estão dirigidos contra cada um e a todos os que reprimem: a livre manifestação de opinião (como esta por exemplo), o livre direito de reunião e organização e, o DEVER DE LUTAR CONTRA AS INJUSTIÇAS; onde quer que ela esteja.

Os repúdios estão voltados a cada um e a todos os que frearam a nossa volta ao Brasil. O meu repúdio às atuais condições de ensino em que se encontram as universidades brasileiras e a todos os fatos que levaram o afastamento de ótimos professores dessa escola.

Em especial, o meu repúdio, está dirigido às FORÇAS REPRESSIVAS que assassinaram a sangue frio, em tortura ou em caça desleal, sem direito à defesa os dois filhos desta escola (sem esquecer os que foram presos e torturados mas que se encontram vivos). RONALDO MOUTH QUEIROZ e ALEXANDRE VANUCCHI LEME CAÍRAM em prol da LIBERTAÇÃO e por isso estão e estarão sempre presentes.

Estes são os fatos que me forçam a falar neste momento.

Finalmente entre agradecimentos e repúdios quero dedicar o meu diploma aos ideais pelos quais caíram em combate RONALDO MOUTH QUEIROZ e ALEXANDRE VANNUCCHI LEME, quero rasgar simbolicamente meu diploma e entregar a esses dois combatentes pela INDEPENDÊNCIA e LIBERTAÇÃO do nosso povo, cada metade.

Além de jurar a ética profissional TENHO que jurar a ética e lealdade à justiça pela igualdade e fraternidade.

Em eterna memória aos dois companheiros citados pedimos um minuto de silêncio.

ENZO LUÍS NICO JÚNIOR, São Paulo, 10 de julho de 1981.

Esse texto me toca profundamente, pois consigo ler com clareza os princípios e ideais do meu pai, bem como notar o seu esforço em não deixar os amigos caírem em esquecimento. Simbolicamente, eu li esse texto na minha banca de formatura da graduação.

O terceiro e último texto, enfim, foi escrito por meu pai quatro décadas depois, em novembro de 2021, e enviado a amigos e familiares pelo WhatsApp. Esse texto também me toca profundamente:

Vinte e dois de novembro, uma segunda-feira de 1971. Acordei cedo e apressadamente fui à faculdade de Geologia fazer exame de Geoquímica. O equívoco de horário foi providencial. Erros que demonstram seu acerto. Cheguei à faculdade e descubro que o exame não era às 9h e sim às 14h. Pouco tempo depois entra um funcionário perguntando quem era o Enzo. Me identifico e ele me diz que o Seu Zé, secretário, estava me chamando. Estranhei pois há pouco havia saído de lá.

Perguntei o que havia, se era alguém de casa me ligando por telefone ou algo assim. A resposta curta revelou algo. Havia pessoas de terno com ele. Todos os alertas de segurança máxima soaram na minha cabeça e corpo. Eram épocas de vida, luta e morte. Pedi a um colega que fosse ver o que estava acontecendo e por segurança mudei de local, da sala fui ao banheiro observar pelo vitrô o que acontecia. Passando pela porta de entrada vi uma pessoa anômala. Não era nada usual um negro na universidade naquele tempo.

Os alertas internos aumentaram enormemente. Algo muito cárstico flutuava no ar. Do vitrô do banheiro vi que o colega não voltava da secretaria para avisar-me o que estava acontecendo. Novamente os instintos, intuição, me guiaram, assim como bem cedo havia me levado erroneamente a fazer uma prova em horário errado apenas para me tirar de casa. Esse mesmo instinto levou-me a uma sala de aula vazia. Encontrei alguém que me perguntou se eu sabia que o “japa” da física havia sido preso sexta-feira.

Foi o código final. Alerta máximo vermelho.

Pedi que localizassem o Queiroz, na ALN era o “Papa”, camarada de lutas estudantis, e tranquei a porta da sala não sem antes passar um código de toques na porta. Eu só abriria se esse “código de toques” fosse feito. Palavras e toques, sinais que identificariam o limite entre a vida e a morte.

Várias vezes escutei a maçaneta ser movimentada para abrir sem o código da vida. Deitado sob mesas/balcões aguardava o Queiroz. Finalmente apareceu confirmando a “queda” do André da física.

Eu sabia que era o fim de uma “Era” pessoal. Homens de terno, André preso era algo revelador.

Pedi ao Queiroz que providenciasse armas para me defender pois sabia o que vinha pela frente, lutar pela própria vida ou ser preso, torturado e morto pelos assassinos de plantão. Não conseguimos armas. Queiroz vai para a biblioteca e de lá conseguiu fugir e assim atraiu os perseguidores com ele favorecendo que o “cerco” sobre mim afrouxasse momentaneamente. Queiroz fugiu por um lado e eu por outro lado. As forças repressivas sofreram duas derrotas.

Esses facínoras haviam “cantado” nos porões da prisão que voltariam com dois “peixões” presos.

22 de novembro de 1971, há cinquenta anos atrás a vida deu-me nova chance.

Hoje por obra do destino ganho também Nova chance.

Duas músicas estão presentes.

Gracias a La Vida e Eu Caçador de Mim.

Dou “Vivas” à Vida novamente.

Minha gratidão eterna aos colegas de faculdade que ajudaram a fuga espetacular, como foi narrado no livro *Cale-se*, onde se narra parte dessa história.

Vivaaaaaaa a luta pela Vida

Vivaaaaaaa a luta pela dignidade humana.

Viva o socialismo.

O texto me toca por diversos motivos. Primeiramente, por descrever as sensações e pensamentos que ele tinha em um momento tão crítico que, muito provavelmente, eu nunca vou vivenciar: “Todos os alertas de segurança máxima soaram na minha cabeça e corpo. Eram épocas de vida, luta e morte.” Outras duas frases me chamam atenção por mostrarem características da sociedade naquele momento em que negros eram quase totalmente ausentes na universidade no papel de alunos: “Passando pela porta de entrada vi uma pessoa

anômala. Não era nada usual um negro na universidade naquele tempo.” Embora o texto não seja sobre esse assunto, essa passagem adiciona uma camada muito importante sobre aquele contexto histórico. Outra passagem, “Os alertas internos aumentaram enormemente. Algo muito cárstico flutuava no ar”, me chama atenção. Novamente é colocada a ideia de alertas sentidos na mente e no corpo. O uso da palavra “cárstico” também me chama atenção, já que no Word há sugestão de correção para “cáustico”. Entretanto, ao pesquisar “cárstico” no dicionário Michaelis online, me deparo com a seguinte definição: “adjetivo – GEOLOGIA. Diz-se de um tipo de relevo topográfico, formado pela corrosão das rochas, que leva ao aparecimento de colinas, cavernas, rios subterrâneos, paredes rochosas etc.” (Cárstico, 2025). Será que meu pai queria mesmo dizer cárstico ou queria dizer cáustico? Uma das definições de “cáustico” no dicionário Michaelis é: “adjetivo – Capaz de destruir a textura de qualquer coisa ou de corroer sua substância por ação química; corrosivo.” (Cáustico, 2025). Enfim, sendo uma ou outra palavra, as duas têm em comum a ideia de corrosão. Considero muito interessante ele usar um termo da geologia para descrever um sentimento. Nesse texto ele também descreve que “Novamente os instintos, intuição, me guiaram”, o que me lembra a passagem da história do ônibus a caminho de Santiago, quando ele fingiu ser chileno e não estrangeiro, o que pode ter salvado sua vida. Já a passagem “[...] tranquei a porta da sala não sem antes passar um código de toques na porta. Eu só abriria se esse ‘código de toques’ fosse feito. Palavras e toques, sinais que identificariam o limite entre a vida e a morte” me chama atenção em especial pela última frase (coloquei o trecho inteiro para ter contexto), que evidencia como, naquela época, qualquer pequena ação devia ser codificada e meticulosamente calculada pois, caso algo desse errado, poderia levar à morte. Por fim, o que eu gostaria de destacar desse texto é a escolha que ele faz das duas músicas: “Gracias a la vida” (Mercedes Sosa) e “Eu caçador de mim” (Milton Nascimento). Creio que ele escolheu as duas por se identificar com as letras delas, e ouvi-las me emociona profundamente.

Enfim, esses são alguns dos arquivos do meu pai. Mas uma pessoa não são seus arquivos, uma pessoa é feita de carne, osso, vocabulário, trejeitos, manias e gostos, da memória que ela tinha de si e da memória que os outros têm dela. Esses arquivos são pistas que encontro para chegar mais perto dele. Com essas pistas, sinto que desvendo e também amplio o mistério da vida do meu pai. São pequenas peças de um quebra-cabeça que aumenta conforme as encontro, e que nunca vão formar um quadro completo.

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CÁRSTICO. In: MICHAELIS on-line. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/c%C3%A1rstico/>. Acesso em: 27 nov. 2025.

CÁUSTICO. In: MICHAELIS on-line. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/c%C3%A1ustico/>. Acesso em: 27 nov. 2025.

COSTA, C. T. **Cale-se**. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GAGNEBIN, J.-M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

RIBEIRO, M. C. B. **Mulheres na luta armada**: protagonismo feminino na ALN. São Paulo: Alameda, 2018.

SELIPRANDY, F. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ZAUNER, M. **Aos prantos no mercado**. São Paulo: Fósforo, 2022.

Potencialidades transnacionais e transdisciplinares a partir do trabalho de Ester Krumbachová no cinema tcheco

Luiza Wollinger Delfino¹

Esta comunicação está inserida em uma proposta de análise transnacional da direção de arte cinematográfica, a fim de, também, instigar modos alternativos de produção audiovisual a partir de um levantamento sobre os processos de criação da direção de arte dentro de seu modo de produção cinematográfica estatal. O principal estudo de caso é a obra da diretora de arte, figurinista, diretora e roteirista Ester Krumbachová, responsável pelo roteiro e figurino de filmes seminais da Nova Onda do Cinema Tcheco. Seu trabalho veio à minha atenção durante minha pesquisa de iniciação científica e estágio no exterior Fapesp, quando estudava Věra Chytilová, uma grande colaboradora de Krumbachová². Esta foi uma figura central, embora muitas vezes obscurificada, na Nova Onda do Cinema Tcheco, contribuindo com roteiros, figurinos e direção de arte de diversos filmes, muitos dos quais seriam classificados como “problemáticos”, o que, conseqüentemente, a colocou sob uma pressão política no período após a ocupação soviética que suprimiu a Primavera de Praga em 1968, a chamada “normalização tchecoslovaca”.

Outro motivo para buscar uma equivalência no contexto brasileiro é devido à forma de hierarquização da equipe no cinema estatal tchecoslovaco quando comparado ao modo do studio system hollywoodiano, no qual o “production designer” estaria acima do “art director”, este tendo um papel

1 Luiza Wollinger Delfino é graduada no Curso Superior do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Práticas Audiovisual da mesma instituição. Atualmente (2025), investiga as articulações entre direção de arte e roteiro, a partir do trabalho da artista tcheca Ester Krumbachová (com bolsa Fapesp, 2024/00235-2).

2 Processos Fapesp 2020/15036-4 e 2022/04554-0. Krumbachová colaborou em três filmes dirigidos por Chytilová: *As pequenas margaridas* (1966), *Fruto do Paraíso* (1970) e *O fim da tarde do Fauno* (1983). Ela colaborou no roteiro e fez a direção de arte de todos os três filmes, além de ter feito os figurinos para os dois primeiros filmes.

muito mais operacional. Todo o restante da equipe de arte estaria abaixo dessas figuras, seguindo uma rígida hierarquia. Entretanto, mesmo sob uma indústria estatal burocrática – também, nesse caso, bem diferente do Brasil (Szczepanik, 2016, p. 130-131) –, representa os diretores de arte, cenógrafos, maquiadores e figurinistas, além de direção de fotografia, som e montagem, como ocupando uma mesma linha horizontal, abaixo apenas da direção e da produção, que estão subordinados ao líder do grupo criativo em que o roteiro foi desenvolvido.

Ao olhar para uma diretora de arte/figurinista-roteirista, a pesquisa problematiza a valorização visual-estética desde a gênese da criação cinematográfica. Tal rara coincidência de funções gera processos de criação menos lineares, no sentido de a concepção visual não ser uma etapa posterior ao material escrito, mas acontecer concomitantemente a ele. O caso é ainda mais relevante dentro de um cinema estatal burocrático, como foi o caso na Tchecoslováquia, em que o roteiro tradicionalmente ocupava uma posição superior na hierarquia da produção cinematográfica, visto ser o documento mais controlado pelos mecanismos de censura (Szczepanik, 2013). Mesmo com a relativa flexibilização e noções de “autoria” por parte dos diretores nos anos 1960, Ester Krumbachová tensiona as hierarquias do sistema ao ser diretora de arte e figurinista em oito filmes que também roteiriza³.

Sua filmografia demonstra uma vasta gama de projetos em que esteve envolvida (total de 218), em diferentes mídias (cinema, televisão, teatro, rádio), e uma diversidade de funções desempenhadas: design de joias e objetos, argumentos de curtas-metragens de animação e letras musicais, além dos já mencionados roteiro, direção de arte e figurino. Devido à natureza colaborativa e informal de seu trabalho, ainda é difícil afirmar onde suas contribuições começam e terminam (Liehm, 1974, p. 271), principalmente durante a normalização; até mesmo no teatro, pois em diversas produções teatrais do período ela não está creditada como figurinista, porém, em seu arquivo pessoal, encontram-se diversos desenhos e outros documentos desse⁴.

A estética em criação, a poética dos rascunhos e as formas provisórias mostram que a pulsão e vivacidade dos filmes estão presentes também

3 Em 11 filmes ela assina roteiro e figurino, e em 10, roteiro e direção de arte.

4 Cf. Ester Krumbachová. Disponível em: <https://esterkrumbachova.org/en/collections>. Acesso em: 12 nov. 2025.

no desenvolvimento. Longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam. A questão institucional também complexifica o processo, diante das burocracias das etapas de aprovação no cinema estatal tchecoslovaco (cf. Szczepanik, 2013). Seus métodos de trabalho sugerem **processos coletivos**, desde o desenvolvimento do roteiro (17 são colaborativos), ao longo de toda a cadeia de realização. A obra de Krumbachová sugere um estilo de acordo com Rhodes (2012): não como algo que se possui, mas como algo que se **executa**, enfatizando a dimensão processual: assim como para o cineasta Michelangelo Antonioni (1996, p. 58), no caso do cinema, “filmes são documentos, não de um pensamento concluído, mas de um pensamento em formação”. A proposta aqui é entender o processo de criação de Krumbachová como uma marca autoral. O *realizar*, para além da realização, como expressão artística.

Krumbachová era uma artista multidisciplinar e isso causou algumas confusões sobre como ela achava que deveria se definir. Em uma carta ao ator e amigo Ivan Vyskočil (1994), Ester escreveu:

Quando eu morrer e eu pedir em meu último testamento para você falar sobre meu corpo, como você me definiria? Sinto que devo pensar em um futuro brilhante e finalmente me definir como representante de uma profissão. Você falou na abertura da exposição de minhas pinturas. São pinturas? Claro que são. Mas sem a qualidade para me chamar de pintora. Afinal, eu tenho feito saltos estranhos toda a minha vida. Eu poderia começar a cantar músicas amanhã. Eu não sou uma artista de cabaré. Eu sou um Ester do 3A. Sou escritora? Claro que não. Essas coisas são primitivas para o horror, elas são como eu. Talvez – talvez – eu entenda um pouco sobre filmes (Krumbachová, 1994a, p. 7-8).

No final da sua vida definiu-se como roteirista e “artista de cinema” ou “diretora artística” (Čaňková, 1992, p. 13). Seus métodos criativos eram diversos. Enquanto “para alguns filmes ela criou dezenas de esboços, para outros mal o fez” (Uhlířová, 2022, p. 111). O diretor Otakar Vávra diz que ela “preferia falar do que desenhar” (Gmiterková, 2022, p. 94). Ao mesmo tempo, em entrevista para Antonín Liehm, ela admite que seu estúdio é “no chão, nas paredes, na mesa, onde quiser. Quando faço algo [...] tenho sempre de desenhar muito” (Liehm, 1974, p. 290). Por vezes, seguia uma direção de arte **intuitiva**,

a partir do roteiro. Em outras, criou composições abstratas como uma primeira materialização visual de uma ideia cinematográfica, como para o documentário *The Cosmic Triangle* (Michael Havas, 1990). Os arquivos sugerem que, particularmente quando o trabalho era para o teatro ou para a televisão, seus esboços são mais detalhados e coloridos, o que poderia indicar a natureza da produção em cada uma dessas mídias.

Krumbachová começa sua carreira artística no **teatro**, em České Budějovice. Trabalhou em 56 produções teatrais, na maior parte como figurinista, mas também realizou cenografia para 25 espetáculos. Colaborou com figuras importantes do teatro tcheco como o diretor e ator Miroslav Machaček e o cenógrafo Josef Svoboda. Sobre seu trabalho no teatro, Ota Ornest, com quem colaborou nesse meio, diz que: “Ela inventava constantemente novos materiais para figurinos, novos métodos de iluminação para o palco, fazia vários artefatos com suas próprias mãos, misturava cores e conjuntos pintados, desenhava perucas e maquiagens para os atores além de fantasias” (Krumbachová, 1994a, p. 58). É importante ressaltar que o teatro não foi só uma transição para seu mais conhecido trabalho no cinema. Ainda que muito menos que no período anterior, ela realizou 13 peças teatrais nos produtivos anos 1960, com fortes colaborações com o grande cenógrafo tcheco Josef Svoboda, entre elas para o teatro multimidiático *Laterna Magika*.

Durante a Normalização Tchecoslovaca, sua produção cai em todas as mídias em relação ao período anterior. Como alternativa de trabalho em um momento em que sofreu fortes pressões políticas, ela realizou muitas **joias e amuletos**, para caracterização de atores no cinema, televisão e teatro, e para vender para amigos e colegas. Esses amuletos não eram meramente decorativos, mas faziam parte de toda uma filosofia holística de Krumbachová, a qual acreditava no poder da transformação de materiais, seguindo rígidas “receitas” para a confecção dessas peças (Moore, 2022, p. 12).

