

Salve o *cinema*

imbricamentos de linguagens

(Organizadores)

José Isaías Venera

Taiza Mara Rauen Moraes



EDITORA
univille

Salve o Cinema III:

imbricamentos de linguagens



FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DA REGIÃO DE JOINVILLE

- FURJ - MANTENEDORA

ÓRGÃOS DA ADMINISTRAÇÃO SUPERIOR DA FURJ

Conselho de Administração
Presidente - Loacir Gschwendtner

Conselho Curador
Presidente - Maria Salete R. Pacheco

ÓRGÃOS EXECUTIVOS DA FURJ

Presidente
Alexandre Cidral

Vice-Presidente
Therezinha Maria Novais de Oliveira

Diretor Administrativo
Mário César de Ramos

Procuradora-Geral da Furj
Ana Carolina Amorim Buzzi

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE - UNIVILLE - MANTIDA

ÓRGÃO DELIBERATIVO SUPERIOR DA UNIVILLE

Conselho Universitário
Presidente - Alexandre Cidral

ÓRGÃO EXECUTIVO SUPERIOR DA UNIVILLE

Reitor
Alexandre Cidral

Vice-Reitora
Therezinha Maria Novais de Oliveira

Pró-Reitor de Ensino
Eduardo Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Paulo Henrique Condeixa de França

Pró-Reitora de Extensão e Assuntos Comunitários

Patrícia Esther Fendrich Magri

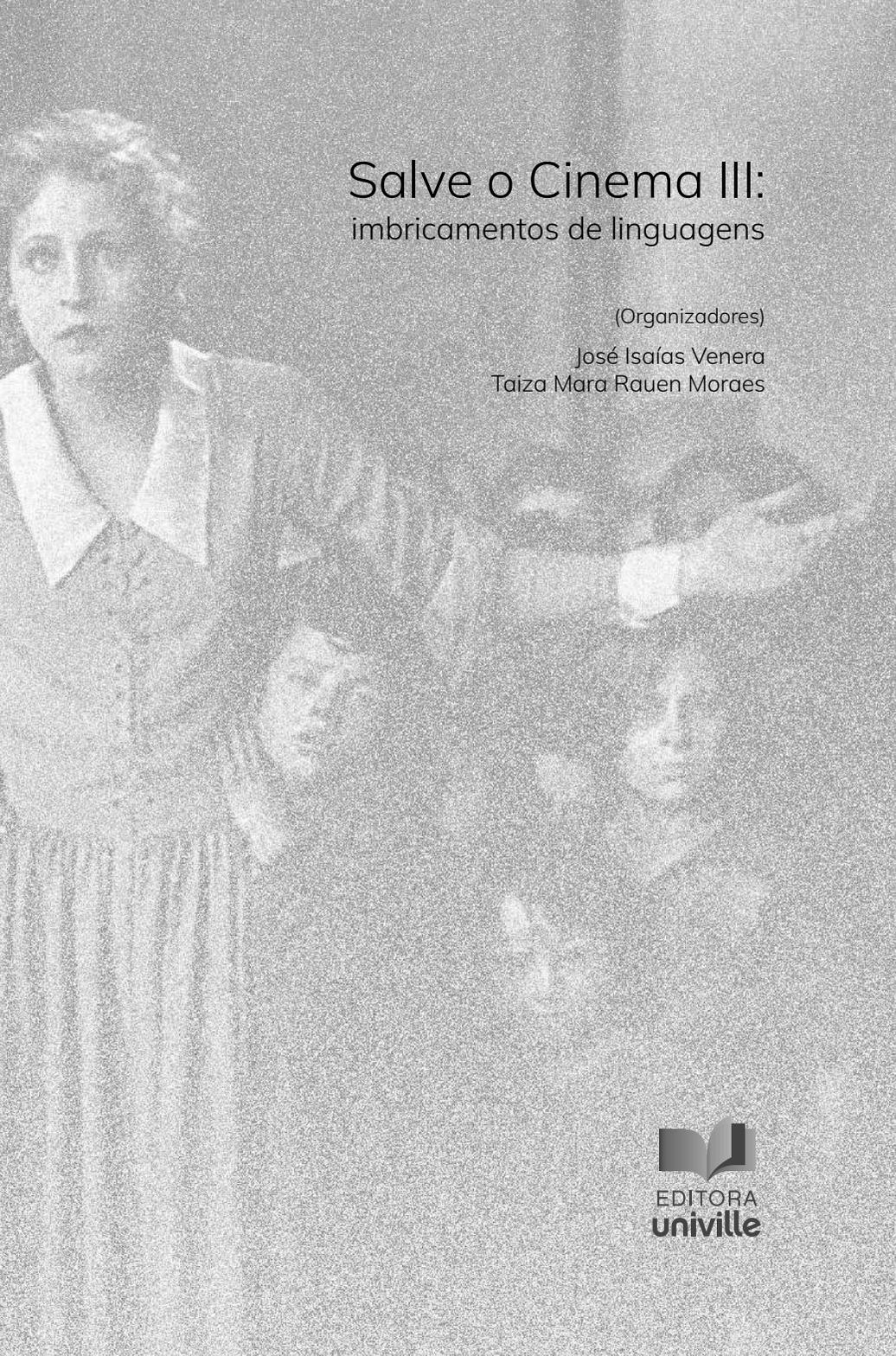
Pró-Reitora de Infraestrutura

Therezinha Maria Novais de Oliveira

Diretora do *Campus* São Bento do Sul
Liandra Pereira

PARQUE DE INOVAÇÃO TECNOLÓGICA DE JOINVILLE E REGIÃO - INOVAPARQ - MANTIDA

Diretor Executivo
Paulo Marcondes Bousfield



Salve o Cinema III: imbricamentos de linguagens

(Organizadores)

José Isaías Venera
Taiza Mara Rauen Moraes



EDITORA
univille



EDITORA
univille

PRODUÇÃO EDITORIAL

Editora Univille
Coordenação da Editora
Silvio Simon de Matos
Secretaria
Gabriela Heidemann

Revisão
Cristina Alcântara

Projeto gráfico: J. I. Venera,
Capa: J. I. V. e Marcelo Alves

CONSELHO EDITORIAL

Membros internos (Univille):

Prof. Dr. Paulo Henrique Condeixa de França - Presidente do Conselho; Prof. Dr. Silvio Simão de Matos - Coordenador da Editora Univille; Profa. Dra. Berenice Rocha Zabbot Garcia - Representante da Área das Ciências Humanas e Ciências Jurídicas; Profa. Dra. Denise Abatti - Representante da Área das Ciências Exatas, Engenharias, Arquitetura, Fotografia e Design; Profa. Dra. Denise Monique D. S. Mougá - Representante da Área das Ciências da Saúde e das Ciências Biológicas; Profa. Dra. Eliziane Meurer Boing - Representante do *Campus* São Bento do Sul; Prof. Dr. Gilberto Mazzetti Júnior - Representante da Área das Ciências Socioeconômicas e Hospitalidade; Ma. Katia Oliari da Motta - Coordenadora da Biblioteca Universitária; Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes - Representante da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários

Membros externos:

Profa. Dra. Adair de Aguiar Neitzel (Univali) - Representante da Área das Ciências Humanas, Letras e Artes; Prof. Dr. Delcio Pereira (UFSC) - Representante da Área de Sociais Aplicadas; Profa. Dra. Jurema Iara Reis Beli (Udesc) - Representante da Área de Ciências Humanas, Letras e Artes

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Univille

S183 Salve o cinema III: imbricamentos de linguagens / organizadores José Isaias Venera, Taiza Mara Rauen Moraes. – Joinville, SC : Ed. Univille, 2024.

111 p. : il.

ISBN: 978-65-87142-62-3 (impresso)

ISBN: 978-65-87142-54-83 (e-book)

Cinema - Crítica. 2. Cinema - Linguagem. 3. Cinema - Aspectos sociais. I. Venera, José Isaias (org). II. Moraes, Taiza Mara Rauen (org.).

CDD 791.437

Elaborada por: Ana Paula Blaskovski Kuchnir – CRB 14/1401

Imagem de capa: cena do filme Metrópolis, 1927.

Nós somos
uma delirante
sucessão de fitas
cinematográficas.