O “**mundo escrito**” de Krumbachová é muito diverso: em seu arquivo, encontram-se poemas, contos de fadas, histórias curtas, ensaios, letras de músicas, diários, receitas de comidas, argumentos e roteiros de filmes escritos por ela, mas a maior parte do material arquivado são cartas endereçadas (nem todas enviadas) para amantes, atuais e antigos, amigas, seus gatos (!) e a si própria. Essas cartas vão além de um gênero literário para serem uma espécie de terapia, nas quais ela discorre em livre fluxo por diferentes temporalidades, pensamentos e trabalhos, entre humor e tristeza. Sua liberdade de escrita,

repleta de digressões e espontaneidade, também abre espaço para eventos fantásticos, como em seus contos de fadas. Ela os publicou junto de uma coleção de “cartas intencionalmente não enviadas ou cartas não intencionalmente esquecidas”, em *První knížka Ester* (“Primeiro livro de Ester”), em 1994. Francis McKee nota que os contos de Krumbachová descendem das histórias folclóricas tchecas escritas por Božena Němcová e Karol Jaromir Erben, recuperadas da oralidade: “Os contos de Krumbachová reconhecem a sagacidade, a crueldade e o humor que sustentam os contos folclóricos originais” (McKee, 2018, p. 82-83). Além disso, em termos linguísticos, Němcová é mais lírica; ela usa mais adjetivos para descrever os espaços e personagens, enquanto Krumbachová é mais direta em sua descrição. O fantástico está presente em ambas: as transformações corporais e as jornadas surreais dos personagens.

Sobre o período da efervescência cultural que culminou na Primavera de Praga, em 1968, o dramaturgo – e posteriormente primeiro presidente tcheco pós-fim do regime comunista – Václav Havel ([1990], 2007, p. 54) diz que o “absurdo estava no ar”. Em um contexto em que a nova geração de cineastas desejava **denunciar os absurdos do mundo, a linguagem deveria ser igualmente absurda** (Owen, 2018, p. 18), irracional, grotesca e, ao mesmo tempo, divertida. Diversos filmes que Krumbachová roteiriza estão relacionados a esse uso da linguagem: *A festa e os convidados* (1966), *Mártires do amor* (1967) e *Fruto do paraíso* (1969) – todos partem de uma história original dela. Por um lado, à medida que a fala é desprovida de significado, está a crítica social e política; por outro, principalmente nos filmes que Krumbachová faz com Chytilová nos anos 1960, há o investimento em uma narrativa visual não linguística. As imagens são as palavras da linguagem artística de Krumbachová; seus cenários e figurinos gritam mais alto que as palavras sem sentido que se tornam propriamente o plano de fundo do filme frente a sua visualidade deslumbrante.

Entre produções para a televisão e cinema, Krumbachová possui 25 roteiros filmados, sendo oito deles baseados em argumentos originais⁵. É interessante notar que em nove desses filmes ela assina, além do roteiro, a direção de arte e o figurino. Ela “não entende o roteiro como um texto

5 Com a constante investigação no arquivo pessoal de Krumbachová, ainda é cedo para contabilizar os roteiros não filmados. Alguns deles foram publicados em Bernard (2021), como *Aby nebyla poslední* e *Sedmikrásky II* (uma continuação de *As pequenas margaridas*, no pós-comunismo), coescritos com Věra Chytilová, e *Lanval – Báj – Legenda o lásce a smrti*, *Čtyřlístek pro štěstí*, *Tři bratři a záračný pramen*, *Havlova noc*, *Heartless Heart*, *Hra o kouzelné flétně* e *Otisky prstů*, coescritos com Jan Němec.

autônomo, mas como um ‘manual de instruções’, como uma receita à qual ela adiciona ingredientes durante a filmagem e na sala de montagem, mesmo nos casos em que ela não participou do roteiro em si” (Brdečková *apud* Bernard, 2021, p. 459). Em suas práticas, a **visualidade marca o caminho entre a história e a filosofia da história**, com o poder subversivo da estética e do humor. Ivan Vyskočil (Beierová, 2017) nota que ela “via [o filme] como um todo” e que, como roteirista, seu primeiro passo era a construção da “direção de arte em sua mente [...] e depois adaptava histórias para aquele ambiente imaginado”. A direção de arte **concretiza as camadas filosóficas do filme**: para ela cabe ao conceito criativo conectar a filosofia do roteiro com a filosofia pessoal do artista, como na escolha das roupas dos personagens (Krumbachová, 1969, p. 8) ou da decoração de cena:

Se você observar os extras de alguns bons filmes, verá que cada pessoa tem algum tipo de função artística. Um coça o pescoço, o outro está com a gravata desalinhada. Da mesma forma, eu me preocupava com unhas quebradas, dedos esfumados, com alguém tirando um lenço de papel sujo de ranho. Esses são os detalhes que completam a base **filosófica** a partir da qual se sobe; sutilezas que não podem ser enganadas. Na verdade, é a preparação do **concreto**. Não entraremos na lama durante as filmagens, nada deve cair. Só podemos andar suavemente sobre o concreto duro (Krumbachová *apud* Velemanová, 2022, p. 32, grifos nossos).

Na investigação de seu arquivo pessoal, encontrou-se uma série de “roteiros visuais” (*výtvarný scénář*) para alguns dos filmes em que ela fez direção de arte. Não há uma formatação padrão; em alguns ela descreve cena a cena, como para *Valerie e sua semana de deslumbramentos* (1970) e *Todos os meus companheiros* (1968); ou por locação, como em *Arca dos tolos* (1970-1990). As informações contidas também dependem da natureza do filme; em alguns ela preza mais pelo conceito cromático, em outros, pelo enquadramento.

Para o roteiro de arte de *Valerie e sua semana de deslumbramentos*, ela sugere como deveria ser o trabalho da cenografia e pintura de arte (“As calçadas serão originais, a estrada na qual há asfalto precisará ser polvilhada com areia, possivelmente pó de asfalto, para dar a impressão de uma estrada cinza”), sugestões de decoração de cena (“talvez somente um espelho oval na parede”; “não utilize toalhas na mesa, somente guardanapos”), objetos

de cena (“bíblia da avó em couro branco”). Para além de elementos de arte, Krumbachová indica o que e em qual ordem a câmara deveria mostrar os objetos em quadro: “Brincos grandes com detalhe de orelha – em seguida, mostrar um olho adormecido – em seguida, Valerie, cabeça, cabelo jogado para cima, não atrás das orelhas para manter o design dos brincos limpos”; “veremos em detalhe...”. Quando não visiona ainda o enquadramento, ela dá indicações de como “deveria ser o chão caso a câmara venha a mostrá-lo”. Krumbachová descreve detalhadamente os momentos em que há comida ou mesas de jantar no roteiro: “grande tigela de comida, festa abandonada, grandes tigelas de frutas, uma tigela de milho cozido e bacon preto cozido. Líquidos claros”. Por vezes, ela descreve a atmosfera e o sensorial da cena, mesmo que não aponte os elementos concretos que surtirão o efeito desejado: “todo o lugar é cinza para dar a impressão de um espaço envelhecido”; “Quando Valerie sai, ela cheira as flores, profundas e longas, e nós vemos que ela gosta do cheiro, que ele a inebria”. Vale ressaltar que nem tudo é seguido à risca: algo que ela enfatiza muito no roteiro é o fato de que “o interior da margarida não deve ser amarelo, pois amarelo com sangue vermelho não ficará bom”, e o filme contradiz seu plano inicial.

O roteiro de arte de *Arca dos tolos* desenvolve um conceito filosófico-artístico para nortear o filme, com “momentos do vazio do interior e do vazio dos interiores, [...] vamos usar o vazio, que vai ser gradualmente preenchido com animais ou pessoas ou qualquer princípio dinâmico”. Nesse sentido, até as descrições da pintura de arte e enquadramento seguem essa filosofia: “As paredes rabiscadas serão o fundo que o cinegrafista vai ignorar, mas ainda em algum lugar do subconsciente e na alma do filme, a parede pintada vai funcionar. [...] Não vamos chamar a atenção para ela, nós vamos apenas muito silenciosamente cercar a tragédia da história”. Ela já indica que os figurinos do filme também iriam “direcionar o enredo para seu significado filosófico” e, para isso, não seriam desenvolvidos em um sentido imaginativo ou estético, mas manteriam o valor estereotípico.

No roteiro de arte de *Todos meus bons companheiros* o foco é no conceito cromático de cada cena, parte também da cronologia do filme, que se passa em diferentes estações do ano. Em determinado momento, “A cor da areia domina tudo, não sabemos nada sobre o céu ou a configuração espacial da área arenosa – apenas partes roídas da massa de areia e então, empilhadas, areia, areia e mais areia. Nada mais. Nenhuma informação

para dar”. Dentro de cada cena, descreve o trajeto que as cores fazem no quadro, formando uma imagem mental cromática: “Eu não posso ver o céu também, tudo o que vejo é uma inundação de verde quebrada por manchas coloridas de flores”. As cores são sujeitos ativos com verbos de ação no quadro: “o branco insiste”; “assim que eles se deitam na grama, o verde absorve-os, é uma harmonia perfeita de cores”. Ela especifica a cor de itens: “cachecol roxo”; “pães marrons, brancos e pretos”. Sobre os figurinos, ela pega emprestado de roupas próprias dos moradores do vilarejo onde filmaram (Owen, 2023), de acordo com os “tons terrosos, do solo e suas sombras”. Em algumas cenas, ela cita pinturas de Chagall e Matisse. É interessante que nesse documento há comentários do diretor Vojtěch Jasný, com referência a elementos em que discorda de Krumbachová e que deseja discutir com ela.

As cores são os articuladores centrais do conceito artístico em filmes de Krumbachová. Isso ocorre principalmente em filmes em que ela colabora com o diretor de fotografia Jaroslav Kučera⁶. Sobre a conceituação cromática, Krumbachová não segue uma regra: por vezes entende cada cena dentro de uma cor diferente, ou por seus contrastes, mas depende sempre do conteúdo e essência do roteiro (Krumbachová, 1994b, p. 18-19). Em *As pequenas margaridas*, certas cores são motivos visuais que se repetem em diferentes composições de quadro, como o verde, marcado pelas maçãs verdes, vestido verde, gramado, folhagens na decoração do quarto, e até mesmo na tintura verde do filme. Entretanto, essas recorrências pouco parecem ter um significado filosófico evidente no filme; são mais parte da estetização das aleatoriedades nos jogos de subversão das personagens.

Em *Fruto do paraíso*, filme seguinte que Krumbachová realiza com Kučera e Chytilová, eles levam o conceito cromático para outro nível. De acordo com o diretor de fotografia, “Nosso filme anterior [*As pequenas margaridas*] era colorido, mas ainda não achamos que fosse colorido o suficiente. Queremos que a cor não seja apenas uma descrição, para entrar” (Měšťan, 1969, p. 3). Assim como em *As pequenas margaridas*, as cores são independentes do mundo real, mas aqui seguem uma lógica própria, na caracterização de uma nova realidade. O filme segue uma composição de cor ao longo do tempo, seja em um sentido de simbolismo narrativo – vermelho: como perigo,

⁶ Um total de sete colaborações: *Diamantes da noite* (Jan Němec, 1964), *As pequenas margaridas*, *Todos meus bons companheiros*, *Fruto do paraíso*, *Cães e pessoas*, *Chapéu de palha* (Oldřich Lipský, 1971) e *A pequena ninfa do mar*.

desejo e pecado, com nuances diferentes nos personagens de Eva e Robert; branco: como pureza e inocência –, seja em um sentido puramente estético na composição dos quadros – como o laranja, em momentos variados do filme (Wollinger Delfino; Império Hamburger, 2024), o que “problematiza a interpretação da história” (Uhlířová, 2022, p. 109).

“Figurinos fantasmas”

Ester Krumbachová possui **126** créditos de figurino, bem distribuídos entre trabalhos para o cinema, televisão e teatro. Seu primeiro trabalho em longa-metragem para o cinema foi com o figurino da comédia de ficção científica *O homem do primeiro século* (Oldřich Lipský, 1963). Suas técnicas de representação variam bastante, entre desenhos simples, elaborados, coloridos; pinturas com aquarela, colagens; alguns com maior detalhamento dos tecidos e modelagem. No geral, os figurinos que realiza para o teatro possuem uma representação mais apelativa do que as representações para o cinema. Para a televisão, elas variam; minha hipótese é de que, no cinema, com a proximidade com os membros da equipe e uma variedade de documentos que registram o conceito geral do filme, poderia gerar uma prática mais fluida, dispensando projetos visuais detalhados. Ainda assim, todos possuem um certo “apelo visual e conceito intrigante” (Uhlířová, 2022, p. 106).

Olhar para o figurino é se preocupar com o corpo: e no caso de Krumbachová, a preocupação está totalmente no exterior, nas formas, no visível e tocável, e não no interior subjetivo e psicológico dos personagens. Ela não crê em instruções ou receitas para o trabalho do figurinista: “Não é verdade que branco é inocência e preto é pecado, não é verdade que um personagem histórico deve ter uma capa de veludo e um chapéu com uma pena” (Krumbachová, s.d., p. 93). Para Krumbachová, o figurinista deve abordar seu trabalho como um pioneiro, sem seguir convenções, mas “ao educar-se e trabalhar honestamente; respeitando o diretor, o sentido da peça e as atuações dos atores – mas fazendo tudo isso de forma livre e independente, seguindo nossas convicções e nossa própria visão do mundo” (Krumbachová, s.d., p. 93). Nesse sentido, ela não pensa o figurino como uma mera vestimenta, mas como um **fantasma** (Krumbachová, 1994b, p. 16-17), no sentido de ser uma *possibilidade* de essência do personagem, o figurino como uma aparição instável, um elemento mágico, até no mais realista dos filmes. Pensar em

“figurinos-fantasmas” seria seu método alternativo ao “figurino-psicológico”, a abordagem tradicional de figurino no cinema, o qual opera como uma exteriorização direta do interior do personagem, a partir de uma noção de “personalidade” do século XIX (Gaines, 1990, p. 182). Gaines também nota que, ao servir à narrativa, o figurino é sobre caracterização dos personagens. Para o diretor e diretor de arte Claude Autant-Lara (1949, p. 65), o figurino é uma indicação psicológica, que deveria falar mesmo quando o espectador está em silêncio. Os “figurinos-fantasmas”, por outro lado, abrangem elementos maiores do que os personagens para se relacionar a um conceito artístico mais amplo do filme. “Elas não são índices de seu verdadeiro eu, nem sismógrafos que registram seus temores psicológicos mais profundos. Em vez disso, são semelhantes a máscaras que transformam as pessoas em enigmas” (Uhlířová, 2022, p. 113). Assim, os métodos de Krumbachová frustram os espectadores ao desafiar a estabilidade do significado narrativo.

Em *As pequenas margaridas*, Krumbachová, além de assinar o figurino, divide a direção de arte com o diretor de fotografia, Jaroslav Kučera, e o roteiro com a diretora, Věra Chytilová. As duas protagonistas são belas jovens – ambas chamadas de Marie, no roteiro, e com uma série de nomes no filme – que pregam peças destrutivas por puro tédio e enganam e seduzem homens em troca de refeições. O roteiro original, que Chytilová escreve com Pavel Juráček, era muito mais realista e descritivo do passado e do presente das meninas. Krumbachová entrou no projeto para “intensificar as camadas filosóficas do filme” (Hofmanová, 1966, p. 8), de modo que as personagens são desprovidas de qualquer motivação subjetiva ou racional. Desse modo, seus figurinos não contribuem na construção de suas personalidades, nem ao menos dialogam com a iconografia de “prostituta” (Uhlířová, 2022, p. 113); Krumbachová veste-as como bonecas, no máximo com oposições cromáticas entre os figurinos da loira e da morena. A maior parte são vestidos simples e lisos, de corte moderno, em diferentes cores ao longo do filme, além de seus icônicos biquínis xadrez. Quando usam peças mais “sensuais”, como lingerie de renda ou uma anágua como vestido, as roupas são sempre parte das brincadeiras delas, seja ao cortá-las com uma tesoura, ou vestindo ironicamente no “desfile de moda” criado sobre uma mesa de banquete devastada. Elas brincam com suas roupas, improvisam adereços com recortes, tecidos e outros objetos. Em uma cena, a loira tem seu sutiã costurado pela senhora que trabalha no banheiro feminino do restaurante, a qual não esconde seu espanto sobre o estado das roupas. As roupas também são

parte de um dos truques de montagem, quando um corte dentro do plano as faz “magicamente” mudarem de roupa.

De acordo com Ester Krumbachová, “o espectador não está interessado na história ou no corte exato das calças, mas na **ideia** do jogo, a qual podemos ajudar a expressar através do figurino” (Krumbachová *apud* Gmitterková, 2022). Expressão não só de um personagem, mas de uma ideia, um símbolo, uma filosofia, uma composição: **o figurino como um elemento de grande poder articulador no filme**. “O figurino é um evento [...] Algo da história precisa acontecer no figurino” (Krumbachová, 1995). Para isso, ela cria uma série de “truques”.

Seu processo de criação dos figurinos começa na observação dos atores (Krumbachová; Filípková, 1968, p. 24). Tal processo de observação é comprovado pelas dezenas de esboços de pessoas, encontrados em seu arquivo pessoal. Para além das roupas que as pessoas à sua volta vestem, ela nota o formato de seus corpos, seu caminhar, e como suas etnias se expressam em suas fisionomias. Todos esses elementos, quando trabalha com atores, seriam primordiais na concepção dos figurinos, pois, para ela, “a personalidade de cada ator tem uma ‘radiação’ diferente, um valor diferente” (Krumbachová, 1994b, p. 18). Ao compreender as especificidades corporais dos atores, ela por vezes usa o figurino como um instrumento de controle, do ator ou do personagem, seja por meio das qualidades materiais dos tecidos e seus efeitos plásticos e estéticos, seja na relação física estabelecida entre o corpo do ator e o figurino. Durante os ensaios de *Diamantes da noite*, Krumbachová nota que um dos atores principais fazia, involuntariamente, um estranho movimento com os braços, o qual ela não acreditava que contribuía para a história dos judeus fugitivos – portanto, ela “cortou todos os botões da jaqueta para que ele não pudesse abotoá-la, e por causa do frio foi forçado a andar agachado e segurar ambos os braços sobre o peito” (Krumbachová, 1994b, p. 16-17). Para a camponesa alemã, Krumbachová havia feito um figurino simples, mas, ao conhecer a senhora que faria o papel, ela se impressionou com seus longos cabelos e decidiu que o mais relevante de seu figurino seriam as ondas que o cabelo da senhora fazia quando deitada no chão, com as mechas espalhadas. Esses métodos aparecem em outros filmes. Em *O assassinato do Sr. Diabo*, para o figurino da personagem Ela, Krumbachová colocou a atriz Jiřina Bohdalová no chão, desenhou sua silhueta e, a partir dela, faz um vestido reto, totalmente funcional (Jeřábková,

2022, p. 206-225), com fendas laterais para auxiliar na movimentação – e exibir as pernas com a meia-calça sensual no fim do filme.

A cabeça do ator é essencial: “A cabeça é o ponto mais alto em uma pessoa que anda sobre duas pernas – ou seja, é o ponto mais alto do corpo humano. [...] A cabeça, o adorno do corpo humano, tem assumido todos os tipos de adereços” (Krumbachová, s.d., p. 1). Ela, por conseguinte, dedica grande atenção aos adereços da cabeça dos atores. Em *As pequenas margaridas*, a icônica coroa de flores que acompanha as brincadeiras das personagens ao longo do filme; Em *Mártires do amor*, uma série de chapéus misteriosos em diferentes personagens, mas o mais marcante é o chapéu preto de abas médias e retas, que a cantora Marta Kubišová veste, tanto nas cenas em que é uma garçonete quanto no seu bizarro casamento. Em *A carroça* (Karel Kachyňa, 1966), Krumbachová mantém os longos e conhecidos cabelos loiros da atriz Iva Janžurová escondidos debaixo de um pano preto, praticamente o filme todo, para ser arrancado na dramática cena de estupro no fim do filme. Em *A pequena ninfa do mar*, os adereços de cabeça são mais do que pura decoração, para serem os articuladores principais da realidade fantástica criada. O filme é uma adaptação do conto da Pequena Sereia. Os “seres do fundo do mar” dizem estar na água, falam sobre suas caudas de peixe, mesmo que visualmente elas não estejam representadas: o cenário de “mar” é construído com tecidos e jogos de luz, e as sereias se movimentam com pernas humanas! O que diferencia os personagens humanos dos aquáticos são os elaborados ornamentos com tecidos, galhos, flores e outros objetos que usam entre os cabelos. Para além de um pensamento metafórico, os figurinos de Krumbachová expressam um prazer visual latente ao disporem de papel integral na *mise-en-scène*.

Uma segunda etapa de conceituação envolve o figurino dentro do pensamento da composição geral do quadro, gerando, por vezes, uma relação intrínseca entre a cenografia e o figurino, dificultando a separação desses campos. Em um âmbito geral, ela não crê que seja possível idealizar os figurinos separadamente: “não há um figurino, e depois outro, e assim por diante – embora seria uma experiência interessante –, mas o que é o caso aqui é uma arte complexa de todos os figurinos que se apresentam no filme” (Krumbachová, 1994b, p. 18). Esta é uma metodologia que ela adota desde seus trabalhos no teatro: “Um figurino de teatro é a totalidade enfatizada da roupa de uma pessoa específica que deve, em todos os casos, harmonizar-se com o palco

e até mesmo complementá-lo, de modo que a impressão geral seja de certa unidade” (Krumbachová, s.d., p. 89-90). Em *Diamantes da noite*, a impressão pictórica das texturas dos figurinos se reflete nas texturas dos muros e portas, feitos de materiais diferentes, como na cena de sonho em que um dos protagonistas está encostado no muro com sua namorada. Os muros de concreto, corroídos, ásperos, cheios de imperfeições, sugerindo até um desconforto em tocá-los, entretanto, em contraste com seu vestido, de tecido leve e delicado, mas com uma estampa que remete às texturas e imperfeições orgânicas do muro, geram uma ambiguidade háptica nessa sequência onírica.

Os filmes em que Krumbachová assina direção de arte frequentemente possuem planos meticulosamente enquadrados, em que atores são como objetos organizados em composições pictóricas. O enquadramento em *tableaux*, em que a profundidade de campo é suprimida e a disposição da câmera é frontal em relação aos objetos, é frequente. Contrastes de texturas e cores são evocados e frequentemente há um jogo entre o destaque e o desaparecimento dos corpos entre a cenografia, em especial a natural, como ocorre em *Todos meus bons companheiros*, *Valerie e sua semana de deslumbramentos* e *Fruto do paraíso*. Ao aplicar o conceito filosófico-artístico ao nível do plano, a figuração torna-se totalmente parte da cenografia e são efetivamente **objetos cenográficos dinâmicos**. Seu conceito de figurinos-fantasmas não se aplica somente para protagonistas: “Quando a possibilidade é oferecida – e geralmente é – e trata-se de figurantes, eles também jogam juntos no fundo da história, mesmo que por um breve momento, o que o espectador nem percebe mentalmente, mas ainda são altamente importantes” (Krumbachová, 1994b, p. 16). Em *Fruto do Paraíso*, a cena da brincadeira com o balão laranja na praia é representante disso. Na cena, os “hóspedes” do spa surrealista – figurantes em grande parte das cenas – vestem todos diferentes tipos de roupa íntima bege, exceto por Robert, de roupão vermelho. Eles correm, pulam nas dunas e a cada toque o balão se afasta deles. Uma nova realidade é criada através da manipulação cromática (redução da saturação da cor da areia, que contrasta com a vibrância do balão laranja e Robert em vermelho) e da estilização da luz natural. A luz do sol do meio-dia produz sombras dos personagens envolvidos na brincadeira que se misturam abaixo de seus pés e parecem estar não no chão, mas na superfície da própria imagem, já que a supressão da perspectiva de campo deixa a imagem plana, sem referência entre solo e fundo. As personagens aparecem suspensas no

tempo e no espaço fílmico. Robert guia a brincadeira dos hóspedes alienados, assim como seu figurino, um macio roupão vermelho, se destaca nos quadros.

Considerações finais

Esta pesquisa de doutorado é uma continuação de pesquisas sobre o cinema tcheco dentro de preocupações de teorias do cinema através dos sentidos e com abordagens transnacionais (Tchecoslováquia e Brasil), transmidiáticas (cinema e televisão) e transdisciplinares (no entendimento do apelo sensorial em um contexto mais amplo das artes visuais tchecas). Se, por um lado, a análise fílmica sugeriu uma forte relação entre o sensório latente do filme com os elementos artísticos do quadro, por outro, a pesquisa *in loco* no Arquivo Fílmico Nacional Tcheco revelou um nome recorrente na autoria dos roteiros do efervescente período da Nova Onda do Cinema Tcheco. A figura que conecta esses dois lados da realização é Ester Krumbachová. A ligação direta entre o roteiro e a direção de arte/figurino, pelo mesmo profissional, é inusitada no audiovisual, o que demonstra a originalidade desta proposta, ao pensar essas atuações não como parte de um processo linear e autônomo, mas concomitante, destacando a criação visual na gênese do projeto e as formas cenográficas e de figurino como principais articuladoras do mundo fílmico criado. Por fim, vale destacar que todos os roteiros de Krumbachová são assinados em colaboração com os diretores – mais um indício de como suas práticas podem ser inspiradoras para pensar em novas práticas de se fazer cinema; práticas mais multidisciplinares, mais colaborativas e menos hierárquicas.

Referências

- ANTONIONI, M. **The Architecture of vision**: writings and interviews on Cinema. New York: Marsilio Pub, 1996.
- AUTANT-LARA, C. Le costumier de cinéma doit habiller des caractères. **La Revue du Cinéma**, [s. l.], n. 19-20, p. 64-67, 1949.
- BERNARD, J. (org.). **5 a 1/2 scénáře Ester Krumbachové**. 1. vydání ed. Praha: Akademie múzických umění, 2021.
- ČAŇKOVÁ, M. Dobrodružka a dadaistka Ester. **Kinorevue**, [s. l.], v. 2, n. 8, p. 13, 1992.

E. MOORE, P. Žluté tričko a parfém Čemá magie: Poznámky k archivu Ester Krumbachové. *In: JEŘÁBKOVÁ, E.; SVATOŇOVÁ, K. (org.). Ester Krumbachová. Prague: UMRUM, 2022. p. 10-13.*

ESTER Krumbachová hovoří o výtvarné koncepci filmu, práci na filmu, o lásce k tomuto povolání. **Host Radiofóra**, PrahaČRo, 26 ago. 1995.

GAINES, J. Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story. *In: GAINES, J.; HERZOG, C. (eds.). Fabrications: costume and the female body. AFI film readers. New York: Routledge, 1990. p. 180-211.*

GMITERKOVÁ, Š. Všechny ty siluety, barvy a klobouky...: Ester Krumbachová jako kostýmní výtvarnice. *In: JEŘÁBKOVÁ, E.; SVATOŇOVÁ, K. (ed.). Ester Krumbachová. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová (VŠUP, UMRUM), 2022. p. 88-121.*

HAMES, P. **Czech and Slovak cinema: theme and tradition.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

HAVEL, V. **To the Castle and Back.** Tradução: Paul Wilson. New York, Toronto: Knopf, 2007. (Original publicado em 1990)

HOFMANOVÁ, L. Člověk a tolika podobách... S Ester Krumbachovou o filmovém kostýmu. **Divadelní a filmové noviny**, [s. l.], v. 9, n. 12, p. 8, 1966.

JEŘÁBKOVÁ, E.; SVATOŇOVÁ, K. (org.). **Ester Krumbachová.** Prague: UMRUM, 2022.

KRUMBACHOVÁ, E. Všichni dobří rodáci. **Filmové a televizní noviny**, [s. l.], v. 3, n. 11, p. 8, 1969.

KRUMBACHOVÁ, E. **První knížka Ester.** Praha: Primus, 1994a.

KRUMBACHOVÁ, E. **Dopis Ivanu Vyskočilovi.** 17 maio 1994a. Carta localização: EK002345_0003-0012.

KRUMBACHOVÁ, E. **Lecture on costume creation.** 20 set. 1994b. Manuscrito em arquivo. Ester Krumbachová Archiv. Código: EK002159_0008_0070_0016-0020.

KRUMBACHOVÁ, E. **Hlava. Klobouk.** [s.d.]. Ester Krumbachová Archiv. Manuscrito não publicado. Ester Krumbachová Archiv. Código: EK000020_0015

KRUMBACHOVÁ, E.; FILÍPKOVÁ, M. Rozhovor s Ester Krumbachovou. **Mladý Svět**, [s. l.], v. 10, n. 47, p. 24-25, 29 nov. 1968.

LIEHM, A. J. **Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience.** New York: Taylor and Francis, 1974.

MCKEE, F. A weakness for raisins. *In*: KRUMBACHOVÁ, E. (org.). **Dark Tales**. Glasgow: Francis Mckee, 2018. p. 73-86.

MĚŠŤAN, V. Ovoce stromů rajských jíme. **Záběr**, [s. l.], v. 2, n. 14, p. 3, 1969.

OWEN, J. The Velvet and the Worms: Ester Krumbachová's *Unsung Legacy*. **The Criterion Collection**, [s. l.], 10 mar. 2023. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/8090-the-velvet-and-the-worms-ester-krumbachovs-unsung-legacy>. Acesso em: 2 nov. 2023

OWEN, J. L. **Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties**. New York, Oxford: Berghahn Books, 2011.

REES, E. From the Cinema 'Dekorator' to the Cinema 'Arkhitektor': Set Design, Medium Specificity and Technology in Russian Cinema of the Silent Era. **Journal of Design History**, [s. l.], v. 34, n. 4, p. 297-315, 2021.

RHODES, J. D. Belabored: Style as Work. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, [s. l.], v. 53, n. 1, p. 47-64, 2012.

SZCZEPANIK, P. How many steps to the shooting script? A political history of screenwriting. **Illuminace**, [s. l.], v. 25, n. 3, p. 73-98, 2013.

SZCZEPANIK, P. **Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945-1970**. Praha: Národní filmový archiv, 2016.

UHLÍŘOVÁ, M. Kostymy-fantomy: Ester Krumbachové. *In*: JEŘÁBKOVÁ, E.; SVATOŇOVÁ, K. (org.). **Ester Krumbachová**. Prague: UMPRUM, 2022. p. 102-113.

VELEMANOVÁ, V. Divadelní scénografie jako prolog filmové tvorby. *In*: JEŘÁBKOVÁ, E.; SVATOŇOVÁ, K. (org.). **Ester Krumbachová**. Prague: UMPRUM, 2022. p. 22-33.

WOLLINGER DELFINO, L.; IMPÉRIO HAMBURGER, E. Fruto do Paraíso: o sensorial e o profano de Věra Chytilová. **Rebeca**, [s. l.], v. 14, n. 2, 2024.

Influência de Daido Moriyama na nova geração de fotógrafos: Mika Ninagawa

Nicolle Zaira Fraga¹

Mika Ninagawa (1971-) é fotógrafa, cineasta e multiartista. Iniciou sua carreira na década de 1990, com influência da carreira artística de seu pai Yukio Ninagawa, que era diretor de teatro, e de sua mãe, Tomoyo Makama, que era atriz. Desde muito jovem, por conta da influência artística, Ninagawa relata que sentia a necessidade de encontrar para si um meio de expressão artística e, após se aventurar no desenho, na pintura e no design gráfico, se identificou com a fotografia (Ninagawa, 2019).

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, o trabalho de Ninagawa ganhou relevância e foi premiado pelo Prêmio Kimura Ihei. Ao lado de Yurie Nakagashima e Hiromix, integrou o movimento chamado *Girls Photography*², que trazia nomes femininos a uma cena marcada pela presença masculina. Desde então, sua fotografia é caracterizada pelo uso de cores vívidas e cenários lúdicos, presentes tanto em suas fotos comerciais quanto em suas produções cinematográficas. Entre peixes dourados, inúmeras flores e as luzes brilhantes dos arranha-céus de Tóquio, forma-se o universo de Ninagawa.

Os trabalhos de Ninagawa estão hoje presentes na cultura pop e ganharam repercussão para além do circuito da fotografia após a estreia de seus projetos cinematográficos. O reconhecimento se ampliou com o lançamento de seu segundo filme, *Helter Skelter* (2012), adaptação do mangá homônimo da escritora Kyoko Okazaki³. A história percorre o universo

¹ Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), desenvolveu pesquisa sobre a obra do fotógrafo Daido Moriyama, explorando as relações entre arte, espaço e imagem na fotografia japonesa contemporânea. Bolsista Capes e integrante do Grupo de Estudos Arte-Ásia (GEAA), vinculado à ECA-USP e à Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), dedica-se a investigar as interseções entre mídias, fotografia e vídeo no contexto japonês. Graduada em Comunicação Social pela FIAM-FAAM, colaborou com a Cinemateca FIAM-FAAM e com o Núcleo de Estudos Étnico-Raciais (Nera). Em 2020, concluiu um MBA em Marketing pela Universidade Nove de Julho (Uninove).

² *Onnanoko shashinka*, 女の子写真家 em japonês, cunhado pelo crítico Kotaro Iizawa. Cf. DiPietro (2001).

³ O mangá recebeu o Prêmio de Excelência no Festival de Artes e Mídia do Japão em 2004, financiado pelo

feminino ao retratar Lilico, uma jovem modelo preocupada com o envelhecimento, que se submete a diversos procedimentos estéticos. Ao longo desse percurso, evidencia-se sua degradação mental e física, em meio à busca por beleza e juventude.

A fotógrafa não nomeia nenhuma referência direta em fotografia, além dos palcos que frequentava quando criança e adolescente, reforçando a memória dos pais em ambiente lúdico e teatral como a construção fundamental de sua identidade (Ninagawa, 2019). O pai, Yukio Ninagawa (1935-2016), foi um diretor de teatro japonês que trabalhou com adaptações de peças de Shakespeare, tragédias gregas e obras da dramaturgia japonesa. Fundou as companhias *Gendaijin-Gekijo* (1967) e *Sakura-sha* (1972), e dirigiu montagens no Japão e no exterior. Também realizou alguns trabalhos no cinema como *Snakes and Earrings* (2008) e criou, em 2006, o Saitama Gold Theatre, grupo voltado para atores com mais de 55 anos. Ao mencionar o trabalho do pai como referência, Ninagawa destaca gostar de seu “exagero”, referindo-se aos cenários construídos para suas peças, e como transpõe esse universo visual para suas criações⁴. Dentro das artes visuais, a artista tem formação em design e aponta Odilon Redon e Tadano-ri Yokoo como referências – este último especialmente no que diz respeito à construção imagética e ao uso das cores.

É relevante a presença de Ninagawa no universo *fashion* e comercial, no qual retratou diversas celebridades japonesas, como Yoshiki, da banda X Japan, Ryuichi Sakamoto, compositor, Takeshi Kitano, cineasta e comediante, e Koda Kumi, cantora pop. Contudo, é em algumas fotografias de rua que se notam caminhos semelhantes aos registros de Daido Moriyama, destacando Tóquio como pano de fundo. Ambos os fotógrafos conseguiram capturar elementos encontrados na cidade e se aproximaram ao registrarem o mesmo tema.

Nascido em 1938, em Osaka, Japão, o fotógrafo Daido Moriyama se tornou uma das figuras mais influentes da fotografia no pós-guerra. Integrante da revista *Provoke*, consolidou sua trajetória em diversos livros fotográficos,

governo japonês. Cf. 平成15年度【第7回】文化庁メディア芸術祭受賞作品. Disponível em: https://web.archive.org/web/20130124231054/http://www.bunka.go.jp//geijutsu_bunka/04media_geijutsusai/old/15media_geijutsusai.html. Acesso em: 11 nov. 2025.

4 A morte do pai em 2016 foi marcante para a artista, que documentou o período em que o pai esteve doente, dando origem ao fotolivro *The days were beautiful*, no qual fotografias com tons mais suaves, baixa saturação e pouco contraste preenchem as páginas, afastando-se também da produção de cores intensas, canônicas em sua obra.

nos quais a marca mais reconhecível são as imagens em preto e branco, que capturam uma sociedade em transformação, e os espaços por onde seu corpo também transitava.