João do Rio

Sumário

Prefácio – Filmes que convocam à reflexão	9
<i>José Isaiás Venera</i>	
<i>Taiza Mara Rauen Moraes</i>	
Os imponderáveis da pesquisa arqueológica: reflexões com base no filme <i>A escavação</i>	15
<i>Dione da Rocha Bandeira</i>	
<i>Rosane Patrícia Fernandes</i>	
Arte e vida de Vivian Maier: documentário e educação estética	35
<i>Eliane Regina Pereira</i>	
<i>Allan Henrique Gomes</i>	
Análise artística do filme e do livro em quadrinhos <i>Persépolis</i> , de Marjane Satrapi	55
<i>José Francisco Peligrino Xavier</i>	
<i>(Chicolam)</i>	

O filme <i>Marighella</i> e a revolução Belini Meurer	71
<i>A viagem de Chihiro</i> e a música Sebastião Gonçalves Feitosa	85
Que mulher é essa? Da invisibilidade à vida desejante Joseana Simone Deckmann Lima	101
Sobre os autores	107
Sobre os organizadores	111

Prefácio

Filmes que convocam à reflexão

José Isaias Venera

Taiza Mara Rauen Moraes

O cinema é imbricamento de linguagens. Imagem, movimento, som... imagem-pensamento. Sua origem confunde-se com a condição humana. No princípio, era o Verbo... Não! Era a Imagem. E a imagem inscrita nas cavernas. As pinturas rupestres, em ambientes escuros, eram iluminadas com o movimento das tochas de fogo. A caverna, como apontou Arlindo Machado (1997), tornava-se uma grande sala de cinema. A imagem era estática. O fogo, movimento. A imagem sob a ação da luz desperta a imaginação. Imagem em movimento *antes* do cinema.

Se as formas de expressão que imitam (*mime-se*) a vida estão desde a nossa origem, tudo a seguir duplica obsessivamente a vida até que o cinema, invenção da última década do século XIX, condensou esse desejo na tecnologia moderna.

O filme, arte do cinema, expressa o que está latente na sociedade: desejos, fantasias, medos, repressões e técnica; demandas da sociedade em consonância ou atritos com os desejos humanos geradores dos impulsos de criação dessa arte. O cinema não imita a vida. É a vida que se expressa e se inventa no cinema.

O filósofo Michel Foucault, em “Linguagem e literatura” (2000, p. 168), diz que “a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço”. A linguagem situa o sujeito no tempo, mas ele (o sujeito) se faz no espaço aberto pelo discurso. Nos signos – imagens, sons, falas, textos – há sempre algo para além do que eles apontam. Os signos implicam os sujeitos, fazem a costura do tempo e criam um colchão de sentidos. No cinema brasileiro, por exemplo, há algo de nossa experiência – atributo da alma coletiva – e, ao mesmo tempo, singulariza a própria linguagem cinematográfica. Há sempre algo além da técnica que indica um atributo próprio da nossa cultura. O que é próprio se expressa involuntariamente, assim como o sonho no sonhador. A duração e o devir são as forças do virtual que não cessam de se atualizar. Aquilo que é da ordem da singularidade se refere à qualidade que insiste em retornar, demandando sua atualização e simbolização, como em um filme.

Gilles Deleuze, em *Cinema I: a imagem-movimento* (1983) e *Cinema II: a imagem-tempo* (2009), destaca a imagem-afecção, que na tricotomia peirciana diz respeito ao qualissigno. A qualidade antecede ao indiciamento e à simbolização. Não é por

acaso que a obra cinematográfica de Glauber Rocha é uma das referências para Deleuze. Glauber trouxe para seus filmes os mitos que dão forma às estruturas arcaicas do Brasil, evidenciando sua atualização – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração. Essas qualidades foram atualizadas em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) e estão presentes dia após dia, nos telejornais ou nas bolhas que se formam nas redes sociais em um país "polarizado". Para Deleuze (2009, p. 207), “não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim”. Nesse mundo cinematográfico, nós atuamos sem saber. A ficção vai virar realidade e a realidade vai virar ficção. “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão.”

O projeto *Salve o Cinema* promove a circulação de sessões de filmes com mediações e interações dos espectadores. O projeto tem função interdisciplinar e estética; articula a linguagem cinematográfica com aspectos da realidade, além de provocar nos espectadores o diálogo entre a narrativa fílmica e as suas experiências. Os textos foram escritos pelos mediadores de filmes de 2021 a 2023.

O livro *Salve o Cinema III* inicia-se com o ensaio crítico “Os imponderáveis da pesquisa arqueológica: reflexões com base no filme *A escavação*”, de Dionne da Rocha Bandeira e Rosane Patrícia Fernandes. As autoras discutem o filme *A escavação*, de 2021,

dirigido por Simon Stone, e fazem dois registros articulados textualmente: a experiência da arqueologia como ciência e profissão e o modo como ela ganha forma no cinema. Seu destaque pode ser compreendido pela maneira como os vestígios do passado despertam interesse na sociedade. Como as autoras apontam: “A humanidade é uma só, mas as formas de expressão são infinitas, e os objetos retratam tal diversidade”. Se há uma cultura velada nos objetos do passado e em permanente descoberta pela Arqueologia, há uma forma de narrar, por meio do cinema, que não cessa de encantar.

O ensaio “Arte e vida de Vivian Maier: documentário e educação estética”, de Eliane Regina Pereira e Allan Henrique Gomes, conduz o olhar leitor para a produção audiovisual às paisagens subjetivas do espectador, em um movimento análogo ao programa Salve o Cinema. Como somos tocados ao assistirmos ao documentário *A fotografia oculta de Vivian Maier*? “Como”, em seu valor causal, é o ponto que se abre à educação estética. “Quantos mundos cabem em uma vida ordinária [...]”. O documentário passa a ser um currículo que nos ensina sobre as tecituras da vida? Ele encadeia cenas, produz sentidos, e o espectador emancipa-se do formalismo da obra para fazer novas costuras.

O terceiro texto, “Análise artística do filme e do livro em quadrinhos *Persépolis*, de Marjane Satrapi”, de José Francisco Peligrino Xavier (Chicolam), parte de um método crítico de leitura de imagens para nos conduzir ao universo do livro em quadrinhos e de sua adaptação para o audiovisual. Se há dois

registros, dos quadrinhos e do audiovisual, eles veem como extensão autobiográfica que faz da vida uma obra de arte. Para Chicolam, o trabalho de Satrapi com o livro em quadrinhos e com o filme “traz para o mundo um olhar de pertencimento cultural, em um mosaico em que o domínio impera e se impõe pela cultura norte-americana, que busca constantemente manter os holofotes para si”.

Junta-se a essa sequência textual sobre obras (auto)biográficas o trabalho de Belini Meuer, “O filme *Marighella* e a revolução”. Belini inicia seu texto com uma reflexão sobre a arte, que se incomoda com a realidade e, por isso, se desloca dela. Podemos colocar a questão para você, leitor: qual realidade incômoda do nosso presente fomentou a produção de um filme que conta uma faceta da história de um líder comunista brasileiro em tempos de chumbo? Com base nessa interrogação, o filme *Marighella*, de Wagner Moura, ganha uma necessária experiência estética.

Sebastião Gonçalves Feitosa, em suas reflexões críticas sobre o filme *A viagem de Chihiro*, começa seu texto partindo de sua própria experiência de espectador, impactado pelas imagens, pela história e pelas músicas. O ensaio é uma experiência estética, escrita por um musicista acostumado a deixar o campo das artes atravessar seus poros. O cuidado meticuloso na produção do filme é um convite ao cuidado de si.

Por último, o texto “Que mulher é essa? Da invisibilidade à vida desejan-te”, de Joseana Simone Deckmann Lima, caracteriza-se como uma leitura

psicanalítica do filme *A vida invisível*, obra de Karin Aïnouz. Joseana articula a lógica do não-todo fálico, de Jacques Lacan, para falar de duas irmãs, personagens do filme; uma que “some” (experiência a conta-gotas de liberdade) quando toca piano, mas que é reduzida a resto ao se submeter aos caprichos do marido, e a outra que sofre por ir atrás do seu desejo até ser invisibilizada pela moralidade da época.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. *In*: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: JZE, 2000. p. 137-174.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.