Há alguns encontros registrados de ambos os fotógrafos. Moriyama aparece fotografado com uma camiseta contendo uma de suas fotografias no livro *Tokyo* (2020), e também abre o livro de Mika Ninagawa para a editora Rizzoli (2011), com trecho do prefácio descrito abaixo:

No entanto, foi no final do meu passeio que me deparei com o imponente painel de Mika Ninagawa, sua explosão idiossincrática de flores em cores primárias diante de mim. A intensidade daquelas cores vibrantes emanando do painel, realçado ainda mais pelo salão de exposição escuro e pelas obras-primas que pareciam ter ficado opacas com o passar do tempo, estava repleto de um brilho, deslumbramento e ameaça quase grotesca. Em suma, era uma inegável obra de escândalo visual – uma agressão – que provocou um sorriso clandestino em meu rosto (NINAGAWA, 2010, prefácio de Daido Moriyama, p. 7).

O livro mencionado foi a primeira publicação internacional de Ninagawa; por meio da editora nova-iorquina, em inglês, foi possível a expansão de seu trabalho no campo editorial para além do território japonês.

Um pouco antes, em 2010, o fotolivro *Noir* se destaca por fugir dos padrões estéticos característicos das fotografias já difundidas. A obra reúne imagens feitas na rua, fora dos habituais estúdios – um ambiente onde nada é controlado. Ao flunar pela cidade de Tóquio, como Moriyama, Ninagawa esbarra com temas semelhantes: a cidade, a paisagem através da janela de um carro em movimento, as luzes e estradas, elementos que podem ser encontrados nos trabalhos de ambos ao se movimentarem pelo mesmo espaço.

A atenção cuidadosa do observador aos elementos que presença pode gerar a experiência de sentimentos suscitados pelo outro, os quais se tornam um apoio importante tanto para a prática antropológica quanto para uma compreensão mais profunda do grupo estudado (Andrade, 2002). De modo semelhante, na fotografia de rua, o ato de captar cenas espontâneas do cotidiano amplia a percepção do fotógrafo sobre a vida urbana e sobre o tempo que se desenrola à sua volta. Assim como na antropologia, a fotografia de rua funciona como uma forma de se aproximar do outro e de registrar, com sensibilidade, aquilo que muitas vezes passa despercebido.

As imagens nas ruas de Tóquio feitas por Moriyama e Ninagawa apresentam notável semelhança. As de Moriyama, contudo, delineiam a cidade e suas estradas em meio ao granulado característico da captura em movimento. Já as imagens de Ninagawa preservam a mesma essência, registrando o instante de transitoriedade entre os espaços urbanos. As cores da cidade traçam feixes de luz e, mesmo que os letreiros se tornem ilegíveis, constituem sinais da vitalidade urbana – a luz funcionando como metáfora do movimento e das faíscas de vida que atravessam o passado e o presente da cidade.

Quando questionada diretamente sobre a comparação entre suas imagens e as de Moriyama, Ninagawa⁵ afirma que sempre admirou as fotografias de Moriyama e acredita ter sido influenciada por ele de forma inconsciente, já tendo se deparado com fotos que tiraram nos mesmos lugares em Tóquio. Por isso, a fotógrafa acredita que ambos possuem sensibilidade semelhante referente ao que lhes chama a atenção na cidade. Além disso, a fotógrafa destacou uma imagem presente no livro *Boku*, do referido fotógrafo, e surpreendeu-se ao reconhecer o local registrado, percebendo que já havia fotografado no mesmo espaço em Kabukichō.

Grande parte das imagens de Ninagawa contam com forte presença de direção de arte, com cenários construídos especialmente para seus *shootings*, com elementos que colaboram para reforçar o aspecto teatral. Fotografar na rua difere fundamentalmente de fotografar em estúdio, pois, enquanto o estúdio oferece controle total sobre luz, cenário e composição, a rua apresenta a imprevisibilidade do ambiente urbano em constante transformação⁶. A fotografia de rua captura não apenas imagens, mas também o fluxo da vida, as marcas do tempo e a ressonância emocional do espaço, elementos que dificilmente podem ser plenamente reproduzidos em um ambiente controlado.

As obras de ambos os artistas se encontraram também numa exposição no The Unknown Cafe Gallery Harajuku, intitulada 黒と白と赤と (*Kuro to Shiro to Aka to*, ou *Preto, branco e vermelho*), na qual foram apresentadas fotografias de Daido Moriyama e Mika Ninagawa (Eltéeāru, 2024) [Figuras 1 e 2]. A mostra combinou artes visuais e gastronomia, criando uma experiência sensorial que integrava luz, espaço e sabores inspirados no universo dos dois fotógrafos.

5 Informação obtida em entrevista concedida por e-mail a Nicolle Zaira Fraga, em 2024.

6 Informação obtida em entrevista concedida por e-mail a Nicolle Zaira Fraga, em 2024.



Figuras 1 e 2: Daido Moriyama e Mika Ninagawa na exposição *Kuro to Shiro to Aka to*
 Fontes: Perfis do instagram @daidomoriyamaphotofoundation e @ninagawamika

Embora compartilhem da mesma nacionalidade, os fotógrafos tiveram suas trajetórias separadas e cruzadas por viverem em diferentes lugares e momentos históricos. É importante considerar, ainda, que cada um partiu de contextos distintos e que marcadores de gênero também exercem influência significativa na formação da experiência individual, moldando, assim, suas percepções e representações do espaço urbano. Desse modo, é relevante destacar as contribuições de ambos para a construção visual do Japão, especialmente de Tóquio, nas fotografias compartilhadas durante a apresentação no congresso, e como, por meio de fragmentos e pontos de vista distintos, a história está sendo documentada por meio de imagens.

Referências

ANDRADE, R. **Fotografia e antropologia**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2002.

DIPIETRO, M. 'Girly photographer' charts her own course. **The Japan Times**, 2 maio 2001. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2001/05/02/arts/girly-photographer-charts-her-own-course-2/>. Acesso em: 11 nov. 2025.

ELTÉEĀRU, K. K. Exposição “黒と白と赤と黒 カレーなるエクスペリエンス feat. 森山大道・蜷川実花 Gallery and Cafe” será realizada no The Unknown Cafe Gallery Harajuku. **PR TIMES**, 25 nov. 2024. Disponível em: <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000182.000086964.html>. Acesso em: 11 nov. 2025.

NINAGAWA, M. **Mika Ninagawa**. Nova York: Rizzoli, 2010.

NINAGAWA, M. **Into fiction**. Tokyo: Pie International, 2019.

NINAGAWA, M. **Tokyo**. Tokyo: Kawade Shobō Shinsha, 2020.

O cinema e a casa de HHH – Uma análise de *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (1985), de Hou Hsiao-hsien

Pedro Nishiyama¹

Este artigo propõe uma análise do filme *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (*A Time to Live, A Time to Die* / 童年往事, 1985), do diretor sino-taiwanês Hou Hsiao-hsien, a partir da relação intermediática entre a obra e a casa de arquitetura japonesa, atentando para elementos de sua poética e sua estética. O objetivo é examinar como o estilo de encenação de Hou, calcado no plano-sequência de cunho baziniano, é potencializado pelas características arquitetônicas da casa tradicional-colonial japonesa. Com base na noção das relações intermediáticas como “passagens para o real” (Nagib, 2020), este estudo investiga como as relações intermediáticas na obra de Hou escondem, desvelam e criam conexões entre o filme e elementos autobiográficos do diretor, traços poéticos e estéticos de seu cinema e contextos histórico-políticos de Taiwan.

A casa de Hou

Produzido em 1985 e integrante da trilogia de autobiografias (Bordwell, 2008), *Um tempo para viver, um tempo para morrer* é o sexto longa-metragem de Hou Hsiao-hsien. Considerado um marco no cinema de Hou Hsiao-hsien e do Cinema Novo Taiwanês – movimento de uma nova geração de cineastas formada por Hou, Edward Yang e outros que revolucionaram o cinema taiwanês e o projetaram internacionalmente, influenciando gerações de cineastas ao redor do mundo –, o filme destaca-se por apontar um aprofundamento decisivo na “elaboração de um olhar” (Baecque, 2010, p. 33) e um amadurecimento das

¹ Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Graduado no Curso Superior do Audiovisual na Universidade de São Paulo.

propostas estéticas e temáticas (sociopolíticas e históricas) do diretor. No campo estético, *Um tempo para viver, um tempo para morrer* “é certamente um passo adiante na sua estética de planos longos e fixos” (Udden, 2009, p. 72). Na esfera temática, o filme traz uma delicada costura entre a trajetória de sua família e seus tempos de infância-juventude com a História de Taiwan.

Inspirado nas memórias de infância e adolescência do próprio diretor, o filme acompanha o amadurecimento do jovem A-ha (representação de Hou na infância), cuja vida foi abruptamente transformada ao deixar a China continental junto a sua família, que se estabeleceu no Taiwan durante o pós-guerra civil chinesa no final da década de 1940. Seguindo a perspectiva de A-ha criança e depois adolescente, o filme retrata como a família lida com os desafios do exílio, as transformações de Taiwan, a efervescência política da época e os momentos da vida e da morte que ocorrem na família naquele período. Sobre o caráter autobiográfico, Udden observa uma intensificação de um processo já presente em filmes anteriores de Hou:

Os garotos de Fengkuei é essencialmente uma obra de ficção baseada em detalhes autobiográficos da vida de Hou. Em contrapartida, *Um tempo para viver, um tempo para morrer* é essencialmente uma obra autobiográfica que, pelo menos de acordo com Hou anos mais tarde, continha apenas dois elementos ficcionais: a mobília barata que seu pai adquire porque pensa que a estadia em Taiwan é temporária e a avó sempre tentando voltar para a China continental (Udden, 2009, p. 71).

Hou Hsiao-hsien nasceu em 1947 na província de Guangdong, China continental, em meio à guerra civil entre comunistas e nacionalistas. Com apenas dois anos, se mudou com a família para Taiwan (Udden, 2009). Seu pai, um professor e com problemas de saúde, mudou-se primeiro para a ilha por conta do trabalho e, um ano depois, a família inteira migrou (Rayns, 2015). A mudança ocorreu no período em que o Partido Nacionalista Chinês (Kuomintang – KMT), sob a liderança de Chiang Kai-shek, foi derrotado pelo Partido Comunista Chinês (PCC), que, liderado por Mao Zedong, instaurou a República Popular da China. Nesse período, houve um fluxo grande de migração do continente para Taiwan.

Nesse entrecruzamento entre filme, dimensões autobiográficas de Hou e camadas históricas de Taiwan, destaca-se um elemento central: a casa

onde a história se desenrola. Além de ser a principal locação da obra, atravessando todos os períodos abarcados pela história e acompanhando as transformações dos personagens, a casa e sua arquitetura têm fundamental importância para a narrativa e para a estética do filme. Pelo olhar de Hou, aquele espaço deixa de ser uma simples locação e se transforma num território simbólico multidimensional, remetendo, ao mesmo tempo, a questões pessoais, históricas, políticas e estilísticas do autor.

O primeiro aspecto a destacar é que a casa de *Um tempo para viver, um tempo para morrer* é, de fato, o local em que Hou cresceu e passou sua infância e juventude. O crítico britânico Tony Rayns (2015) conta que, antes de realizar o projeto, um irmão de Hou estava morando no local. Então, quando iniciaram a produção do filme, Hou pagou a estadia do irmão em um hotel a fim de liberar a casa para as filmagens. Além disso, para deixar o local mais parecido com sua lembrança de 30 anos antes, Hou pediu que cortassem uma árvore que havia crescido no local (Rayns, 2015).

Para além do tom anedótico, a escolha por filmar sua própria história na casa em que realmente cresceu parece fortalecer a obra. Primeiramente por uma dimensão pessoal: a casa confere materialidade à memória e agrega à realidade dos eventos “revividos” para o filme. As paredes, o chão e os cômodos daquele lugar carregam rastros de sentimentos, lembranças e momentos vividos pelo diretor.

Na sequência inicial, o espectador é convidado a entrar na casa junto à câmera. Inicialmente, vemos uma sequência de planos de espaços da casa vazios. Vazios de figuras humanas, porém habitados por vestígios de memórias e histórias realmente experienciadas. Tal sensação é construída pela narração em voz over de Hou em tom nostálgico que acompanha a sequência. Gradualmente, as personagens vão ocupando os quadros, com as lembranças e histórias ganhando vida.

Além da dimensão pessoal que a casa de Hou traz, ela também é um território que carrega camadas históricas e políticas ligadas a Taiwan. Suas características arquitetônicas e cenográficas chamam atenção: chão de tatame; portas de correr de madeira; batentes de madeira; telhas gastas; painéis de correr estruturados em madeira e preenchidos com papel translúcido, separando e interligando cômodos, interiores e exteriores; bancos, cadeiras e mesas de bambu; poucos móveis; muitos espaços vazios.

Trata-se de uma casa de estilo japonês, especificamente uma casa de estilo colonial japonês (Yang, 2021), remetendo ao período da ocupação nipônica na ilha. O domínio imperialista japonês ocupou Taiwan durante 50 anos, desde o fim da Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) até o fim da Segunda Guerra Mundial. Ao fim da guerra em 1945, com a rendição do Japão, Taiwan passa a ser controlada pela China, governada pelo Partido Nacionalista Chinês (Kuomintang – KMT), sob a presidência de Chiang Kai-shek. A presença nipônica deixou marcas históricas, urbanísticas, sociais e culturais na ilha e na população de lá por gerações.

A arquitetura tradicional japonesa pode ser atestada pelas seguintes características: o chão de tatame (malha retangular feita de palha entrelaçada, usado como revestimento de piso); o piso da casa um pouco acima do nível do chão; a organização em cômodos interligados por *shōjis* (portas de madeira preenchidas com papel translúcido – originárias da China) e a conexão entre exterior e interior por portas de correr.

Não é a primeira vez que Hou filma em uma casa de arquitetura japonesa. *Um verão na casa do vovô* é “o primeiro filme que Hou mostra uma casa ao estilo japonês, os planos gerais apresentam espaços em zigue-zague e paredes quadriculadas” (Bordwell, 2009, p. 271). Porém, em *Um verão na casa do vovô*, a casa japonesa não tem a força multidimensional que a casa de *Um tempo para viver, um tempo para morrer* tem.

Por suas características específicas, a casa materializa em tela o período de ocupação japonesa na ilha, adicionando uma camada histórica latente durante todo o filme. Mesmo que não citando explicitamente questões históricas, pode-se presumir que a primeira fase da narrativa acontece no fim dos anos 1950, ou seja, pouco mais de uma década depois da desocupação japonesa em 1945 e durante a chegada de imigrantes da China continental após a Guerra Civil Chinesa.

Na segunda metade da película, na fase da adolescência de A-ha (que passa a ser chamado de Ah-hsiao pelos familiares), é possível notar outro detalhe curioso que remete à fase nipônica na ilha: Ah-hsiao passa por sua fase mais delinquente, entrando em confusões pela cidade e envolvendo-se em brigas de gangue. Ele encontra no quintal de sua casa, em meio a pilhas de lenhas, uma *katana* antiga e enferrujada, enrolada em jornais antigos. Ele pega a espada e começa a afiá-la para usar no próximo combate com um grupo rival. Mais tarde no filme, um amigo de Ah-hsiao pede ao jovem a sua “espada samurai” para levá-la para uma nova briga – da qual Ah-Hsiao decide não

participar para cuidar da mãe doente em casa. Assim, quase num procedimento arqueológico, o passado japonês é desenterrado, desvelado e se faz presente no universo fílmico a partir da materialidade da *katana*. E não deixa de ser simbólico que o objeto encontrado seja uma espada samurai, um signo de violência e agressão, remetendo ao passado cruel e reprimido da ilha, ligado à crueldade do imperialismo japonês.

Outra camada significativa da casa de Hou é a presença de espaços vazios pela casa. Chama atenção como os interiores e aposentos são pouco preenchidos por móveis ou por objetos de decoração (seja de uso utilitário ou afetivo).

A casa de Hou é vazia. Essa particularidade se conecta com um traço da história da vida da família, que ecoa na história de Taiwan. Como citado anteriormente, a família do diretor se mudou para Taiwan para se exilar no pós-guerra civil, saindo da China continental no mesmo fluxo que as lideranças do KMT, Chiang Kai-shek, e uma porção de outras famílias e indivíduos chineses. Trata-se de uma família recém-chegada a um novo território, deixando para trás no continente muitos bens e objetos pessoais.

Pensando nos espaços vazios, e por se tratar de uma casa em estilo japonês, é possível fazer uma aproximação do filme ao conceito japonês de *Ma* (間). Semanticamente, *Ma* pode ser entendido como “entre-espaço”, “espaço intermediário”, “intervalo”, entre outras noções. O arquiteto japonês Arata Isozaki definiu:

Ma é, literalmente, definido como o intervalo natural entre duas ou mais coisas existentes em uma continuidade “ou” o fosso entre duas coisas, uma abertura; o espaço abrangido por colunas ou biombos, ou a pausa singular, ou intervalo em que os fenômenos surgem ao longo do tempo (Isozaki, 2009, p. 156).

Na ideia do *Ma*, esses territórios “entre”, os intervalos, são valorizados ao serem encarados como possibilidades, como potencialidades. Diferentemente da concepção ocidental, em que essas noções estão associadas ao nada, à estagnação, elas são vistas como potentes, zonas espaço-temporais de transformação, onde algo novo pode insurgir, onde existe disponibilidade para o imponderável. Como observa Okano,

Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo,

do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte (Okano, 2014, p. 151).

Presente em diversas expressões culturais e sociais, a ideia do intervalo também se manifesta na arquitetura japonesa, nas potencialidades de transformações e espaços intervalares que a casa tradicional nipônica oferece. A casa de Hou traz essas características: as portas de correr que transformam os espaços, os vazios que ligam o interior e o exterior da casa, entre outras coisas. Mas o mais relevante é perceber que os espaços vazios da casa de Hou – tanto pela sua arquitetura quanto pela ausência de móveis – oferecem um território de especulação e possibilidades conectados à história local, sugerindo de forma sutil o complexo e violento contexto histórico político-social de Taiwan para o filme.

Em suma, nada é dito explicitamente para o espectador sobre a conjuntura histórica em que a família de Hou está inserida, porém está tudo ali, nas possibilidades oferecidas pelo vazio da casa de Hou. Como observa o arquiteto japonês Tadao Ando, ganhador do prêmio Pritzker em 1995, o Nobel da arquitetura, e umas das principais referências da arquitetura japonesa contemporânea: “*Ma* não é nunca uma paz dourada, e sim um lugar de violentos conflitos. E é esta brutalidade do *Ma* que me permite continuar colocando à prova e provocando o espírito humano” (Ando, 1996, p. 12). A afirmação de Ando agrega a dimensão da brutalidade e da violência ao conceito do *Ma*. Diferentemente do que pode parecer, o intervalo não é uma zona estática, muito menos apaziguada. A potencialidade do *Ma* abre um território de possibilidades e de disputas. Dessa forma, os espaços intervalares da casa de Hou remetem também a uma brutalidade silenciosa, uma violência reprimida, cicatrizes visíveis e invisíveis da história de Taiwan e do período da colonização japonesa. Aqui, novamente, vale lembrar do objeto do passado “desenterrado” de um canto vazio da casa: uma *katana*, signo da agressão e símbolo da violência imperialista nipônica. Hou encontra um equilíbrio sensível entre camadas históricas e pessoais, de forma que elas não apenas coexistem como também se fortalecem. Antoine de Baecque escreveu sobre a natureza autobiográfica de filmes de Hou em seu artigo sobre o diretor na revista *Cahiers du cinéma*, n. 512, em abril de 1997:

Hou mesclou sua própria existência ao universo e à história da China, como um transplante que teria sido aceito. O cineasta rodou sempre por instinto, como um autodidata pega uma pena para escrever seu diário íntimo. A família, a cidade como o “declive” (o território taiwanês), construíram assim um eco pessoal entre a vida e os filmes, eco do qual as brigas, os ritos, os trajetos e as conversas são testemunhos. Órfão muito novo, criado entre a hierarquia familiar e as gangues de rua, Hou pode dar ainda mais verdade a seus planos por tê-los vivido (Baecque, 2010, p. 35).

Dessa forma, a partir da combinação de todas essas características da casa de Hou, nota-se uma dimensão política na construção desse espaço pelo diretor. Ao retratar essa casa miscigenada, com elementos de Taiwan, Japão, habitada por uma família da China continental, o filme traz para a tela uma trajetória pessoal-familiar, de experiências íntimas do diretor, mas que se mistura intensamente com a história de Taiwan, de forma que é quase impossível separar uma coisa da outra.

Hou e o real

Um tempo para viver, um tempo para morrer apresenta traços do Novo Cinema de Taiwan: filmagens em locações reais, atores não profissionais, atuações minimalistas e não teatrais, diálogos econômicos e narrativa menos causal, mais aberta e com um ritmo cadenciado. A maioria desses atributos é comum aos filmes da geração de Edward Yang e outros cineastas expoentes de Taiwan, mas o traço estilístico que se torna a marca registrada de Hou é o plano-sequência.

Ao longo de sua carreira, Hou explorou e desenvolveu sua própria arte do plano-sequência como ferramenta crucial para contar suas histórias, influenciando cineastas como Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Hirokazu Koreeda, Jia Zhang-ke, Hong Sang-soo, entre outros e outras.

Como aponta David Bordwell em seu capítulo dedicado à *mise-en-scène* de Hou no livro *Figuras traçadas na luz* (2009), há uma característica particular nos planos-sequência do cineasta sino-taiwanês desde seus primeiros filmes e que seguiu em sua prática: o uso da lente teleobjetiva (Bordwell, 2009). As teleobjetivas (ou lentes longas) são lentes acima de 50 mm, que resultam em planos com um campo de representação mais

estreito, camadas no horizonte mais “achatadas” e uma profundidade de campo com mais desfoque, em geral. Por conta desse tipo de lente e de profundidade de campo, o plano-sequência de Hou difere do de Orson Welles, nome indispensável para André Bazin quando se trata de uma *mise-en-scène* realista: “Graças à profundidade do campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível” (Bazin, 2018, p. 319). Diferentemente de Hou, os planos-sequência de Welles usavam lentes angulares, com maior área em foco, devido a um campo de representação mais aberto e uma profundidade de campo ampliada.

Hou descobriu que as lentes longas permitem uma proliferação de camadas de detalhes, podendo fazer uma pilha ou uma fileira de rostos ao longo de eixos que acentuam pequenas diferenças. Facilitam também que frestas efêmeras funcionem como molduras no espaço fílmico, e a exacerbação do jogo de modificações mínimas na posição do personagem pode produzir efeitos dramáticos sutis (Bordwell, 2009, p. 259).

O efeito fílmico dos planos com lentes teleobjetivas é um traço estilístico significativo na *mise-en-scène* de Hou. Com a lente teleobjetiva, Hou produz enquadramentos rigorosos, quadros densos, com a utilização de molduras internas que auxiliam na composição visual, onde se passam jogos cênicos de modificações sutis e ações moduladas (Bordwell, 2009). Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, esse estilo de encenação é notado em diversos momentos da obra, principalmente nas cenas no interior da casa.

Outra característica central no estilo de Hou é a preferência por planos gerais. Entre os teóricos que escreveram sobre Hou, existe uma história recorrente para explicar a predileção de Hou pela câmera distante dos personagens. Trata-se de uma influência da literatura chinesa, mais especificamente da obra autobiográfica do escritor chinês Shen Congwen – antigamente romanizado como Shen Tsung-wen (Rayns, 2015; Bordwell, 2008). Após rodar *O homem sanduíche* (1983), a roteirista e escritora Chu T'ien-wen indicou que Hou lesse a autobiografia de Shen. Quando leu, Hou ficou impressionado pelo estilo objetivo da escrita do autor. Sem aderir a caminhos melodramáticos, a escrita era focada em descrever o que o autor via, histórias de uma vida rural, cheias de detalhes prosaicos, mas sem envolvimento emocional, mantendo uma distância sobre os fatos, preservando assim certa objetividade:

“Hou traduziu cinematograficamente essa objetividade em planos distantes” (Bordwell, 2008, p. 266).

Hou teve a ideia de levar esse senso de objetividade para seu filme seguinte, *Os garotos de Fengkuei* (1983). Nele, Hou experimentou “ir um passo para trás” com a câmera e utilizar enquadramentos mais abertos e mais distantes dos personagens. Apostar na sensibilidade da observação dos personagens e suas interações, sem tomar parte de um caminho melodramático (um contraponto aos padrões dos filmes taiwaneses da época). É conhecida a anedota de que, durante as filmagens de *Os garotos de Fengkuei*, Hou pediu diversas vezes para o fotógrafo do filme, Chen Kun-hou², “manter uma certa distância e ser mais calmo” (Oliveira, 2010 *apud* Bordwell, 2009, p. 266), a fim de explorar o plano mais aberto e distante:

[Hou] explicava que essa posição, juntamente com o plano-sequência, deixava o filme mais colado à vida: se você assiste a um acidente ou uma briga, você tem um só ponto de vista e sua experiência se desenrola num tempo contínuo (Bordwell, 2009, p. 266).

Seguindo essa linha de pensamento, em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, os planos-sequência, em enquadramentos gerais e profundidade de campo, são fundamentais para o espaço trazer as dimensões históricas e políticas que cercam os personagens. Especialmente na forma como o diretor filma as cenas na casa, esse comportamento de câmera é essencial para o espectador ver os personagens inseridos no espaço, em relação a um contexto. Muitas cenas do filme são em planos abertos que aproveitam a arquitetura da casa japonesa, com cômodos interligados por portas de correr, para explorar as camadas e a profundidade de campo do espaço. A partir desse olhar, a casa de Hou se torna um elemento presente e expressivo, onde se podem notar informações histórico-políticas contidas ali em sua arquitetura e cenário, acessando assim camadas mais profundas da narrativa e sua relação com o contexto de Taiwan daquele período.

Esse traço de estilo de Hou, de utilizar planos sequências em enquadramentos gerais, também se conecta com o conceito de *Ma* (間), assim como a casa do filme. Imageticamente, o plano geral de Hou oferece espaços intervalares nas laterais, nas alturas, mas também, por conta da câmera mais

² Diretor e fotógrafo, diretor de fotografia dos primeiros filmes de Hou. Dirigiu *Growing Up* (小畢的故事 / *Xiao Bi De Gu Shi*, 1983) um filme importante do Novo Cinema de Taiwan.

distante dos atores, concede um espaço entre os personagens e a câmera, entre o personagem e o espectador. Dessa forma, pensando no conceito de *Ma*, cria-se um distanciamento convidativo para o espectador “preencher” a cena com interpretações-especulações sobre o personagem, sobre a narrativa e sobre o contexto social político local.

Um processo semelhante pode ser proposto para analisar o tempo dos planos-sequência de Hou. Em termos de ritmo, os planos de Hou apresentam um compasso mais cadenciado se comparados com o ritmo da narrativa clássica. “A imagem densa em tela larga é transferida para histórias com ritmo mais lento, menos definido por viradas na trama e uma abordagem mais sutil e oblíqua da exposição” (Bordwell, 2008, p. 267). As situações acontecem em suas reais durações, sem corte na maioria das vezes, gerando alguns tempos ociosos em cena, o que é um traço de realismo, como dito anteriormente. Tendo em mente o conceito do *Ma*, esses tempos intervalares também oferecem um território de potencial criativo e especulativo para o espectador. No caso de Hou, com tantas camadas de contexto em seu filme, o intervalo nunca é nada, ele sempre parece estar prenhe de significados e possibilidades.

A casa que revela e esconde

Em uma palestra sobre o autor, David Bordwell comenta essa habilidade da direção de Hou de guiar o olhar do espectador no quadro amplo, denso e às vezes até confuso, por meio de detalhes, como movimentos sutis dos atores, cores, molduras ou jogo de luz e sombra (Bordwell, 2015). “Sempre gostei da ação que esconde, ou melhor, de uma ação que revela outra ação” (Hou *apud* Bordwell, 2008, p. 287), disse Hou em uma entrevista em 1990. “Uma ação levando a outra: a frase de Hou condensa o uso das finas fatias de espaço e de diferenças mínimas dentro de barrotados quadros em lente telefoto” (2008, p. 288). Bordwell chama de *peekaboo framing* (ou *peekaboo shot*), ou “jogo de pequenas diferenças” (2008, p. 291), essa *mise-en-scène* orquestrada por Hou de “esconder e desvelar” elementos e personagens em cena, criando novos focos de apreensão durante cenas em planos-sequência em enquadramentos gerais. Através da movimentação dos atores (suas entradas e saídas de quadro, ou seu deslocamento em profundidade de campo), alterações de luz e cores, essa coreografia de revelar e esconder orienta o olhar,

a atenção e a sensibilidade do espectador e constrói progressões dentro da cena, sem recorrer ao corte.

Essa *mise-en-scène* de pequenas diferenças é notada em outros autores que se aperfeiçoaram na encenação em plano-sequência. Por exemplo, Bordwell estabelece um paralelo direto entre Hou e o diretor japonês Kenji Mizoguchi, aproximando os dois “na coreografia das diferenças mínimas na posição de personagem” (2008, p. 292), porém estabelece diferenças: “A afinidade de Hou com a lente telefoto e a tela larga produz um espaço mais estriado do que Mizoguchi podia obter em seu tempo”.

Nesse sentido, é interessante notar como em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, Hou encontrou em sua casa um território fértil para desenvolver sua *mise-en-scène*. O diretor sabe utilizar a seu favor as portas de correr, os *shōjis* e os cômodos conectados para encontrar profundidades, camadas, frestas e molduras dentro do quadro, que favorecem seus planos-sequência, tanto estética quanto narrativamente. O estilo de encenação de Hou estabelece uma relação intermediática com a arquitetura da casa japonesa, uma vez que é possível notar que o diretor taiwanês utiliza as possibilidades oferecidas pelas características distintas de outra mídia, no caso a arquitetura da casa japonesa, no “processo cinematográfico de significação” (Pethó, 2010, p. 48).

Nagib propõe a ideia-chave para este artigo, de que relações intermediáticas podem criar “passagens para o real” (Nagib, 2020). Ela aponta que tal noção é percebida em filmes que incorporam outras formas de arte no seu processo como canais para realidades históricas e políticas (Nagib, 2020). Nesse sentido, Nagib define passagens intermediáticas como:

[...] a utilização no filme de diferentes formas de arte, como pintura, teatro, poesia e música, como uma ponte ou uma “passagem” para a realidade política e social. Essas passagens intermediáticas podem ser observadas em produções de todo o mundo ao longo da história do cinema (Nagib, 2020, p. 173, tradução nossa)³.

Como já vimos, a casa de Hou carrega e oferece à obra uma série de camadas histórico-políticas, ligadas a Taiwan, e pessoais, conectadas à trajetória

³ No original: “the utilisation within film of artforms such as painting, theatre, poetry and music as a bridge or a ‘passage’ to political and social reality. Such intermedial passages can be observed in productions from all over the world throughout film history”.

de Hou e sua família. Assim, por meio da interação intermediática entre o filme e a casa japonesa (e como ela é em sua arquitetura, materialidade e realidade), Hou cria “uma ponte ou uma ‘passagem’ para a realidade política e social” (Nagib, 2020, p. 173) de Taiwan e também sua.

Juntamente da dimensão histórico-política, a intermedialidade entre a *mise-en-scène* de Hou e a arquitetura japonesa mimetiza e potencializa seu próprio estilo de encenação realista. Nota-se que os elementos da arquitetura da casa mancham e fragmentam o enquadramento de Hou, afetando a forma como os atores estão e como se movimentam em cena. Em diversos momentos do filme, por exemplo, há uma porta de correr ocupando quase metade do quadro, espremendo o espaço cênico do ator *on-screen*. Em inúmeras sequências, invariavelmente ao se movimentar em cena, os personagens aparecem e desaparecem por trás de algum *shōji*, transitam entre cômodos interligados pela lateral ou pela profundidade do quadro, ou são enquadrados “fragmentados”, com algum elemento da casa cobrindo parte do seu corpo. Tanto em diurnas quanto em noturnas, a iluminação da casa também é bem trabalhada para criar zonas de luz, sombra e penumbra, consequentemente desenhando focos de atenção, elementos para esconder ou revelar. Assim, a casa de Hou, com sua arquitetura de moradia japonesa, mostra-se um espaço ideal – e, ao mesmo tempo, simbolicamente parecido – para o “jogo de esconder e revelar” característico das cenas de Hou.

A casa em estilo japonês potencializa e oferece diferentes possibilidades para a *mise-en-scène* de revelar e esconder de Hou. A própria arquitetura da casa com suas divisórias e espaços interligados parece um símbolo que sintetiza esse traço estilístico de Hou. Um gesto de abrir uma porta de correr transforma o espaço, criando uma nova forma de ver e fruir pelo local, mas sem deixar de ser a mesma casa. Da mesma forma, o plano-sequência de Hou, a partir de um gesto preciso de direção – seja na movimentação dos atores, no enquadramento, nas molduras, luz e sombra, revelando ou escondendo –, altera a relação do espectador com a cena, conduzindo-o a ver a imagem e a cena de uma nova forma em um mesmo enquadramento. É uma casa que se transforma com um gesto, é um quadro e uma cena que se transformam com um gesto.

Considerações finais

A sociedade taiwanesa em que Hou cresceu apresentava uma configuração complexa, fruto do acúmulo histórico no território. As camadas

envolviam e misturavam: o governo da KMT; uma parcela grande de chineses que foram para a ilha no pós-guerra civil; uma população de taiwaneses nativos que tinham uma relação específica com aquele lugar, sem conexão ou sentimento de lealdade à China continental; havia inúmeras cicatrizes da ocupação colonial japonesa para além de influências culturais dos tempos de invasão, as marcas estando presentes nas cidades, nas escolas, nas construções públicas e nas casas erguidas durante o período.

Sob o regime autoritário do KMT, esse contexto era tratado sem transparência. Com seu cinema, Hou encontrou uma via para abordar todas essas questões até então represadas, reprimidas e não elaboradas. Como observa Udden,

Um tempo para viver, um tempo para morrer é um filme aparentemente simples. Não apenas há camadas ocultas de sentimentos, mas também as profundezas não exploradas da história não oficial, refletindo uma filosofia histórica alternativa em construção. Hou em certo momento diz que este filme foi duramente criticado pelo GIO e, se tivesse sido feito dez anos antes, teria sido banido imediatamente. Que coisa estranha isso ser verdade para um filme supostamente carente de estrutura ou drama, sendo nada mais do que os detalhes mundanos da vida cotidiana supostamente reunidos. É claro que é muito mais do que isso. Feito dois anos antes do fim da lei marcial, este filme não apenas tem ressonâncias e estruturas não frequentemente percebidas à primeira vista, de uma forma muito sutil, ele está impregnado de subversão poética (Udden, 2009, p. 75-76).

Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, pode-se ver um gesto maduro de Hou nesse sentido. Numa fase de consolidação do seu cinema, calcado no realismo e no plano-sequência, Hou conjuga a sua história autobiográfica com a história de Taiwan, posicionando politicamente sua obra, sem perder sua força fílmica e poética. A relação intermediática entre seu cinema e a casa colonial japonesa é fundamental para estabelecer essa força multidirecional da obra. Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, a casa do diretor e a forma como ele a filma revelam-se um elemento central para a construção da obra – tanto pelas camadas históricas e políticas que ela suscita quanto pela forma que ela impacta e inspira sua *mise-en-scène* realista. Por meio das relações intermediáticas, a casa e o filme criam

múltiplas passagens para o real que acessam a memória, a história e a estética de Hou e de Taiwan.

Um tempo para viver, um tempo para morrer é um filme que se esconde e se revela com sutileza e cadência, assim como a encenação e a casa de Hou. Por trás das portas de correr, dos rostos escondidos, dos planos fixos, distantes e longos, dos vazios e intervalos dos espaços, revela-se uma obra preta de realidade, de dimensões histórico-políticas e de potências estéticas próprias de Hou Hsiao-hsien.