Os imponderáveis
da pesquisa
arqueológica:
reflexões com base no
filme *A escavação*

Dione da Rocha Bandeira
Rosane Patrícia Fernandes

Introdução

Quase todo mundo já ouviu falar da Arqueologia, seja pelos filmes que têm arqueólogo como personagem, como o famoso Indiana Jones, ou pela mídia que divulga importantes descobertas sobre sociedades humanas do passado. Em geral, tudo que diz respeito a esse campo de conhecimento é envolto numa aura de mistério, graças a objetos preservados, bonitos, raros e valiosos encontrados. Mas isso não condiz com a realidade que vivemos, como arqueólogas, nem com a Arqueologia, que não se vale somente desses tipos de objetos para interpretar o passado. Tudo o que foi deixado importa, desde um pequeno osso de animal até um templo. É verdade que ninguém sabe o que foi deixado por nossos antepassados e está abaixo da superfície. Há a possibilidade de se encontrar objetos raros feitos de materiais preciosos, mas não em sítios pré-coloniais no Brasil; as principais matérias-primas utilizadas pelos povos originários brasileiros são rochas, argilas para a confecção de cerâmicas, ossos e conchas de animais e madeiras e fibras vegetais. Trazemos como exemplo as pesquisas com sambaquis no Brasil. São famosas as esculturas de pedra na forma de animais, denominadas zoólitos, no entanto, nos quase 40 anos de trabalho¹ nesse campo, não conhecemos ninguém que tenha encontrado uma peça dessas em alguma pesquisa. Não obstante, tais achados podem ocorrer.

.....
¹ Estamos nos referindo à primeira autora.



Neste capítulo pretendemos refletir, com base em nossa vivência como arqueólogas, sobre o filme *A escavação*, que trata de uma pesquisa arqueológica e um grande achado, destacando como as situações retratadas são atuais e se apresentam nos debates do campo arqueológico. Tem-se a intenção também de aludir a aspectos que fogem à objetividade do projeto de pesquisa, o que estamos chamando de *imponderáveis da pesquisa arqueológica*, em alusão ao texto de Roberto da Matta (1978) “O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues”.

Filme

O filme *A escavação* (título original *The dig*), estreado em 2021, foi dirigido por Simon Stone, um jovem diretor australiano. A obra é uma adaptação do livro do romancista inglês John Preston, *The dig*, baseado em fatos reais, lançado em 2007. Trata de importante achado arqueológico em uma escavação, no entanto aborda diversos aspectos que antecedem, permeiam e se desdobram no contexto de uma pesquisa arqueológica às vésperas da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1939.

O filme trata da escavação realizada em sítio arqueológico situado em Sutton Hoo, uma propriedade rural próxima ao Rio Deben, condado de Suffolk, a 160 km a nordeste de Londres, Inglaterra, pertencente a Edith Pretty (protagonizada por Carey Mulligan). Ela e seu marido, Frank Pretty, compraram

as terras em 1926, pensando em escavar os distintos “montes” que existiam na propriedade. Todavia ele morreu, e em 1938 Edith resolve escavá-los com recursos próprios, uma vez que o museu local – Museu de Ipswich – não tinha condições de iniciar uma nova empreitada com a guerra se aproximando, além do fato de uma escavação em vila romana conduzida pelo museu estar em andamento naquele momento.

Edith então contrata Basil Brown (protagonizado por Ralph Fiennes), que se define como escavador. Esse profissional foi indicado por Reedmor Wintermor, curador do Museu de Ipswich. Segundo Wintermor, Basil já havia feito escavações arqueológicas, mesmo sem formação, e tinha um temperamento difícil. Edith e Brown logo se identificam um com o outro; eles compartilhavam questionamentos e o interesse pelo passado e pela arqueologia desde a infância.

Iniciados os trabalhos, com o auxílio de mais dois trabalhadores, à medida que a escavação se desenrolava, artefatos arqueológicos medievais que datam dos séculos VI a VII são descobertos e fornecem informações significativas sobre o início da história da Grã-Bretanha. Os pesquisadores locais acreditavam ser um sítio *viking*, mais recente. Durante a pesquisa Edith descobre a gravidade da enfermidade cardíaca que tinha, decorrente de uma febre reumática na infância, e lida com as inseguranças da finitude da vida. Talvez essa seja a circunstância que dá o tom de melancolia ao filme todo; além da perda do marido, há o medo e as incertezas da guerra. Desde a primeira cena uma trilha sonora evoca tristeza.

Talvez a melancolia esteja relacionada também ao fato de Edith não ter podido realizar seus desejos de estudar e se casar. Seu pai proibiu as duas coisas. Por tal motivo Edith se casou somente após a morte dele.

Havia na propriedade de Edith 20 montículos de terra de diferentes tamanhos que, para Basil, inicialmente constituíam um espaço cemiterial de *vikings* ou de grupo anterior a eles. Na escolha do local para iniciar a pesquisa Edith sugere, por sentimento, um monte maior e alongado. Mas Basil discorda, alegando que o monte indicado tinha uma depressão que deveria ser resultado de antigos saqueadores. Assim, ele escava de início um dos montículos menores.

Basil, por sua experiência autodidata, tornou-se peça-chave na escavação, sendo o responsável pelos trabalhos de campo até os importantes achados acontecerem, quando entram em cena os estudiosos do Museu Britânico, liderados pelo arqueólogo Charles Phillips (Ken Stott), que assume a coordenação da escavação.

Antes do achado o escavador foi soterrado por desmoronamento de parte do montículo que estava sendo escavado; nesse momento ele teve uma visão, viu seu avô, do qual sofreu muita influência, e decidiu que deveria escavar o monte maior, alongado, sugerido por Edith.

O resultado da descoberta arqueológica impôs outro rumo às interpretações do início da história inglesa, visto que aquela estrutura com 27, 4 metros de comprimento e 1,4 mil anos, que abrigava uma câmara mortuária ao centro (figura 1), foi a maior

embarcação funerária anglo-saxã encontrada enterrada em solo.

Figura 1 – Representação de como pode ter sido o funeral do rei anglo-saxão dentro da embarcação que foi enterrada



Fonte: Armstrong (2021)

De acordo com um artigo publicado pela BBC Culture em 2021, “a embarcação e seu conteúdo pertenciam à Idade Média, e a descoberta lançou luz sobre os quatro séculos entre a partida dos romanos e a chegada dos *vikings*, período sobre o qual se sabia muito pouco” (Armstrong, 2021).

O escavador

Basil Brown nasceu em 22 de janeiro de 1888, em Bucklesham, Suffolkeram, Inglaterra, e faleceu em 12 de março de 1977, no mesmo local. Ele frequentou a escola somente até os 12 anos de idade; após se

torna autodidata em astronomia, geologia, arqueologia, latim, entre outros campos. Escreveu e publicou um livro sobre astronomia.

Figura 2 – Basil Brown no campo de escavação de Suffolk (1939)



Fonte: Brown [...] (2023)

A história de vida de Basil Brown encenada no filme permite traçar um paralelo com a Arqueologia brasileira e os arqueólogos amadores. Na história da Arqueologia brasileira há um período denominado “era dos amadores”, em que arqueólogos sem formação acadêmica eram expressivos. Muito do que se sabe sobre sítios e culturas pré-coloniais do Brasil decorre do interesse e das atividades desenvolvidas por eles. De acordo com Prous (1992, p. 11), o período

formativo da pesquisa arqueológica moderna nacional, que corresponde aos anos 1950-1965, foi caracterizado “pela atuação de grandes amadores, cujas vidas foram em boa parte dedicadas à arqueologia”, bem como pelo “despertar das instituições oficiais” de pesquisas arqueológicas e centros universitários que contavam com a colaboração de profissionais estrangeiros para a formação de um corpo de especialistas locais, embalados pelas formulações e concretização da legislação protetora dos sítios arqueológicos. No entanto, conforme o campo foi se expandindo e se estruturando nas universidades, essas atividades passaram a ser malvistas, e conflitos entre amadores e arqueólogos aconteceram. Um exemplo é o conflito que ocorreu entre Guilherme Tiburtius, arqueólogo amador e colecionador alemão, cuja coleção deu origem ao Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, e Loureiro Fernandes, arqueólogo da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e, na ocasião, diretor do Museu Paranaense. Loureiro não reconhecia na prática do “amadorismo” a capacidade técnica e científica necessária para uma correta abordagem nos sítios e nas escavações arqueológicas, o que causava, segundo ele, a destruição do patrimônio arqueológico. Segundo Silva (2017, p. 43),

o que parece ter é uma tensão entre o conhecimento empírico, a experiência, o “amadorismo” e o método científico, estabelecido dentro das universidades, e legitimado pelos seus pares. Percebe-se uma tentativa de desqualificação do trabalho executado por pessoas não pertencentes a esse

grupo, aos chamados amadores, como o Sr. Guilherme, que durante anos produziram e movimentaram a Arqueologia brasileira, antes dela ser institucionalizada dentro das universidades.