Referências

ANDO, T. Pensando en el Ma, entrando en el Ma. **Revista El Croquis**, [s. l.], n. 44-58, p. 10-12, 1996.

BAZIN, A. O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação. In: BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 304-334.

BAECQUE, A. Mister Hou e a experiência do olhar. Tradução de Tatiana Monassa. In: MARQUES, L. (org.). **Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 2010. p. 33-36.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, D. **Hou Hsiao-hsien**: constraints, traditions and trends. [S. l.: s. n.], 2015. Publicado pelo canal David Bordwell. 1 vídeo (68 min). Disponível em: <https://vimeo.com/129943635>. Acesso em: 11 nov. 2025.

ISOZAKI, A. **Arata Isozaki**. London; New York: Phaidon, 2009.

NAGIB, L. **Realist cinema as world cinema**: non-cinema, intermedial passages, total cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

OKANO, M. *Ma* – a estética do “entre”. **Revista USP**, São Paulo, v. 1-2, p. 150-164, 2014.

OLIVEIRA, R. Vontade de exílio. In: MARQUES, L. (org.). **Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 2010. p. 99-101.

PETHŐ, Á. Intermediality in film: a historiography of methodologies. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, v. 2, p. 39-72, 2010.

RAYNS, T. **The Long View**: an introduction to Hou Hsiao-hsien's films. London: BFI, 2015. Publicado pelo canal BFI. 1 vídeo (58 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mjYzDus9Eg>. Acesso em: 11 nov. 2025.

UDDEN, J. **No man an island**: the cinema of Hou Hsiao-hsien. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.

YANG, W. **How did Japanese colonial buildings in Taiwan manifest Japan's intention to change Taiwanese identity?** Delft: Delft University of Technology, 2021.

Regimes de visibilidade, mídia e negritude: burilando os propósitos da pesquisa

Renata Dias Oliveira¹

Este artigo compartilha, nesta IX Jornada Discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP) – denominada *Permanências: necessidades e questionamentos políticos* –, o desenvolvimento do projeto de pesquisa de minha autoria, intitulado “Baianas na TV – uma análise comparada entre emissoras pública e privada no Brasil”.

Mais do que uma profissão², a Baiana é um símbolo da cultura afro-brasileira e do movimento secular de luta e resistência das mulheres negras no Brasil (Figura 1). O ofício de Baiana de Acarajé foi registrado como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2004. Além de registrar a relevância histórica das baianas para a memória brasileira, o reconhecimento desse ofício como patrimônio visa garantir a sua celebração, reprodução e continuidade. Nesse contexto, em 19 de janeiro de 2010, foi promulgada a Lei nº 12.206 (Brasil, 2010), que institui o dia 25 de novembro como o Dia Nacional da Baiana de Acarajé, marco importante na valorização e reconhecimento da importância das Baianas de Acarajé para a cultura nacional.

Nesse sentido, qualificar a maneira como essas personagens culturais são exibidas repetidamente na imprensa e, orientada por Sodré (2009), debater os limiares (não os limites absolutos, nem as fronteiras) dos discursos da informação e da ficção com o tempo no centro dessa problemática permitirá

1 Doutoranda no Programa de Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Comunicação, Mídia e Formatos Narrativos pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Relações Públicas pela Universidade Salvador (Unifacs). Membro do MidiAto – Grupos de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas.

2 Segundo dados da Associação Nacional das Baianas de Acarajé, Mingaus, Receptivos e Similares (Abam) divulgados em 2022, a estimativa é de que só em Salvador haja cerca de 3,5 mil baianas, e aproximadamente 10 mil pessoas trabalhando nessa atividade em todo o Brasil, das quais 90% são mulheres. A profissão de Baiana de Acarajé foi reconhecida na capital do estado somente em 1998, a partir do Decreto Municipal nº 12.175/1998 (Salvador, 1988). Foram mais 19 anos até que a profissão fosse incluída na classificação brasileira de ocupações em 2017.

discutir a especificidade da notícia como estratégia de construção e comunicação do acontecimento, posta em prática nos últimos dois séculos pela corporação jornalística. Tal instituição, segundo o autor, vem desfilando na história com o estandarte da defesa dos direitos civis, com foco na liberdade de expressão e na ideologia do esclarecimento, sempre escudado em estratégias discursivas de captação da escuta das massas.



Figura 1: Matéria veiculada por programa jornalístico da TV Globo noticiando a Lavagem do Bonfim

Fonte: Frame da matéria “Lavagem das escadas da igreja do Bonfim reúne 1 milhão de pessoas em Salvador”, Jornal Hoje, 11 jan. 2024.

A questão que marca a atual fase desta pesquisa é a ampliação das ordens visuais a serem analisadas, em vez de analisar um mesmo ambiente midiático – o telejornalismo –, somar ao *corpus* empírico os agenciamentos produzidos por meio de audiovisualidades que abrem possibilidades para novos enquadramentos, extrapolando a ordem das determinações. Diante do desejo de compartilhar este momento da pesquisa, apresentei, na primeira fase da jornada, em mesa temática denominada “Práticas de pensamento, estilo, expografia e mídia”, a necessidade de melhor articular as intenções recém-adquiridas aos sentidos da expressão “regimes de visibilidade”.

Ressalte-se que os conhecimentos que estruturam as atualizações que por ora apresento foram aperfeiçoados no decurso do ano de 2024, sobretudo no que se refere às vivências no seminário “Complexidade e póstica”, ministrado

pela professora Cremilda Medina; na disciplina Perspectivas Contemporâneas para o Paradigma da Verdade e da Objetividade Jornalística, ministrada pelo professor Rodrigo Ratier; nos seminários de pesquisa “Experiências estéticas em cinema negro” e “Tradução intersemiótica e intercultural nas artes visuais e audiovisuais”, ministradas pela professora Irene Machado, e “Ciências da linguagem e práticas midiáticas: das narrativas”, ministrada pela professora Rosana Soares, que, além de me orientar, coordena o MidiAto – Grupos de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas, do qual também faço parte.

Viver tais experiências foram oportunidades ímpares de, ao mesmo tempo que reconheço teorias e formulações que questionam o sentido absoluto do fato jornalístico, apresentando as dimensões de subjetividade da notícia, reconheço também as referências que me instruíram para a valorização das afetabilidades audiovisuais relacionadas à pessoa negra.

Michel Foucault (2014), quando explica a sociedade e suas relações de poder, apresenta em sua abordagem um complemento metodológico além do discurso: ele não só investiga como as palavras são ditas, mas como as coisas são vistas. Essa perspectiva analítica é muito alinhada às pretensões deste projeto de pesquisa, que, já tendo discorrido, no âmbito do mestrado, sobre os sentidos das narrativas orais das Baianas, busca agora compreender o lugar de visibilidade do seu elemento cínico dentro das configurações televisivas.

Para tanto, investigam-se, no gênero jornalístico produzido pela mídia majoritária, os discursos, as representações e os processos de constituição de sentidos produzidos em torno dessa personagem cultural, no contexto das festividades do Senhor do Bonfim³. Por meio de um exercício filosófico no qual tanto a visão quanto a audição têm parte, pretendemos fazer uma análise que privilegie o campo audiovisual sem se reduzir a uma investigação estética ou uma intelectualista da percepção.

Apresentadas as pretensões, pareceu-nos adequado situar o termo “regimes de visibilidade”, que, segundo Foucault, é um conjunto de práticas do poder para fazer as coisas serem vistas. Observando as práticas do poder em suas manifestações materiais (prisões, escolas, hospitais), ele compa-

3 Francisco Nunes Neto (2019, p. 149), ao discorrer sobre as baianas como ícones do culto festivo ao Senhor do Bonfim, elabora: “[...] ao longo de sua história, o lugar e o sujeito que a constituem continuam se configurando ao mesmo tempo como objeto/tema para um sem número de representações no cancionário popular, nas artes plásticas, na literatura, na dança, no teatro, no cinema, nas pesquisas acadêmicas, dentre outras representações e linguagens; enfim, contamos com uma quantidade significativa de registros e representações sobre a Bahia e baianos que não cessam de ser revisitados e reelaborados na cena contemporânea”.

rou duas maneiras de fazer as coisas serem vistas: uma atrelada ao poder disciplinar, intrinsecamente ligada a uma retórica dos sinais, dos signos, das manifestações; e outra, própria deste nosso tempo, destituída do dispositivo representacional e mais interessada em produzir efeitos que gradualmente organizem a sociedade para obtenção do lucro, em dinâmicas relacionadas à economia do poder.

As práticas visíveis desse novo regime de visibilidade atrelado à economia do poder são interpretadas por Foucault a partir da noção de panóptico: a qualidade de tudo ver sem ser visto. Para explicar como tal qualidade se insere em termos de prática do poder, Santos (2023, p. 274) ressalta:

Primeiramente, o novo regime de visibilidade não surge do ar: ele retira do acampamento militar suas principais funções, e das técnicas em ascensão da óptica o seu maquinário efetivo. É a conjunção, em sentido alto, do poder militar e do saber da óptica, a conjunção desses dois elementos. Fora de toda representação, se buscava agora uma maneira de agir por meio do campo visual. Uma forma de “tocar” o corpo daqueles que estivessem imersos em tal campo. Pouco importava o que eles vissem (na verdade, era bom que nada vissem), mas o que faziam a partir do momento em que eram eles mesmo vistos. A palavra aqui agora não é mais marcar, mas influenciar. Agir a distância, ou melhor, agir pela distância. De maneira rápida, eficiente e menos dispendiosa possível.

O dispositivo panóptico, de acordo com Santos, produz unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer sem ser visto. Essa geometria da luz impõe uma relação específica entre os sujeitos que vigiam e os vigiados. Permite também, por um efeito de presença constante, induzir uma subjugação real por meio de uma relação fictícia. É importante, para o panóptico funcionar, que o inspetor nunca seja visto, que o eixo de invisibilidade seja total na direção que vai do vigiado ao vigia (Figura 2).

Dessa maneira, ao mirarmos as representações midiáticas de um segmento composto majoritariamente por mulheres negras, pretendemos contribuir com as elaborações teóricas feministas sobre noções de imagem e imaginário, sobretudo na análise das “armadilhas” ideológicas em torno das Baianas como ferramentas de manutenção para o *status quo*, a partir dos discursos hegemônicos.

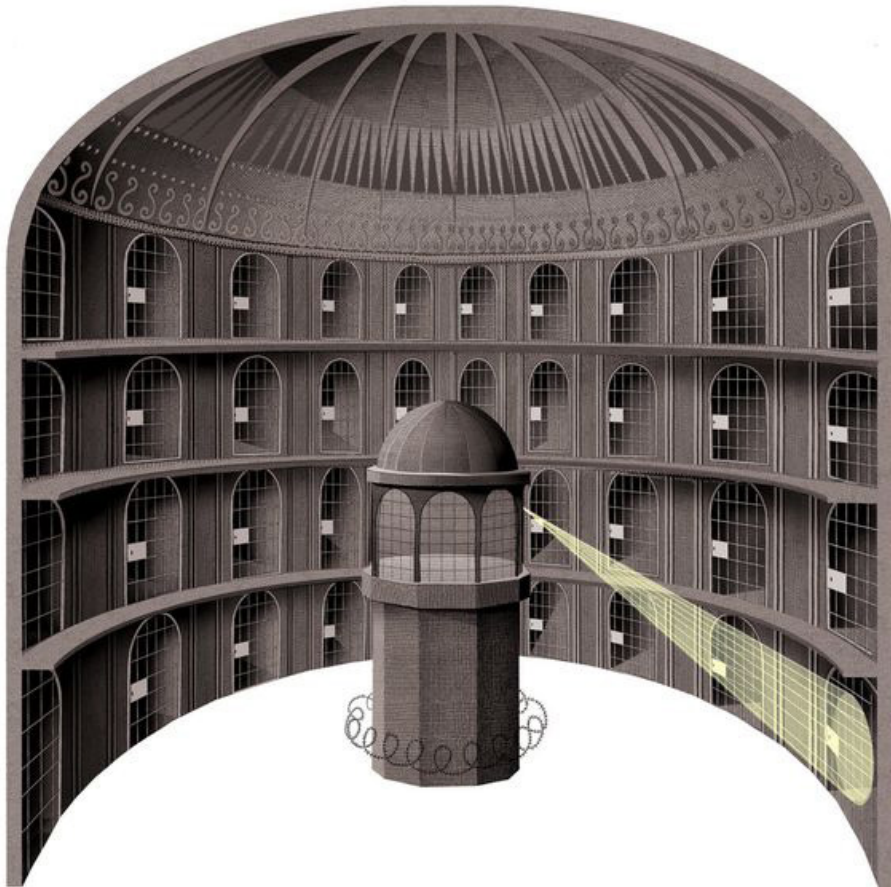


Figura 2: Representação arquitetural do panoptismo de Michel Foucault.

Fonte: Adam Simpson. *The Panopticon*. 2013.

Nesse sentido, a noção de panoptismo de Foucault é base para apreender não apenas como as coisas são (ou foram), mas de querer saber como as coisas se tornaram visíveis, como foram dadas a serem vistas, como foram “mostradas” ao conhecimento ou ao poder. Isso nos ajuda a imaginar os modos como as imagens (visíveis e invisíveis) e a rede de poder que as cerca são usadas e aproveitadas pela economia do poder.

O panóptico nasce como uma arquitetura de maximização da eficiência do poder, na medida em que rege a economia de energia e de recursos humanos, e aumenta as possibilidades de acúmulo de saber sobre os indivíduos vigiados. Considerando o espectro midiático, interessa-nos mais especificamente a proposição de Foucault sobre o panoptismo como um diagrama,

um princípio de organização do poder, não ligado exclusivamente às prisões, mas capaz de se expandir por diferentes regiões da sociedade, em diferentes instâncias e direções. Na condição de um diagrama, o panoptismo não se reduz a seus elementos materiais específicos, mas é o que relaciona esses materiais a uma certa exigência do poder.

Nessa perspectiva, indagar a maneira como as coisas se tornam visíveis é um dos temas principais do pensamento feminista negro, ao qual nos associamos. Ao escolhermos o telejornalismo majoritário como objeto empírico para uma investigação sobre relações de poder, buscamos, para além das concepções de notícia como reflexo da realidade social, fazer a crítica das ausências representacionais (imagéticas) e das representações negativas – da fixação no escravismo, no corpo, nas mulheres, na folclorização das expressões culturais (Figuras 3 e 4). Consideramos importante que todo o complexo de elaboração de imagens, das mais artísticas às mais técnicas, seja abarcado por essas reflexões e pela pergunta: quais imagens postas em circulação pelas práticas intrínsecas aos regimes de visibilidade são adequadas?



Figura 3: Campanha do Iphan pela valorização das baianas de acarajé em Salvador.

Fonte: Divulgação/IPHAN [...] (2018).

Lélia Gonzalez (2018) opera a crítica à imagem acionando uma categoria de análise de base freudiana, a qual define como objeto parcial.

A autora nos ensina que objetos parciais são aqueles visados pelas pulsões parciais, sem que essa visão implique em uma pessoa no seu conjunto, tampouco que essa pessoa seja tomada como objeto de amor. Trata-se principalmente de partes do corpo, reais ou fantasmadas, e dos seus equivalentes simbólicos. Complementarmente, Patricia Hill Collins (2021), ao dissertar sobre a objetificação das mulheres negras, remonta a Cheryl Gilkes para afirmar que as imagens estereotipadas produzidas para caracterizar mulheres negras são punição promovida pelo *status quo* em resposta à maneira assertiva como essas mulheres combatem a desigualdade e desafiam as estruturas sociais.



Figura 4: Frame do documentário longa-metragem *A cidade das mulheres* (2005), de Lázaro Faria.

Fonte: *A Cidade das Mulheres* (2005).

Foucault afirma que não há poder sem resistência; mesmo o poder disciplinar, com seu controle exacerbado, pode deixar pontas soltas, pontos cegos, possibilidades de fuga. Nesse sentido, também a mídia produz agenciamentos, territorialidades, desterritorialidades e subjetivações fora da ordem das determinações. Aqui também nos interessa olhar para as audiovisualidades que apresentam alternativas para novos enquadramentos.

Ao discorrer sobre o racismo na mídia, Maria Beatriz Nascimento (2022) nos instiga a não elaborar a crítica cultural apenas pela análise do campo hegemônico, com o cuidado de não cair no mesmo diapasão da história oficial, que é escrita levando em conta os vencedores. Nesse sentido, a mídia não pode ser compreendida monoliticamente. Portanto, neste projeto, também

buscaremos compreender a mecânica das relações de poder do novo regime de visualidade a partir de modelos interpretativos não categorizantes.

Desse modo, situando o vídeo como instrumento de solidariedade entre os povos, a autora explica:

Ampliando o mundo dos objetos, na ordem visual assim como na ordem auditiva, o cinema teve por consequência um aprofundamento da percepção. As descobertas provocadas pelo cinema falado enriqueceram as qualidades de expressão e levaram o poder a reforçar seu controle sobre o cinema e a servir-se dele como instrumento privilegiado (Nascimento, 2022, p. 87).

Com base nisso, e evitando coser os enunciados deste projeto de pesquisa a partir de um jogo de duplo (negro/branco, pobre/rico, maus/bons), refletiremos sobre o lugar de visibilidade da Baiana dentro das configurações audiovisuais segundo a noção de texto cultural (Machado, 2007), cumprindo o exercício filosófico de compreensão dos processos de constituição de sentidos produzidos por essas personagens culturais quando articuladas ao cinema.

Desse modo, partimos da hipótese de que as audiovisualidades que a cinematografia brasileira produz acerca da Baiana traduzem poéticas que propõem contornos imagéticos para uma filosofia afro (Sodré, 2017). Com isso, buscaremos evidenciar que a complexidade de conhecimentos que integram a liturgia africana reelaborada no Brasil por essas mulheres negras passa mais pela dimensão de um ativo de pensamento do que pelo plano religioso, desvelando, a partir das suas imagens produzidas nessa ordem visual, princípios ontológicos do ser negro.

Referências

BRASIL. Lei nº 12.206/2010 de janeiro de 2010. Institui o Dia Nacional da Baiana de Acarajé. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 jan. 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12206.htm. Acesso em: 12 nov. 2025.

COLLINS, P. H. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, L. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: UCPA Editora, 2018. p. 190-214.