Conforme a legislação brasileira, só arqueólogos, que devem comprovar sua formação e experiência ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão responsável pelo patrimônio cultural brasileiro, podem estudar diretamente sítios arqueológicos. Não é, portanto, permitida a escavação de sítios arqueológicos por profissionais de outras áreas ou sem nenhuma formação superior. No entanto novas abordagens teóricas, como a Arqueologia colaborativa e Arqueologia decolonial, que surgem a partir da Arqueologia pós-processual, defendem pesquisas feitas colaborativamente pensadas desde o projeto com comunidades e outros grupos que tenham relação com o bem ou mesmo pesquisas desenvolvidas pelas próprias comunidades com base em seus interesses. Não sendo, obstante, como no passado, permitida a escavação por quem não tem formação universitária.

O papel que os amadores tiveram na salvaguarda do patrimônio arqueológico brasileiro é fundamental. Guilherme Tiburtius já foi alvo de pesquisas acadêmicas que corroboram a importância do seu trabalho, do seu legado (Fernandes, 2023; Silva, 2017), ainda mais se considerarmos que ele atuou quando não havia proteção legal aos sítios e muitos sambaquis estavam sendo destruídos na produção da cal. Considerando o patrimônio salvaguardado, esses

amadores podem ser pensados sob outras perspectivas, não somente como colecionadores, mas, quem sabe, como guardiões² do patrimônio cultural brasileiro.

A escavação

A escavação retratada no filme tem características que se afastam das pesquisas contemporâneas. Hoje, no mundo todo, só profissionais com formação acadêmica podem assumir a responsabilidade de escavação em sítio arqueológico, como já dito. No Brasil, os sítios fazem parte do Patrimônio Cultural Brasileiro e são protegidos por lei. E tudo que nelas é encontrado pertence à União, devendo ir para instituições com condições de conservá-los, embora haja, e seja permitido, coleções sob a guarda de pessoas físicas.

As pesquisas são mais frequentes em locais distantes das cidades onde vivem os arqueólogos, o que exige deslocamentos e alojamentos para as equipes, um dos elementos que mais oneram a pesquisa de campo. Sempre é necessária uma base para guarda de materiais e abrigo da equipe em caso de chuva. Tais espaços podem ser coberturas de lona, contêineres, ranchos. No filme a carroça teve essa função e fez a paisagem arqueológica mais bonita e romântica.

.....

² Essa noção nos foi passada pelo museólogo Diego Lemos Ribeiro.



No filme o filho de Edith, Robert, esteve presente na escavação, brincando e fazendo perguntas. Numa conversa, Basil diz a ele que a parte mais importante de um arqueólogo é o nariz. Muito provavelmente aqui estava se referindo ao uso de outros sentidos para encontrar e escavar sítios arqueológicos para além da visão e do tato. As crianças em campo não são comuns, mas ocorrem. Uma de nós³, durante algumas pesquisas, teve de levar sua filha quando pequena ao trabalho de campo. Essa situação é mais frequente do que se imagina e remete à questão de gênero na Arqueologia brasileira. Será que as mulheres têm as mesmas oportunidades de participar de pesquisas de campo? O fato de precisarem levar seus filhos pode ser empecilho?

Há uma situação que deixa claras as dificuldades ou discriminações que as mulheres enfrentavam. A pesquisadora Margaret Piggott (Lily James), ao se apresentar ao arqueólogo chefe, Charles Phillips, descobre que a motivação do convite foi seu peso. Segundo o arqueólogo, o barco era muito frágil e não suportaria o peso de um homem sobre ele. O que é o mesmo que preferir homens porque têm mais força para escavar e carregar pesos.

Outro aspecto marcante da escavação em si foi o acidente, já mencionado. Enquanto Basil escavava, parte de um dos *mounds* desabou sobre ele. Graças aos esforços de todos os envolvidos, inclusive Edith, ele foi resgatado. Isso sempre pode ocorrer nas escavações de grandes estruturas; medidas de proteção

.....
³ Dione da Rocha Bandeira.

e segurança são necessárias, mas nem sempre estão presentes. O importante arqueólogo francês Joseph Empereire, que fez pesquisas no Brasil, morreu em acidente similar ao retratado no filme, durante uma escavação na Patagônia chilena.

A descoberta funerária, o passado fala conosco

A descoberta apresentada no filme foi associada aos anglo-saxões que governaram os diferentes reinos da Inglaterra durante os séculos VI e VII. A forma elaborada das joias e os demais objetos da cultura material encontrados demonstram que aqueles povos valorizavam “o artesanato e a arte e que negociava com a Europa e além” (Armstrong, 2021) com uso de moedas.

O sepultamento no interior da embarcação contemplava um tesouro de 263 objetos, como vasos, potes e outros recipientes em cerâmica para banquetes e oferendas e chifres para o consumo de bebidas. Encontraram-se lira, cetro, espada, pedras vindas da Ásia, joias, como uma fivela de ouro gravada com serpentes e bestas entrelaçadas, broches, cinturões, um capacete ricamente ornamentado, uma máscara completa, assim como talheres de Bizâncio e moedas. As moedas ajudaram a datar o achado arqueológico (Armstrong, 2021).

A prática de colocar objetos, alimentos e até outras pessoas (serviçais e/ou escravos) em



sepultamentos era comum em muitas culturas antigas e ainda é encontrada em descobertas arqueológicas ao redor do mundo. Essa ornamentação funerária varia amplamente dependendo da cultura, do período e do *status* social do indivíduo enterrado. Alguns dos tipos mais comuns de acompanhamentos funerários incluem vasilhames cerâmicos e outros recipientes para conter alimentos, bebidas ou servir de testemunhas para o além-túmulo. Joias e ornamentos podem ser encontrados em sepultamentos arqueológicos, muitas vezes indicando o *status* e a riqueza do indivíduo. Armas, escudos e outros instrumentos também eram depositados com o falecido em culturas guerreiras, para auxiliá-lo na vida após a morte. Restos de vestimentas e tecidos podem ser encontrados em sepulturas, com a finalidade de garantir o conforto ou a proteção do indivíduo enterrado. Do mesmo modo, esculturas e objetos de arte em certas culturas eram colocados nos túmulos como oferendas, junto com amuletos, talismãs e outros pequenos objetos considerados protetores ou místicos. Para Pimentel e Silva, Castro e Cisneiros (2020, p. 61), o rito funerário, a elaboração do sepultamento e o destino do corpo podem ser realizados de diferentes formas, “de acordo com o grupo em que se está inserido, cujas variáveis, segundo cada grupo cultural, ocorrerão de acordo com o sexo e/ou idade do indivíduo, o *status* que ele exerce dentro do grupo, assim como o modo ou motivo da morte”.

As práticas funerárias são culturais. Elas encenam os ritos de passagem que expressam profundamente o comportamento social e ideológico dos

povos. Assim, a morte é um evento social significativo de transição entre dois mundos, e a forma como é tratada e ritualizada varia de acordo com a cultura, a religião, a época histórica e outros fatores (Pimentel e Silva; Castro; Cisneiros, 2020).

Esses objetos da cultura material, entre eles os associados a sepultamentos, são fontes valiosas de informações para os arqueólogos, pois ajudam a compreender melhor as crenças, as tradições e os estilos de vida das culturas antigas. A análise desses objetos pode fornecer indícios sobre a religião, o comércio, a tecnologia e a organização social das sociedades do passado. Além disso, o rito e a mobília funerária que acompanha o sepultamento revelam informações sobre o papel e o *status* do indivíduo falecido dentro da comunidade em que viveu.

Assim, a recuperação, a salvaguarda e a musealização daqueles objetos culturais reverberaram práticas e saberes das sociedades anglo-saxãs que viveram naquele território entre os séculos VI e VII.

O destino do espólio

Em relação à posse e ao valor dos bens encontrados, a trama aponta outra questão muito interessante: trata-se do destino dos achados arqueológicos. Pela legislação brasileira atual (Lei Federal n.º 3924 de 1961), os achados arqueológicos são bens da União, são considerados patrimônio cultural, pertencendo ao Estado, não podendo, portanto, ser



vendidos, e via de regra devem ser destinados a uma instituição de guarda, em geral museus públicos. Na Inglaterra em meados do século XX, quando o achado foi realizado, os bens pertenciam ao dono da propriedade e poderiam permanecer com ele ou ser vendidos. No entanto, no caso de Sutton Hoo, houve um inquérito para decidir se a coleção gerada seria da dona das terras ou da Coroa britânica. A decisão foi em favor a Edith Priest, proprietária das terras.

Havia também uma disputa entre os dois museus. O Museu Britânico e o museu local tinham interesse na guarda. Edith decidiu doar a coleção ao Museu Britânico e pediu que os créditos fossem dados a Basil. Todavia, quando a coleção foi apresentada ao público, nove anos após a morte de Edith, isso não aconteceu.

Cabe destacar que a coleção só não foi destruída por bombardeios da Segunda Guerra Mundial, que se iniciou logo após a descoberta, porque foi guardada nos túneis da estrada de ferro.

O reconhecimento

No filme, Basil era considerado muito competente, a ponto de ser disputado por Edith e os arqueólogos do Museu Ipswich. No entanto, quando os achados acontecem, há tentativa de retirá-lo do campo. O Museu Britânico envia o arqueólogo Charles Phillips para assumir as escavações assim que o barco foi encontrado e proíbe Brown de fazer qualquer intervenção sem sua orientação. Brown chega a

abandonar o campo, mas, por influência da esposa, retorna ao lembrar que a escavação, nas palavras de ambos, não era sobre o passado ou presente e sim sobre o futuro, para que as próximas gerações pudessem saber de onde vieram e que o sítio era a linha que os unia aos antepassados. Basil, extremamente sensível sobre o significado dos remanescentes materiais de sociedades antigas, considerava que as coisas eram como “emissários de outro mundo”. Ele acreditava que o sepultamento que encontrou “era o túmulo de uma pessoa, uma vida revelada”. Seu comprometimento com o conhecimento era tanto que entrega seu diário de campo para um dos pesquisadores que chega.

Ao fim dos anos de 1950, quando os tesouros da escavação foram exibidos no Museu Britânico, o nome de Brown não estava colocado nos painéis de informações. Os créditos pelos achados arqueológicos não foram relacionados a ele; só recentemente o nome dele passa a ser reconhecido e é incluído na museografia do Museu Britânico sobre o sítio arqueológico. Temos uma situação de hierarquização de conhecimentos, de desconsideração por um saber de base empírica, prática das ciências no geral, e que no caso da Arqueologia passa a ser questionada por uma Arqueologia pós-processual, que problematiza a autoridade do discurso arqueológico, os interesses em jogo e que defende uma abordagem mais colaborativa para a Arqueologia.

Considerações finais

Na nossa percepção, o filme, independentemente das críticas negativas que recebeu, retrata de forma belíssima a experiência arqueológica. A disponibilidade para o esforço, para o contato com a terra, certo desapego com questões pessoais estéticas, pois muito sol faz mal para a pele, e a roupa e os calçados, que devem ser resistentes, sujam em qualquer intervenção, muito mais quando há chuva e lama. Como em qualquer profissão há disputas, porém mais ainda quando os achados despertam o interesse da imprensa e garantem alguns anos de fama. O mais fantástico é o poder dos objetos, e aqui nos referimos aos artefatos, as coisas feitas pelos humanos. Não é à toa que a história da humanidade pode ser contada a partir deles. A humanidade é uma só, mas as formas de expressão são infinitas, e os objetos retratam tal diversidade. Nesse sentido, Ingold (2012) e Latour (1994) apontam para a relação entre humanos e não humanos e de como há uma perpetuidade da vida e das histórias das pessoas por meio dos objetos que as cercam, observado o poder que as coisas têm sobre a memória, tanto como guardiões quanto como disparadores. O sepultamento no filme foi um acontecimento social, um fato vivido em que os objetos, num discurso silencioso, retratam a vida daquele que morreu. Desse modo, aqueles objetos são os testemunhos materiais e históricos da vida e da morte de quem estava sepultado naquela embarcação em Suffolk, assim como trazem

impressas informações das relações sociais, territórios, práticas e saberes, ao mesmo tempo em que transmitem as transformações culturais dos povos que os produziram.

Referências

A ESCAVAÇÃO. Direção: Simon Stone. Netflix, 2021.

ARMSTRONG, Neil. The buried ship found on an English estate. **BBC Culture**, 27 jan. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20210127-the-buried-ship-found-on-an-english-estate>. Acesso em: 31 de jul. 2023.

BROWN, Basil John Wait. In: OXFORD Dictionary of National Biography. Disponível em: <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-1014118>. Acesso em: 31 ago. 2023.

FERNANDES, Rosane Patricia. **Louças em barro, um patrimônio cultural feito à mão**: um estudo sobre cultura material e hábitos alimentares de comunidades tradicionais a partir de coleção das cerâmicas musealizadas de Guilherme Tiburtius. 2023. 242 f. Tese. (Doutorado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2023.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLS-BMs/?lang=pt>. Acesso em: 1.º set. 2023.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

PIMENTEL E SILVA, Rayanne A.; CASTRO, Viviane C. de; CISNEIROS, Daniela. Acompanhamentos funerários como marcadores culturais no Sítio Furna do Estrago, Brejo da Madre de Deus – PE. **FUMDHAMENTOS**, v. XVII, n. 1. p. 57-86, 2020. Disponível em: http://fumdham.org.br/wp-content/uploads/2021/03/fumdham-fumdhamentos-xvii-2020-_402709.pdf. Acesso em: 31 jul. 2023.

PROUS, André. **Arqueologia brasileira**. Distrito Federal: Editora da UnB, 1992.

SILVA, Priscila Gonçalves Ferreira da. **A compra da coleção Guilherme Tiburtius por Joinville**: uma coleção arqueológica na cidade “germânica”. 2017. 78 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2017.



Arte e vida de Vivian Maier:

documentário e
educação estética

Eliane Regina Pereira
Allan Henrique Gomes

Pré-produção

Este artigo analisa como a mediação audiovisual, mais especificamente a audiência e a discussão de documentários no contexto universitário, pode promover intervalos e fissuras nas formas disciplinares e costumeiras do pensamento. Essa perspectiva orientada para outras experiências e intencionalidades sensíveis compõe o campo da educação estética, que não está restrita às artes, mas acolhe as linguagens, as expressões e as objetivações que divergem das formas instituídas de relações, afetos e pensamentos. Apesar de a universidade se sustentar na atmosfera diversa do conhecimento, nela também os sujeitos experimentam forças ordenadoras, modeladoras do pensar e do sentir, que se convencionou chamar de formação.

Duarte Jr. (2010), no livro *O sentido dos sentidos*, faz uma importante crítica à educação que se preocupa exclusivamente com o aspecto cognitivo da aprendizagem, como se a transmissão de conteúdos fosse suficiente para uma boa formação, seja como no nosso caso, uma formação profissional, seja a educação básica. Diz o autor:

Mesclam-se lógica e sensibilidade, razão e sentimento, conceito e estesia, num caldeirão fumegante de novas ideias, novas percepções, novos olhares sobre o mundo e a vida. O que constitui clara indicação de que a educação centrada sobre faculdades humanas isoladas, como o intelecto ou a sensibilidade, só pode mesmo resultar em



indivíduos dotados de um profundo e básico desequilíbrio: ao sensível e ao inteligível devem ser propiciadas condições equânimes de desenvolvimento, sob pena da produção de seres humanos arraigados desequilibrados, como soe acontecer nos dias em que vivemos. O que implica num reconhecimento do erro – prático e conceitual – cometido pela moderna sociedade industrial ao dirigir seus esforços educacionais em prol da formação de especialistas, cujo campo de atuação se restringe cada vez mais a fatias menores e menores da realidade, sem qualquer preocupação com o mundo amplo no qual vivem e atuam (Duarte Jr., 2010, p. 168-169).

O autor discute que é com o corpo que aprendemos, que o saber reside na carne. Assim, acreditamos que aprender exige uma afecção, um reconhecimento de que o conhecimento chega nos afetando, chega em forma de experiência, de transformação. “Neste sentido, manifesta-se o parentesco consanguíneo do saber com o sabor: saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte)” (Duarte Jr., 2010, p. 126-127).