IPHAN lança campanha de valorização das baianas de acarajé em Salvador. **Correio**, Salvador, 17 dez. 2018. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/salvador/iphan-lanca-campanha-de-valorizacao-das-baianas-de-acaraje-em-salvador-1218>. Acesso em: 12 nov. 2025.

LAVAGEM das escadas da igreja do Bonfim reúne 1 milhão de pessoas em Salvador. **Jornal Hoje**, 11 jan. 2024. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/12258604/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MACHADO, I. (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

NASCIMENTO, M. B. **O negro visto por ele mesmo**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NUNES NETO, F. A. **A invenção da tradição**: uma história sobre o culto festivo ao Senhor do Bonfim na Bahia. Curitiba: Brazil Publishing, 2019.

OLIVEIRA, R. D. **O que é que a baiana diz**: Enunciações de identidade e memória das baianas de acarajé. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cruz das Almas, 2022.

SALVADOR. Decreto Municipal nº 12.175/1998. Dispõe sobre a localização e funcionamento do Comércio Informal exercido pelas Baianas de Acarajé e de Mingau em logradouros públicos e dá outras providências. **Diário Oficial de Salvador**, Salvador, 25 nov. 1988.

SANTOS, G. L. S. Foucault e a visibilidade: do espetáculo da soberania à vigilância panóptica. **Kínesis – Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia**, Marília, v. 15, n. 38, p. 267-288, 2023.

SODRÉ, M. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, M. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

Filmografia

A CIDADE das mulheres. Direção: Lázaro Faria. Brasil: Link Digital, 2005.

Seriados médicos na TV: um percurso metodológico para discussão do gênero e delimitação de um *corpus*

Victor Hugo Maia Valois Costa¹

Os **seriados médicos² de ficção** fazem parte da programação televisiva há mais de seis décadas, representando um entretenimento que atravessa gerações. Desde os anos 1960, com obras como *Dr. Kildare* (1961-1966) e *Ben Casey MD* (1961-1966), passando pela década de 1990, com exemplos como *Chicago Hope* (1994-2000) e *ER (Emergency Room)/Plantão médico* (1994-2009) – quando os seriados médicos se firmaram como gênero –, até os dias atuais, muitas dessas produções gozam de uma longevidade impressionante no audiovisual, como *Grey's Anatomy* (2005-), que conta com mais de 20 temporadas e inúmeros episódios.

No Brasil, produções nacionais do gênero datam da década de 1980, como a série *Obrigado, doutor* (1981), perpassando por algumas produções em anos subsequentes, como *Mulher* (1998–1999) e, nos últimos dez anos, *Unidade Básica* (2016–), *Sob pressão* (2017–2022), *Sutura* (2024–), entre outras. Ainda que predominem as séries estadunidenses, seriados de outros países, como Canadá, Espanha, Reino Unido, Itália, Turquia e, cada vez mais, Coreia do Sul, têm ganhado as telas brasileiras. Presentes tanto na TV como nas atuais plataformas de *streaming*, esses seriados fazem sucesso, repercutem e geram debate entre profissionais da saúde e o público em geral.

1 Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Médico, escritor, roteirista e dramaturgo. Autor de peças teatrais e do romance *Saudosa Maloca* (Ed. Novo Século 2010). Graduado em Medicina pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formado em Dramaturgia pela SP Escola de Teatro e pós-graduado em Roteiro de ficção audiovisual pelo Senac. Roteirista colaborador e consultor médico da 1ª temporada do seriado médico *Unidade Básica* (Universal Channel/Globoplay, 2016).

2 Utilizo o termo seriado **médico** por ser o mais empregado tanto nos estudos acadêmicos (Albuquerque; Meimaridis, 2016) como na mídia em geral, embora algumas obras tenham como foco, por exemplo, a equipe de enfermagem.

Como médico e roteirista, fui convidado em 2014 para integrar a equipe de criação do seriado médico *Unidade Básica*, que teve a exibição da sua primeira temporada em 2016 no canal Universal. As reflexões que aqui trago e a motivação da pesquisa interseccionam, sem dúvida, essas minhas duas bagagens profissionais, da medicina e da escrita. Ademais, o presente artigo se insere no percurso de uma dissertação para obtenção do título de mestre em Meios e Processos Audiovisuais, a respeito da estrutura narrativa dos seriados médicos televisivos de ficção.

Mas, afinal, o que pode ser entendido como seriado médico? Uma vez que pretendo explorar a estrutura narrativa desses seriados, como delimitar um *corpus* para análise? Partindo desses questionamentos e da minha trajetória de pesquisa em teledramaturgia médica, este artigo, dividido em quatro partes, se propõe a apresentar: Aspectos históricos dos seriados médicos brasileiros; Popularidade e uso pedagógico dos seriados entre estudantes e profissionais da saúde; Delimitando o *corpus*: expansão e contração; e Revisitando o *corpus* e a longevidade do gênero.

Aspectos históricos dos seriados médicos brasileiros

Embora os seriados médicos sejam exibidos no Brasil desde as décadas de 1960 e 1970, a exemplo de *Dr. Kildare* (TV Bandeirantes e TV Excelsior), *Ben Casey MD* (TV Excelsior) e *M*A*S*H* (Rede Brasil, TV Bandeirantes, TV Record e TV Tupi), os três de origem estadunidense (Costa, 2016), o primeiro seriado médico brasileiro de que se tem notícia é *Obrigado, doutor* (1981), produzido pela Rede Globo, num momento de abertura da teleficção no Brasil, conforme aponta Silva:

Aproveitando o momento de ampliação e aquecimento do mercado de bens de consumo que caracterizou os anos do “milagre econômico”, tendo as telenovelas como carro-chefe de sua programação e favorecida pelo fechamento de suas principais concorrentes imediatas — a TV Excelsior e a Tupi (fechadas, respectivamente, nos anos de 1970 e 1980) —, a Rede Globo adentra a década de 1980 ocupando a liderança isolada do setor. [...] Nessas circunstâncias, é que a emissora promoveria as iniciativas com as quais viria a assumir também a dianteira em relação ao processo de diversificação da teleficção no Brasil (Silva, 2015, p. 32).

Silva traz que, em substituição às telenovelas, “entre meados de 1978 [...] a Rede Globo testa outros formatos ficcionais no horário das dez: as primeiras tentativas privilegiaram o chamado ‘seriado’ e depois passam para a ‘minissérie’” (Silva, 2015, p. 32). Após o seriado *Ciranda, cirandinha* (1978), que alcançou índices de audiência satisfatórios e boa recepção da crítica, surgiram novos projetos: *Carga pesada*, *Plantão de polícia* e *Malu mulher*, todos exibidos entre 1979 e 1981:

A partir deste ano [1980], apesar da repercussão, da receptividade obtida junto à crítica e dos prêmios recebidos — especialmente por *Malu mulher* — os três seriados pioneiros começariam a ser substituídos: *O bem-amado* — um desenvolvimento da telenovela homônima — estreou ainda em 1980 e continuaria sendo exibido até 1984; *Amizade colorida* e *Obrigado, doutor* seriam veiculados no ano seguinte, mas não contariam sequer com uma segunda temporada (Silva, 2015, p. 45).

Obrigado, doutor deriva de um programa de rádio homônimo e contava com médicos na equipe de criação, conforme explicado no site Memória Globo:

Obrigado, doutor contava a história de um ginecologista que atua em uma pequena cidade de interior. Por trás da história do Dr. Rodrigo Junqueira (Francisco Cuoco), havia três médicos, Eliane Castelo Branco, Roberto Freire e o premiado escritor Moacyr Scliar. A primeira não apenas orientava quanto aos aspectos técnicos das doenças e situações exploradas na trama, mas acompanhava as filmagens. Os outros dois, integraram a equipe de roteiristas, trazendo mais veracidade à ficção (Memória Globo, 2022).

Depois de *Obrigado, doutor*, um novo seriado médico brasileiro só viria a ser produzido quase duas décadas depois, também pela TV Globo: a série *Mulher*, sucesso entre os anos 1998 e 1999:

Em 1998, com autoria de Álvaro Ramos, Euclides Marinho e Doc Comparato (este último médico), estreou o seriado médico *Mulher*. Exibido em vários países, o programa mostrava o cotidiano de uma clínica especializada no atendimento a mulheres. As duas médicas e protagonistas — Marta (Eva Wilma) e Cristina (Patrícia Pillar) — são apaixonadas pelo trabalho e pelo compromisso ético da profissão.

A série se destaca como uma das produções brasileiras de maior relevância no que se refere à teledramaturgia médica nacional. Teve em torno de 60 episódios, divididos em duas temporadas, e em 2007 foi lançada em DVD, com 19 episódios (Costa, 2016, p. 119).

A Globo chegou a produzir outras séries envolvendo o universo médico, como *A cura* (2010) e a comédia *S.O.S Emergência* (2010). Somente em 2016, no entanto, por meio de uma produtora independente (Gullane) e na esteira da lei da TV paga, é produzido um novo seriado médico brasileiro: *Unidade Básica*, primeiro seriado nacional do Universal Channel. A respeito desse contexto no audiovisual brasileiro, Lopes e colaboradores esclarecem:

Nos últimos 15 anos, a descentralização dos editais públicos de fomento; a lei da TV Paga (12.485/11); e a entrada de novos *players* no mercado (plataformas de VoD [Video on Demand]) impulsionaram muito o crescimento do audiovisual independente no país, conferindo-lhe posição de destaque dentro da nova ecologia dos meios. Essa lei provocou um verdadeiro “boom” no setor audiovisual brasileiro a partir de 2012 (Lopes; Piñón; Burnay, 2023, p. 98-99).

Com roteiros de Newton Cannito, *Unidade Básica* tem como protagonistas a recém-formada Dra. Laura (Ana Petta) e o experiente e nada convencional Dr. Paulo (Caco Ciocler). Entre os criadores da série (Newton Cannito, Ana Petta e Helena Petta) há uma médica, Helena Petta, que fez residência em Infectologia e mestrado e doutorado em Saúde Pública. Fiz parte da equipe de roteiro da série, como já mencionado, ao lado do roteirista Marcos Takeda. As três temporadas já produzidas têm oito episódios de aproximadamente 26 minutos cada um, todos exibidos inicialmente no canal fechado Universal e depois disponibilizados na plataforma Globoplay. Ainda sobre esse contexto histórico, Lopes e colaboradores explicam:

Em 2018, 69% dos títulos de ficção brasileira na TV aberta, TV paga e VoD eram de produtoras independentes. Por outro lado, novos desafios surgiram com a pandemia, o desmonte do Ministério da Cultura, a consequente extinção de editais públicos, as tentativas de alteração na lei da TV Paga, e, mais recentemente, as lutas pela regulação das plataformas de *streaming* no país (Lopes; Piñón; Burnay, 2023, p. 99).

No ano seguinte à exibição da primeira temporada de *Unidade Básica*, estreia na TV Globo *Sob pressão*, que, seguindo a tendência de outras séries mais recentes, foi realizada em parceria com uma produtora independente. Diferentemente das suas primeiras quatro temporadas – que foram exibidas originalmente na TV Globo, a quinta temporada (2022) é uma produção original Globoplay, podendo ser considerada, conforme terminologia adotada por Gonçalves e Soares (2022), como *websérie* (em contraposição ao termo *série de TV*). A respeito do *Sob pressão*, o site Memória Globo traz algumas curiosidades:

Sob pressão, sucesso na televisão desde 2017, [...] um thriller genuinamente brasileiro. O autor do livro que inspirou o seriado, o médico Marcio Maranhão, acompanhou todas as etapas da produção, desde o roteiro até as filmagens. Ele não apenas zelava pela fidelidade de procedimentos nas cirurgias, como organizou visitas dos atores em hospitais para acompanhar de perto a rotina intensa das emergências do sistema de saúde pública. Além disso, o autor da primeira temporada do seriado, Jorge Furtado, chegou a cursar quatro anos de medicina! (Memória Globo, 2022).

Popularidade e uso pedagógico dos seriados entre estudantes e profissionais da saúde

Os seriados médicos fazem sucesso não apenas com o público leigo, mas repercutem e geram debate também entre alunos e profissionais da saúde. O potencial uso dos seriados com propósito pedagógico está documentado em diversos trabalhos na literatura de língua inglesa, provenientes de países como Estados Unidos, Canadá e Austrália, abordando aspectos como o ensino de ética (Weaver; Wilson, 2011), profissionalismo (Czarny; Faden; Sugarman, 2010), habilidades de comunicação (Pavlov; Dahlquist, 2010) e relação médico-paciente (Williams; Evans; Alshareef, 2015), entre outros.

Com o objetivo de mapear os hábitos de assistir a seriados médicos de ficção entre alunos e profissionais da saúde do Brasil, bem como seu uso pedagógico em faculdades e programas de pós-graduação, conduzi em 2023 uma pesquisa intitulada *Seriados médicos televisivos: heróis ou vilões em Educação na Saúde?* (Costa et al., 2023) e aqui apresento alguns dos resultados. A pesquisa, dividida em três partes, enviada por meio eletrônico

(e-mail, celular e redes sociais) e disponibilizada por dois meses (entre os dias 16/02/23 e 15/04/23), foi respondida por 880 pessoas. Quanto à primeira parte do questionário (dados demográficos), 65,6% identificaram-se como profissionais de saúde e 34,4% como estudantes. A idade mediana foi de 36 anos (variando de 17 a 87 anos). Houve representação de 22 unidades federativas do Brasil e mais da metade dos participantes eram de São Paulo (64,8%). Quanto à segunda parte da pesquisa, dos 880 entrevistados, 98,8% conheciam pelo menos um seriado (de uma lista de 60 títulos disponibilizada), enquanto 1,2% sequer tinha ouvido falar ou não lembrava o nome de nenhum. Dos participantes, 94,9% já haviam assistido pelo menos a um episódio completo de algum dos seriados listados, enquanto 5,1% informaram nunca ter assistido a um episódio por inteiro.

Os 10 seriados mais populares (Pergunta: “De quais destes seriados você já ouviu falar?”) coincidem com os 10 mais assistidos (Pergunta: “De quais destes seriados você já assistiu a pelo menos um episódio completo?”) sendo os primeiros da lista: *House* (74,5%), *Grey’s Anatomy* (68,6%) e *The Good Doctor* (41%). Na pergunta “Em quais dos seguintes canais/sites/plataformas de *streaming* você assistiu aos seriados médicos?”, de uma lista com 27 canais/sites/plataformas, destacam-se Netflix (59,8%), Globoplay (34,3%) e TV Globo – canal aberto (32,3%). Conforme traz Mungiolli e Ikeda (2022, p. 114), “a TV Globo, principal produtora de teleficção e canal de maior audiência da televisão aberta e TV cabo, lançou, em 2015, o Globoplay, um serviço de vídeo sob demanda por assinatura”. Aqui, cabe mencionar a força (ainda) e a popularidade da TV Globo – canal aberto – e a plataforma de *streaming* – Globoplay – em nosso país (somando juntas 66,6% das menções); não por acaso, os cinco seriados médicos mais populares/mais assistidos **foram** ou **são** exibidos na TV Globo e/ou disponibilizados no Globoplay: *House* (Globoplay), *Grey’s Anatomy* (Globoplay), *ER/Plantão médico* (TV Globo), *The Good Doctor/O bom doutor* (TV Globo e Globoplay) e *Sob pressão* (TV Globo e Globoplay).

Na terceira parte da pesquisa, sobre o uso desses seriados em educação, vale a pena destacar a pergunta “Os seriados médicos podem ser vantajosos em Educação na Saúde pois...”, que mostrou que 84,8% dos entrevistados concordaram que a vantagem se dá por eles envolverem relações interpessoais. No entanto, 71,9% discordaram de que os seriados possam substituir aulas teóricas baseadas em palestras/conferências, com grande predominância do

“discordo fortemente” (41,3%). Outra pergunta que aqui destaco é a respeito do cenário nacional, em que chama atenção a parcela mais expressiva de respostas “Não concordo nem discordo”, possivelmente porque muitos dos entrevistados não conhecem os seriados médicos brasileiros. *Sob pressão*, o mais conhecido entre os nacionais, foi assistido – um episódio completo – por apenas 34,8% dos entrevistados. Mesmo assim, a maioria dos participantes (59,1%) concorda que os seriados brasileiros têm maior potencial para uso em educação na saúde por refletirem nossa realidade e, entre os 10 seriados mais utilizados para o ensino, três exemplares nacionais fazem parte da lista: *Unidade Básica* (15,5%), *Sob pressão* (7,8%) e *A cura* (0,9%).

Considerando a multiplicidade de estratégias pedagógicas no ensino em saúde e o caráter primordialmente de entretenimento dos seriados, os resultados obtidos são animadores e apontam para o uso relativamente comum dos seriados no ensino, especialmente nas gerações mais jovens, já que quase metade dos alunos já foi exposta aos seriados com propósito educacional. Esses seriados, no entanto, podem ser interpretados também como “vilões” na formação dos profissionais da saúde e, na visão de alguns autores, até como “deseducadores” (Colwill et al., 2018; Diem; Lantos; Tulskey, 1996; Elia et al., 2018). Não podemos negligenciar os possíveis efeitos negativos dos seriados, tanto na formação dos profissionais quanto na difusão de informações para a população. No contexto educativo, é importante que sejam reconhecidos os eventuais desvios éticos e erros técnicos apresentados nos seriados. Dessa forma, mesmo quando são vistos como prejudiciais à formação, suas fraquezas e limitações, desde que reconhecidas e problematizadas, podem ser motivo de debate e oportunidade de aprendizado.

Delimitando o corpus: expansão e contração

A lista de 60 seriados presente no trabalho supracitado (Costa et al., 2023) é resultante da pesquisa de títulos de seriados médicos – exibidos no Brasil ao longo das últimas décadas – em sites, revistas e catálogos, além da busca direta nas plataformas de *streaming* (Globoplay, Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Disney+, Star+, Apple TV) e programação dos canais abertos e a cabo, utilizando descritores como “séries médicas”, “seriados médicos”, “drama médico”, “médico”, “doutor”, “hospital”, “saúde” e seus correspondentes em inglês.