Pensar em um saber in-corpo-rado é pensar em um processo que se transforma em experiência, que, como escreve Larrosa (2004), é aquilo que marca, que transforma o sujeito em um território de passagem. A experiência produz marcas, afetos, deixa vestígios, transforma o sujeito. O sujeito da experiência é um sujeito do acontecimento, do encontro. É esse sujeito da experiência, aberto ao

encontro, aos afetos, à transformação, que buscamos formar. Defendemos uma educação que transforma, que permite ao sujeito uma percepção sensível do outro e do mundo.

Por que o uso de documentários? O documentário, por muito tempo, foi visto como um cinema menor, como algo que reproduz a realidade. O documentário contemporâneo constrói uma narrativa que apresenta a realidade e a ficção tão amalgamadas que não pretende ser didático, mas, como toda arte, visa produzir aberturas para novas sensibilidades, pensamentos, experimentações, afetações.

Conforme dito por Guimarães (2006, p. 23), “a experiência estética não encarna mais a utopia da experiência, as obras de arte não são mais encarregadas de transcenderem a realidade atual e anteciparem uma vida infinitamente boa, bela e redimida”. Porém é na própria experiência que pode residir uma potência de vida, ainda que não utópica, mas com um efeito mobilizador para deslocar o olhar e o lugar de onde muitas vezes percebemos o mundo.

Lembrando Seel (1993 *apud* Guimarães 2006, p. 23), “o que nós queremos é reencontrar nossa própria experiência em uma experiência” e, dessa forma, é que se pode dizer que uma experiência é estética, pois “se distingue das práticas da vida ordinária, não [...] para condenar suas limitações e maneiras de ver – desmentindo-as em sua inautenticidade –, mas sim para confrontá-las e transformá-las”.

Ao apostar na mediação audiovisual, partilhamos da perspectiva de Benjamin, que por vezes foi criticado pela sua esperança “utópica da

experiência estética”. Ao pesquisar diferentes objetos (especialmente fora do museu) deixou um legado de possibilidades ao campo estético, sobretudo uma postura em sua investigação: “o mundo é a nossa tarefa” (Guimarães, 2006, p. 24).

O filme aqui é nosso campo estético e partilha da noção do “documentário como criador de realidades, colocando um real em fuga, que escapa das representações pré-estabelecidas. [...] o documentário é um criador de novas relações espaço-tempo” (Barbosa, 2017, p. 27-28). Um documentário pode ter potência artística e, como tal, pode oferecer a possibilidade de criar outros olhares para a vida, outros modos de enxergar e se colocar no mundo. Para o presente capítulo, selecionamos *A fotografia oculta de Vivian Maier*.

O filme chegou às nossas mãos, ou melhor, aos nossos olhos a partir de uma busca que pretendia encontrar documentários que retratam vidas comuns. Desde a primeira audiência percebemos que a obra era instigante e convidativa; Vivian parecia conversar com tantas coisas do nosso campo de interesse que era certo que a (sua) obra se estenderia em nós, exigindo um diálogo amplificado, ou seja, trazer o filme para a discussão e interlocução nos espaços formativos, pensar com a obra, propor “mediações audiovisuais”.

Produção

O percurso formativo deu-se em dois momentos: primeiro em Arte e Formação de Psicólogo, disciplina do curso de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que tem como característica ser uma disciplina optativa, com discentes de todos os períodos, o que favorece o debate, uma vez que acadêmicos de diferentes períodos trazem consigo discussões de diversas áreas, temáticas e experiências. O semestre foi norteado pela temática do homem comum¹, com vidas que podem ser extraordinárias em momentos ordinários. Todas as aulas foram iniciadas com a exibição de um documentário; na sequência partíamos para a discussão com seleção de cenas, sons, sentimentos provocados e momentos do filme que mais chamaram a atenção.

Foram ao todo oito documentários vistos em sala, com debates que partiam da leitura de textos, sempre com a presença de convidados; no fim do semestre foram produzidos sete documentários-ensaios. Chamamos aqui de ensaio porque o contexto em que é proposto é o de formação em Psicologia, o que faz dele um exercício do olhar, de experimentação; não há uma obrigação com a qualidade das imagens e do som, interessam-nos o processo,

.....
¹ *Homem comum* é o nome de um documentário de Carlos Nader, lançado em 2015, que conta a história de um caminhoneiro chamado Nilson de Paula. O cineasta acompanha o personagem por anos e revela uma vida marcada pela doença, morte, recomeço e muita estrada. Apesar de nosso interesse no filme, não conseguimos trabalhar esse documentário na disciplina.

a abertura a olhar o mundo e as pessoas presentes no cotidiano de um jeito diferente. Dar expressão a uma narrativa a partir de imagens, pensar nos audiovisuais e nas narrativas que nos chegam e ao mesmo tempo pensar em quais narrativas queremos produzir, definir o que contar e como contar. Após as aulas, registrávamos momentos, cenas e falas dos alunos em um diário de campo, o que permitiu a análise aqui apresentada.

O segundo momento se deu em uma das edições de 2023 de Salve o Cinema, projeto de extensão universitária da Universidade da Região de Joinville (Univille). Diante do convite para propor uma obra à audiência e ao debate, sugerimos *A fotografia oculta de Vivian Maier*.

O filme já estava a inspirar outras discussões e atividades docentes. Essa presença de uma obra no pensamento é algo que temos tratado como pesquisa-espectação. Trata-se de uma perspectiva estético-política da arte, pois compreende que todas aquelas pessoas e comunidades que experienciaram o cinema nas suas histórias e relações (potencialmente) são pesquisadores-espectadores. Dito isso, partimos do pressuposto de que as imagens que insistem, que se demoram no espectador, ou ainda, quaisquer outros efeitos que transitam entre a obra e o espectador, e vice-versa, são justamente os indícios daquilo que apostamos ser a matéria-prima de uma pesquisa-espectação.

Ao escolher *A fotografia oculta de Vivian Maier*, a ideia era convidar outras vozes para povoar o pensamento e com elas partilhar as nossas leituras.

Temos o pressuposto de que, ao fazer uma mediação audiovisual, escolhemos para a audiência uma obra que nos afeta (corpo-pensamento-vontade), entretanto, ao propor o diálogo e a discussão da obra, nosso corpo-pensamento-vontade deve estar receptivo aos afetos do encontro do grupo-audiência com a obra.

Se no primeiro momento o diálogo se deu com nossos interlocutores mais próximos (da Psicologia), no segundo momento a conversa se espalhou, pois de *Salve o Cinema* participam estudantes e professores do curso de Letras, Design, Comunicação, Cinema, entre outros. Os efeitos dessa audiência ampliada nos fizeram rever-reler a obra e contribuíram para que a vida e a obra de Vivian Maier ressoassem com ainda mais força.

O efeito da presença de Vivian em *Salve o Cinema* deixou pistas positivas na discussão do documentário, talvez porque a moderação tenha sido feita pela Psicologia (nossa área de formação e docência) e, ainda, por ter sido no mês de maio, logo após a semana da luta antimanicomial, a temática que sobressaiu foi da vida resistente e inventiva, da arte da vida. A audiência multidisciplinar preferiu Vivian ao filme, e isso participa desde então de nossa forma de ver a obra.

Filmagens

A *fotografia oculta de Vivian Maier*, um filme dirigido por John Maloof e Charlie Siskel, tem 1h24min



de duração e foi lançado em 2013. Nele, os diretores contam a história de Vivian Maier, brilhante fotógrafa de rua que viveu uma vida inteira como babá e foi descoberta *post mortem* por Maloof.

Aqui poderíamos iniciar a discussão apresentando a personagem principal, Vivian Maier, mas quem assistiu ao documentário rapidamente passa a compreender que existem dois personagens, igualmente importantes: Vivian e John Maloof. Escolhemos falar de ambos.

John Maloof, um dos diretores do filme, inicia o documentário falando de si, de como foi uma criança que conviveu com leilões. Logo, ele passa a contar como comprou os negativos de Vivian e se interessou por saber quem ela era. Ele diz que, ao deparar com a qualidade das fotografias, se questiona se Vivian seria uma fotógrafa ou quem sabe uma jornalista. Quem será a artista? Onde e quando viveu? Qual sua história? Essas são algumas das perguntas que ele faz e às quais tenta responder durante o filme.

Maloof descobre que Vivian era uma babá que fotografava muito; informação que o surpreende e o deixa ainda mais interessado em sua história. Ele viaja e encontra adultos que foram cuidados por Vivian e os entrevista, conhece amigos, ex-patrões, pessoas que de alguma forma conheceram Vivian e têm algo a dizer sobre ela. O rapaz, então, protagoniza o documentário tentando nos convencer que descobriu e revelou para o mundo uma brilhante fotógrafa.

Não é possível negar a qualidade do material produzido por Vivian. Para revelar a artista, Maloof investiga sua vida e descobre um sujeito

desarmônico, dissonante, uma simples babá, uma mulher comum, com olhos apurados de humor e tragédia para o cotidiano e a vida. Um dos entrevistados afirma que Vivian tinha um lado sombrio, como se escondesse algo, e imediatamente passamos a discutir quem de nós não tem um lado sombrio ou um cantinho em si que esconde dos outros, mas que no documentário ganha ares de perigoso, maléfico.

Durante as entrevistas Vivian foi identificada como excêntrica, reservada, acumuladora, perversa, alguém que perseguia cenas de violência, solitária, obsessiva e compulsiva. E por mais que os entrevistados nos deem essas impressões, o filme termina com a incógnita sobre quem de fato foi Vivian. Ela não era louca, porém era evidente que tinha problemas com acumulação. Não era uma artista ou talvez fosse uma, apenas sem reconhecimento social. Não era uma típica operária, mas foi babá por quase toda a sua vida, vivendo períodos de abandono ao trabalho para realizar viagens longas com objetivos claros de fotografar lugares e pessoas. Não era uma babá perversa, contudo tinha momentos bastante violentos com algumas crianças que cuidou. Maloof entrevista muitas pessoas e visita muitos lugares; terminamos o documentário sem saber exatamente quem foi Vivian, como se isso fosse possível de alguma forma.

Sabemos que John Maloof é fotógrafo e historiador. Já dissemos que o diretor, ao narrar sobre Vivian, conta sobre si, tramando sua história pessoal com a descoberta que fez da obra (e da própria vida) de Vivian. Apreciamos a investigação minuciosa de Maloof, em partes; foi graças às suas habilidades

indiciárias que, partindo de uma e outra pista, desvendou uma história de vida. Nesse sentido, não há como não lembrar do historiador italiano Carlo Ginzburg, principal referência do paradigma indiciário, autor que relaciona história e literatura, produzindo ele mesmo uma narrativa no centro dessa tensão.

No Prefácio à edição italiana de *O queijo e os vermes*, Ginzburg já situa a conturbada vida de Domenico Scandella (1532-1600) em um tempo singular da História, ou seja, logo após a invenção da imprensa e a Reforma. Menocchio, assim cognominado o moleiro da história, é um homem com algumas condições de sustentar sua família em uma comunidade camponesa italiana. Casado e com sete filhos, já havia perdido outros quatro no tempo do primeiro processo inquisitorial. Também nesse tempo, além da profissão que lhe permitia uma gama de relações um pouco mais ampla do que os camponeses, Menocchio havia aprendido a ler e a escrever.

O historiador italiano descobre o moleiro nos anais da Inquisição. Interessa-se porque percebe que Menocchio não é um herético comum. O historiador vai ao encontro das pistas e verifica que não se trata de um luterano, nem de um anabatista. A tese de Ginzburg (1987) é de que tal homem (in)comum, que foi julgado em duas ocasiões, tinha suas ditas ideias heréticas pela convivência com a religiosidade da cultura camponesa e que, tomado por essa cultura oral, suas leituras (algumas proibidas) eram mobilizadas de imaginação e pensamentos que afrontavam as doutrinas católicas.

O mérito de Ginzburg foi compor a história de um camponês da Idade Média, uma época de vozes silenciadas. Fez isso com base em pistas e rastros deixados nos documentos inquisitoriais. Fez também conjecturando as possibilidades cotidianas de um moleiro naquela época. O trabalho tornou possível conhecer não somente o que lia Domenico e alimentava suas ideias consideradas heréticas, mas especialmente como lia tais obras. Nas palavras de Ginzburg (1987, p. 116): “Menocchio triturava e reelaborava suas leituras [...]. Não o livro em si, mas o encontro da página escrita com a cultura oral é que formava, na cabeça de Menocchio, uma mistura explosiva”. A riqueza do trabalho historiográfico está na forma como persegue os sinais e, com base nisso, conjectura uma trama existencial.

Voltando ao documentário e com isso recuperando uma imagem bem-feita que Maloof faz de si, um curioso documental forjado no mercado de pulgas, quase se poderia dizer dele o que se disse sobre Ginzburg:

O modo de abordar as fontes, a forma da exposição e da narrativa, a atenção às anomalias da documentação e ao detalhe revelador (com a conseqüente análise intensiva, em escala reduzida, de fontes de natureza muito diversa), tanto quanto o uso experimental de uma abordagem “morfológica”, foram os aspectos mais evidentes dessa contribuição, que era acompanhada pelo esforço em pensar sistematicamente as conseqüências cognitivas dessas escolhas de método (Lima, 2007, p. 101).

Utilizamos a expressão “descoberta” intencionalmente, para transmitir o peso que percebemos que Maloof atribui ao seu trabalho de investigação. O documentário é uma das objetivações que ele produziu a partir de Vivian, no entanto, além disso, há livros, sites, mostras e exposições, sem contar que Maloof se tornou curador (proprietário?) do acervo e se projetou em um amplo circuito artístico-cultural nos Estados Unidos e na Europa.

Sob algumas perspectivas é possível problematizar a apropriação que Maloof fez da obra (e vida) de Vivian. No próprio documentário há uma questão se ela desejava ou não que suas fotografias fossem reveladas, não só no sentido da materialidade, como, especialmente, da publicidade. Maloof encontra pistas que acenaram para que sua “descoberta” fosse amplificada.

Pensando no documentário como uma arte histórica e narrativa, consideramos que, embora as narrativas ficcionais e historiográficas não sejam semelhantes, história e ficção estão sob um mesmo terreno. “O que as diferenciaria, muito mais do que a sua topologia, seria o fato de que a historiografia pretende ser, sobretudo, um discurso sobre a verdade, um discurso que representa algo que realmente existiu” (Nova, 2009, p. 135). E a verdade tem sua força ou, pelo menos, a aparência dela é poderosa demais para ficar escondida.

Não faremos mergulho nos dilemas éticos que orbitam a obra, mas é justo apontar para a possibilidade desse debate, já que a problemática emergiu nas audiências e discussões do filme com

os estudantes. A ética e a estética são campos avizinados, amalgamados e entrelaçados. O próprio debate aponta para a potência da obra (de Vivian e Maloof); as divergências dos modos de ver e perceber são também efeitos da polissemia audiovisual.

Nessa miríade imagética, o filme nos remete a Amélie Poulain². Uma personagem jovem que, depois de uma vivência específica, começa a olhar o mundo de um jeito especial e decide que tem uma função na vida: ajudar as pessoas. Vivian não é Amélie e não tem como objetivo ajudar ninguém com suas fotografias, contudo evidencia uma necessidade de revelar lugares, pessoas, encontros, tragédias, pequenas alegrias. A comparação acontece, ainda, quando pensamos que Vivian, uma mulher de poucas palavras, tímida, desajeitada e que vivia aparentemente com medo de contatos pessoais, era ao mesmo tempo uma mulher que circulava na cidade, que descobria espaços, que experienciava o território e escolhia os lugares que desejava estar. Uma mulher que não parecia ser muito sociável e escolhe justamente ser fotógrafa de rua, espaço que exige certa sociabilidade para registrar momentos e pessoas. O filme não revela se Vivian pedia permissão para registrar as imagens; algumas fotos revelam certo desconforto por parte de quem foi fotografado, mas claramente ela vai aumentando em si um repertório de sociabilidade. Essa mulher-babá era dona de si

.....
² Referência ao filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*, de 2001, dirigido por Jean-Pierre Jeunet, com Audrey Tautou e Mathieu Kassovitz.

quando escolhia o caminho que percorreria para fotografar.

Vivian revela um saber sensível, como diz Duarte Jr. (2010), esse que não se aprende na academia, e sim na experiência, no cotidiano, colocando seu corpo como abertura para aprender, para criar, para se fazer. Maloof revela no documentário que sua busca resultou em 150 mil negativos, mais 2.000 mil rolos de filmes não revelados em preto e branco e 700 rolos de filmes coloridos, o que nos permite pensar que o aprender se deu no cotidiano, naquele cotidiano do fotógrafo que sempre apura mais o olhar à medida que registra e analisa o que olha, que pensa o que quer revelar e o que quer esconder. Vivian era uma acumuladora; os entrevistados dizem que ela tinha pilhas e pilhas de jornais e revistas. Não sabemos seus motivos, mas pensamos também nesse processo de acumulação como uma oportunidade de aprendizagens, desse olhar para os registros dos outros, um olhar que aprende e decide o que e como quer registrar suas fotografias.