A compreensão dos gêneros remonta aos estudos da linguagem e inclui autores como Bakhtin (2003), que discorre sobre os gêneros do discurso e os atrela de maneira indissociável às suas condições sócio-históricas e dinâmicas da vida social e cultural. Nas palavras de Machado (2000) ao se referir a Bakhtin, mesmo que o pensador russo “nunca tenha dirigido sua análise para o audiovisual contemporâneo”, suas teorias parecem abertas e adequadas “às obras de nosso tempo”, na medida em que pontua que os gêneros são “uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos” (Machado, 2000, p. 68). Embora manifestando tendências expressivas “mais estáveis” e “mais organizadas”, segundo o autor os gêneros não devem ser vistos necessariamente como conservadores, estando sujeitos a hibridismos e transformações contínuas.

Segundo Gray e Lotz (2012), os gêneros são construções da indústria e afetam as audiências de tal forma que o público poderá ver qualquer programa “através das lentes do seu gênero declarado ou assumido” (Gray; Lotz, 2012, p. 124), não excluindo as características da narrativa como componentes do gênero, mas trazendo os aspectos relativos à produção, circulação e recepção dos programas como parte dessa definição/construção genérica. Nesse âmbito dos estudos das mídias, gêneros, práticas culturais e mercadológicas, Gonçalves e Soares (2022) discorrem sobre o catálogo da Netflix e explicam que os gêneros cinematográficos e televisivos representam **territórios de ficcionalidade**³ que

[...] operam, ao mesmo tempo, como modos de confirmar pactos de leitura já firmados, ou propor novos contratos comunicacionais sem perder de vista o equilíbrio entre repetição e renovação neles proposto. [...] Todos os filmes ou séries são catalogados e comunicados na plataforma da Netflix e tal variável é incorporada à lógica de compartilhamento e inteligência de seus algoritmos. Essa condição está

3 A ideia de “territórios de ficcionalidade” provém do escritor italiano Ítalo Calvino (1923-1985) e foi utilizada por Borelli (2001) no âmbito das telenovelas brasileiras. A autora argumenta que “os territórios de ficcionalidade [...] são fluidos, dinâmicos, entrelaçam-se e encontram-se em permanente processo de redefinição e hibridização”, como **matrizes, fatos culturais** da “cultura popular de massa” e não apenas como “modelos literários”. A narrativa, nessa perspectiva, “pode conter traços de variadas matrizes: o melodrama, que se mistura à comichidade e esta, por sua vez, que dialoga com a narrativa fantástica, e assim sucessivamente”, como ocorreu com as telenovelas especialmente a partir dos anos 1970, com a “invasão de outros ‘territórios’ de ficcionalidade, como a comichidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo”, para além do melodrama clássico (Borelli, 2001, p. 35).

estruturalmente interligada, do ponto de vista das práticas de consumo, à mediação situacional web (Gonçalves; Soares, 2022, p. 110).

A perspectiva trazida pelos autores em muito dialoga com o percurso utilizado para definição do *corpus* desta pesquisa. Utilizando os mesmos descritores mencionados, realizei a busca nos sites especializados em Cinema e TV (AdoroCinema, ca. 2020; IMDB, ca. 1990), que permitem encontrar não apenas os seriados disponíveis na atualidade, mas aqueles exibidos em outras décadas. Considero que a metodologia para definição do *corpus* envolve duas etapas, uma de **expansão** e outra de **contração**. Na etapa de expansão, todo título encontrado envolvendo temática de saúde ou médica mereceu minha atenção. No entanto, diante da vastidão de conteúdo encontrado, a seleção dos títulos parte para a etapa de **contração**, o que requer a adoção de critérios eliminatórios.

O primeiro eliminatório consiste em excluir aqueles títulos não exibidos no Brasil (ou que não foram lançados no território nacional em VHS/DVD/Blu-ray), ao menos formalmente⁴. O segundo critério envolve a exclusão do ponto de vista do formato: estão eliminados do *corpus* filmes de ficção (sejam curtas, médias ou longas-metragens), telenovelas, documentários, animações e reality-shows, ainda que tenham temática evidentemente médica. O terceiro critério de exclusão, mais arbitrário, consiste em uma eliminação do ponto de vista temático, necessária para a análise pretendida: estão excluídos os seriados que têm o paciente como protagonista (*Atypical*, *O diagnóstico*); aqueles com foco exclusivo em saúde mental (*Sessão de terapia*, *Psi*); os seriados focados em investigação criminal, medicina legal e psiquiatria forense (*The Mentalist*, *Balthazar*); bem como os seriados de resgate de pessoas em situações de urgências/emergências, realizados por bombeiros, policiais e paramédicos (*Station 19*, *Chicago Fire*).

Essa metodologia de seleção dos títulos, especialmente em sua etapa de **contração**, vai ao encontro do que Altman discute a respeito da discussão dos gêneros cinematográficos. Ele afirma que, “independentemente do método utilizado para definir o *corpus* privilegiado de gênero, uma característica sempre prevalece: a maioria dos críticos dos gêneros prefere utilizar como material filmes cuja ligação com o gênero em questão seja clara e indiscutível”

⁴ Cabe aqui mencionar que por meio das redes de compartilhamento de arquivos (p. ex.: Torrent) as fronteiras nacionais ficam borradas e a possibilidade de acesso ao conteúdo de outros países se torna virtualmente infinita; por isso trago que para a definição do *corpus* considero os títulos **formalmente** disponibilizados no Brasil.

(Altman, 2010, p. 38), sem gêneros “híbridos românticos, mutações ou anomalias”. Para Altman, essa filiação ao gênero precisa ser incontestável e o reconhecimento do público, instantâneo. E segue com alguns postulados:

Um segundo método para garantir que os gêneros sejam entidades claras, gerenciáveis e estáveis é subdividi-los em unidades menores. [...] O uso que normalmente se dá à ideia de gênero faz com que só seja considerada aceitável uma atitude de “tudo ou nada” ao estabelecer o *corpus*. [...] As relações entre os filmes e gênero geralmente seguem o modelo tipo/amostra. Ou seja, cada filme é apresentado como um exemplo do gênero em sua totalidade, como uma réplica do protótipo genérico em suas características básicas (Altman, 2010, p. 39-40).

A partir dos critérios mencionados, foi elaborada a lista de 60 títulos contendo o nome do seriado, o país de origem, o período de exibição e os canais/sites/plataformas em que eles foram ou eram disponibilizados até o momento da pesquisa.

Revisitando o corpus e a longevidade do gênero

O questionário da pesquisa, em suas três partes, contava com perguntas objetivas e fechadas, de resposta única ou múltipla escolha. Ao final, no entanto, por meio da pergunta “Deseja mencionar alguma série não indicada na pesquisa ou adicionar algum comentário, crítica ou sugestão?” e uma caixa de texto livre, dos 880 participantes, 125 (14,2%) fizeram comentários sobre a pesquisa, alguns realmente sugerindo outras obras que não constavam na lista de 60 itens. Ao total foram 34 novos programas sugeridos, dos quais oito eram de fato seriados médicos (e foram incorporados ao *corpus*) e 26, por serem filmes, documentários, animação, reality-show ou não se enquadrarem no escopo temático, não foram incluídos.

Considerando a longevidade e boa saúde do gênero médico, que segue de 2023 para 2024 apresentando muitos novos títulos no Brasil, realizo no último trimestre de 2024 novas pesquisas nos sites especializados já mencionados (AdoroCinema, ca. 2020; IMDB, ca. 1990) e revisito o catálogo da Netflix, Globoplay, Amazon Prime e Max em busca de novos títulos. Além dos oito sugeridos pelos participantes da pesquisa, mais 17 seriados são incorporados à lista até a

finalização deste texto, sendo a maioria expressiva deles sul-coreanos lançados na Netflix (diferentemente da Globoplay, que não acrescentou nenhum seriado médico novo nesse período), totalizando um *corpus* de 85 seriados.

Desse *corpus*, os países de origem mais comuns dos seriados médicos exibidos no Brasil são Estados Unidos (38,8%), Coreia do Sul (16,5%) e Brasil (11,8%), sendo 43 títulos (50,6%) lançados apenas na década passada (2010-2019) e até o momento 23 (27,6%) já contabilizados nesta década (2020-2024). Nesse contexto de comunicação global, é importante pontuar que esse fluxo intenso de conteúdos entre países vai além da mera exportação/importação dos programas e segue paradigmas ou fases que envolvem internacionalização (a disseminação de conteúdos “enlatados”) e suas adaptações geolinguísticas, até uma fase de transnacionalização, que é “o empréstimo seletivo daquilo que é local e a adaptação de ideias globais e formas culturais, o que inclui a comercialização de roteiros e direitos para produzir determinados formatos” (Sinclair, 2014 *apud* Mungiolli; Ikeda, 2022, p. 116). O seriado *The Good Doctor* (versão americana que teve sua primeira temporada lançada em 2017) é um bom exemplo desse fenômeno transnacional: sua versão original não é a americana, mas a sul-coreana *Good Doctor* (2013), que foi comercializada como formato, originando também uma outra versão, esta turca, *Mucize Doktor* (2019), exibida no Brasil nas plataformas Amazon Prime e Max com o título *Um milagre* (AdoroCinema, ca. 2020).

Mungiolli, Lemos e Penner (2024) argumentam que a perspectiva atual é de que muitos programas já são concebidos numa perspectiva de diálogo com as audiências local e global, com o objetivo de serem facilmente exportáveis (em vez de serem comercializados somente após fazerem sucesso em seus países de origem) e

[...] mesmo que persista o imperialismo cultural dos EUA, verificam-se agora influências transnacionais e, principalmente, transversais. Temos, portanto, um fenômeno que viabiliza transitarmos por várias possibilidades de análise, com fluxos e contrafluxos, como, por exemplo, a popularidade de programas sul-coreanos e espanhóis em diversos países do mundo (Rios; Meimaridis, 2023, p. 7 *apud* Mungiolli; Lemos; Penner, 2024, p. 3).

É importante pontuar, no entanto, que “uma maior oferta de conteúdo proveniente de diversos locais e regiões do planeta pode não corresponder

necessariamente a uma maior diversidade de conteúdos e de abordagens sociais, estéticas e geopolíticas” (Mungioli; Lemos; Penner, 2024, p. 19). Nesse contexto, conforme apontado pelos autores, “a televisão transnacional, especialmente a oferecida pela Netflix, tende a conservar convenções de gênero estadunidenses” e “devido à magnitude do alcance e do poder econômico das plataformas de streaming operadas sob a lógica da algoritmização e da inteligência artificial”, cabe questionar “qual será a dimensão da inovação e da criatividade em um cenário de concentração global de oferta, distribuição, consumo e circulação de conteúdo ficcional audiovisual” (Mungioli; Lemos; Penner, 2024, p. 11-20).

De qualquer modo, é inegável reconhecer a longevidade e popularidade dos seriados médicos, que se inserem na cultura de massa e dialogam com seus públicos de maneira eficaz, alimentando a cultura de fãs e a reciclagem dos títulos, atravessando gerações. Ainda que escrito décadas atrás, Martín-Barbero, em *Dos meios às mediações*, antevê e discute essa relação dos gêneros, seus públicos e a cultura:

Assim como a maior parte das pessoas vai ao cinema para ver um filme, ou seja, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua pelos seus gêneros. A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos (Martín-Barbero, 1997, p. 298-299).

A profusão de títulos lançados a partir dos anos 2010 é reflexo não apenas da longevidade dos seriados médicos em si, mas se insere num cenário global de demanda por conteúdo rápido e acessível no contexto das plataformas, em que

[...] se observa a quantidade sempre crescente de títulos no formato seriado produzidos em língua inglesa nos EUA ao longo de 20 anos (2002–2022), mas sobretudo a partir de 2013, que caracteriza a Peak TV – termo cunhado por John Landgraf em 2015 – para evidenciar a abundância na produção desse formato de ficção (Mungioli; Lemos; Penner, 2024, p. 8).

Altman aborda o ciclo de vida dos gêneros, sob a perspectiva de alguns autores como Feuer e Cawelti:

Como aponta Jane Feuer, “gêneros cinematográficos, especialmente aqueles que têm uma vida longa, assim como o feroeste e o musical, eles seguem um ciclo de vida previsível” (1993, p. 88). John Cawelti detalha os estágios desse desenvolvimento: “Você quase pode traçar um ciclo de vida característico dos gêneros, que vão desde um período inicial de articulação e descoberta a uma fase de autoconsciência reflexiva por parte tanto dos criadores como do público, para chegar a um momento em que os esquemas genéricos são tão conhecidos que as pessoas se cansam de sua previsibilidade.” (1986, p. 200) (Feuer, 1993; Cawelti, 1986 *apud* Altman, 2010, p. 43).

De acordo com Feuer (1993 *apud* Altman, 2010), muitos gêneros passam por estágios que envolvem experimentação e estabelecimento de convenções, um período clássico de equilíbrio para, por fim, chegar ao momento de paródia, réplica e desconstrução. Altman (2010) também discorre sobre a teoria antropomórfica, segundo a qual os gêneros nascem, se desenvolvem, reagem, se tornam autoconscientes e se autodestroem. Os seriados médicos parecem ainda não viver esse envelhecimento/desgaste/autodestruição, diante da produção profícua de novos títulos.

Considerações finais

Os seriados médicos de ficção, em exibição no Brasil desde a década de 1960, continuam a apresentar, ano após ano, novos títulos. Os dados apresentados evidenciam que o gênero teve uma profusão de lançamentos nos anos 2010, e é plausível atribuir ao surgimento das plataformas de *streaming* um papel fundamental na disseminação desses seriados em nosso país, especialmente a Netflix e a Globoplay. O percurso metodológico para a delimitação do *corpus* desta pesquisa revela a popularidade desses seriados entre estudantes e profissionais da saúde brasileiros, mas é possível, diante da longevidade do gênero, compreender que eles fazem sucesso e dialogam com um público, no Brasil e no mundo, muito mais amplo e dão sinais de que o fôlego para a produção de novas obras está longe de se extinguir.

Referências

ADOROCINEMA. Séries, Filtro: Médico. **AdoroCinema**, [s. l.], ca. 2000. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/series-tv/genero-13030/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

ALBUQUERQUE, A.; MEIMARIDIS, M. Dissecando fórmulas narrativas: drama profissional e melodrama nas séries médicas. **Fronteiras-Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 18, n. 2, p. 158-169, 2016.

ALTMAN, R. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico? In: ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2010. p. 33-54.

BAKHTIN, M. Gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BORELLI, S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, 2001.

COLWILL, M. *et al.* Cardiopulmonary resuscitation on television: are we miseducating the public? **Postgraduate Medical Journal**, Oxford, v. 94, n. 1108, p. 71-75, 2018.

COSTA, V. **Teledramaturgia médica brasileira**: quando a doença invade o horário nobre. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Centro Universitário Senac, São Paulo, 2016.

COSTA, V. *et al.* **Seriados médicos televisivos**: heróis ou vilões em Educação na Saúde? 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Educação na Saúde) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

CZARNY, M.; FADEN, R.; SUGARMAN, J. Bioethics and professionalism in popular television medical dramas. **Journal of Medical Ethics**, [s. l.], v. 36, n. 4, p. 203-206, 2010.

DIEM, S.; LANTOS, J.; TULSKY, J. Cardiopulmonary resuscitation on television. Miracles and misinformation. **New England Journal of Medicine**, Waltham, v. 334, p. 1578-1582, 1996.

ELIA, F. *et al.* Drama of medical dramas. **Postgraduate Medical Journal**, [s. l.], v. 94, n. 1114, p. 47, 2018.

GONÇALVES, C.; SOARES, R. Recepção de webséries brasileiras Netflix: a perspectiva das mediações e os gêneros audiovisuais. **Revista ALAIC**, São Paulo, v. 21, n. 40, 2022.

GRAY, J.; LOTZ, A. **Television Studies**. Cambridge: Polity Press, 2012.

IMDB. Pesquisa avançada de títulos, Palavra-chave: medical-drama. **IMDb**, ca. 1990. Disponível em: <https://m.imdb.com/search/title/?keywords=medical=-drama&explore-keywords>. Acesso em: 12 nov. 2025.

LOPES, M.; PIÑÓN, J.; BURNAY, C. (orgs.). **Anuário Obitel 2023** – As produtoras independentes e a internacionalização da produção de ficção televisiva na Iberoamérica. Santiago: Ediciones UC, 2023.

MACHADO, A. Os gêneros televisuais e o diálogo. In: MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 67-81.

MARTÍN-BARBERO, J. Mapa noturno para explorar o novo campo. In: MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 299-319.

MEMÓRIA GLOBO. À Saúde com carinho, atualizado em 08/06/22. **Memória Globo**, 2022. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/saude-carinho/noticia/seriados-medicos.ghtml>. Acesso em: 12 nov. 2025.

MUNGIOLI, M.; IKEDA, F. Um Estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, [s. l.], v. 21, n. 41, p. 112-123, 2022. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/948>. Acesso em: 12 ago. 2024.

MUNGIOLI, M.; LEMOS, L.; PENNER, T. Formatos de ficção televisiva seriada em contextos transnacionais e transculturais: um olhar sobre o catálogo brasileiro da Netflix. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 33., 2024, Niterói. **Anais eletrônicos** [...]. Campinas, Galoá, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/formatos-de-ficcao-televisiva-seriada-em-contextos-transnacionais-e-transcultura?lang=pt-br>. Acesso em: 12 nov. 2025.

PAVLOV, A.; DAHLQUIST, G. Teaching communication and professionalism using a popular medical drama. **Family Medicine**, Kansas, v. 42, n. 1, p. 25-27.

SILVA, D. **Abertura da teleficção no Brasil**: as minisséries da Rede Globo de Televisão (1982 - 1992). 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02032016-153857/pt-br.php>. Acesso em: 10 ago. 2024.

WEAVER, R.; WILSON, I. Australian medical students' perceptions of professionalism and ethics in medical television programs. **BMC Medical Education**, London, v. 11, 2011. DOI: 10.1186/1472-6920-11-50.

WILLIAMS, R.; EVANS, L.; ALSHAREEF, N. Using TV Dramas in Medical Education. **Education for Primary Care**, Abingdon, v. 26, n. 1, p. 48-49, 2015. DOI: 10.1080/14739879.2015.11494308.