O filme nos instiga a pensar sobre a vida vivida no hoje, sobre prestar atenção nas coisas ao redor, no caminho que se faz. De modo geral, temos sido chamados a desejar uma vida que não temos, e vivemos esperando um futuro que nunca chega. Com isso perdemos o ordinário, o lugar, o encontro com o outro, a paisagem. Vivian é uma artista, e o artista vê beleza onde a gente vê apenas coisas. A arte está no encontro, no entre, e quando você se esbarra com a arte, seja como artista ou como espectador, isso conta do momento histórico. A gente se desloca e a

nossa arte, ou nossa sensibilidade para a arte, também se desloca.

O documentário revela ainda a potência do encontro, e aqui falamos de John Maloof, que compra algumas caixas de filmes fotográficos e decide revelar a artista. Maloof não teve a oportunidade de conhecer Vivian com vida, todavia nos apresenta trechos dessa vida e da potência de seu trabalho. Há na relação Maloof-Vivian um interesse pela pessoa comum, por escutar essa história, por percorrer caminhos por ela percorridos, por conhecer pessoas que conviveram com ela, por saber quem ela foi em diferentes momentos e contextos da vida. E é exatamente isso que faz do documentário uma obra tão impactante, porque iniciamos com um homem que compra uma caixa de filmes e saímos da sala com a história de uma mulher e suas muitas versões.

Das nossas audiências e discussões, fica uma tese: nenhuma pessoa pode ser reduzida a um denominador, seja ele qual for: classe, escolaridade, sexo, etnia, patologia, faixa etária etc. Todo e qualquer humano é “mais” do que uma categoria ou classificação. Nesse sentido, Vivian transborda o documentário, sua obra escapa da curadoria (curatela) de Maloof, que, apesar de protagonizar o documentário com a fotógrafa e suas imagens, acaba um tanto refém do formato audiovisual de consumo norte-americano. Justamente daquele estilo “quilos mortais”, com entrevistas no interior da casa das pessoas, enfatizando uma patologia ou qualquer outra classificação.

Considerações

Na introdução deste capítulo, citamos Duarte Jr. em uma reflexão sobre o papel da educação. Uma educação que, acreditamos, precisa abandonar os especialismos e investir em um conhecimento que une ciência e sensibilidade, razão e sentimento, conceito e beleza.

Escolhemos em uma lista de documentários a história de Vivian, buscando refletir sobre o potencial que uma vida pode atingir. Quantos mundos cabem em uma vida ordinária, quanta criatividade e possibilidade de constituição de si temos todos nós! E aqui cabem perguntas como: O que o documentário e os documentaristas podem nos ensinar? Qual a relação entre uma obra ficcional e o contexto de formação universitário? O que tal arte é capaz de fazer pensar nesse lugar de formação? O que ela problematiza? O que ela nos diz?

Rancière (2012) nos explica que todo espectador é emancipado, ou seja, é produtor de sentidos. O espectador não precisa de experiências *a priori*, iguais às do filme para produzir sentidos; ele precisa ser um sujeito da experiência, um sujeito aberto aos encontros, um sujeito capaz de ser transformado pelo encontro e, com isso, produzir sentidos com base em suas vivências. O sentido é amalgamado no corpo, na vivência. O que já habita o espectador é exatamente o que o coloca para trabalhar, para produzir sentido. O sentido não está na obra, nem no espectador, está exatamente no encontro, no entre.

É preciso renunciar a todos os “*a priori*” e investir na experimentação do pensamento, nesse espaço que torna o pensamento um campo fértil. Por tal motivo, a arte (e, neste caso, o documentário) não tem uma função ilustrativa, representacional que revele uma verdade, que tenha sentido único, mas deve ter acabamento, deve estar aberta à produção de sentidos. De algum modo a complexidade do fenômeno documentado precisa ficar com o espectador, portanto, este precisa se entregar e se experimentar no encontro com o outro.

Iniciamos o presente capítulo falando, ainda, da mediação audiovisual como possibilidade, de construção de um espaço de educação estética, apostando no espectador emancipado. O espectador tem em si o poder de renunciar aprioristicamente sentidos enviados, entregando-se à experiência, produzindo sentidos no encontro com a obra e com os efeitos dessa experiência no seu pensamento-afeto. Logo, o que pretendemos quando utilizamos o cinema como ato formativo é amplificar as possibilidades significativas, promover o encontro com outras linguagens e racionalidade, criando com isso interferências na inteligibilidade academicista, por vezes, dominante em alguns dos nossos circuitos formativos. Além da relação obra-espectador, assistimos ao filme no coletivo, apostando que cada um de nós presente como audiência produz sentidos naquilo que assistiu e que o debate se faz como mais uma possibilidade de interferência significativa, pela alteridade dos olhares e percepções, vínculos e relações que cada um produz e que o diálogo ainda pode suscitar.

Um bom documentarista não seleciona o que ouvir, mas escuta e revela todos os barulhos, os cheiros, as cores, as imagens, compondo em forma de arte os ditos e não ditos. Um bom documentarista estabelece uma relação estética com o tema, o personagem, a história contada. Buscamos uma formação universitária que acolha as contradições da história do outro, que se sensibiliza com a experiência alheia, que se potencializa na escuta rigorosa, uma escuta sensível ao dito e ao não dito, uma escuta não preconceituosa, que se apoia nas múltiplas verdades de uma história. É preciso renunciar o controle, deixar de querer saber exatamente como se chega à verdade do sujeito, é preciso estar aberto a protocolos e processos mais criativos que se constituem no encontro. Buscamos uma formação universitária que oportunize encontros estéticos, que se faça uma experiência estética.

Referências

A FOTOGRAFIA oculta de Vivian Maier. Direção: John Maloof e Charlie Siskel. 2013. Documentário.

BARBOSA, Cristiano. **O espaço em devir no documentário**: cartografia dos encontros entre cinema e escola. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

DUARTE JR., João-Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. Curitiba: Criar Edições, 2010.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIMA, Henrique Espada. Narrar, pensar o detalhe: à margem de um projeto de Carlo Ginzburg. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 99-111, jul./dez. 2007.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscontou; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, 2009. 492 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 130 p.





Análise artística
do filme e do livro
em quadrinhos
Persépolis, de
Marjane Satrapi

José Francisco Peligrino Xavier
(Chicolam)

Introdução

Nos anos 1970, Edmund Burke Feldman, teórico da arte, propôs uma metodologia de leitura de imagem no ensino da arte que visava formar um olhar crítico e trabalhar na construção de uma compreensão mais crítica em termos de arte. Essa metodologia foi apresentada em seu livro intitulado *Becoming human through art: aesthetic experience in the school* (Feldman, 1993) e incluía técnica, crítica e criação.

A escolha desse método tem como princípio servir como meio de adaptação artística de imagens estáticas, como quadros e pinturas, para a linguagem audiovisual, explorando não só o olhar do espectador, como também uma imersão aos significados estéticos que possa gerar reflexões em busca de um senso crítico que questione a obra audiovisual como um elemento artístico. Araújo e Oliveira (2013) comparam alguns métodos de análise artística e seu potencial para promover o debate artístico. Para este artigo foi definido o método comparativo de Edmund Feldman com suas quatro etapas – Descrição, Análise Formal, Interpretação e Julgamento –, aplicadas na obra de Marjane Satrapi em dois meios específicos, um deles o filme de animação e outro de seu livro de história em quadrinhos.

Em 2023, Guillermo Del Toro, diretor do filme *Pinocchio*, ao receber o prêmio Globo de Ouro de melhor longa de animação de 2023, faz um discurso afirmando que “animação é cinema” (NBC, 2023). Para Toro, a animação foi desvinculada como cinema

e promovida por um discurso que a defende como uma categoria especificamente voltada para um público infantil. Vale ressaltar que o cinema, assim como os quadrinhos, é um meio de representação que possui diversos valores artísticos. A aceitação do cinema, da animação e das histórias em quadrinhos como arte auxilia a busca pela interpretação e pelo amadurecimento intelectual que cada obra pode nos proporcionar.

O filme de longa-metragem *Persépolis* foi tema de reflexão para o projeto Salve o Cinema e exibido no auditório da Biblioteca da Universidade da Região de Joinville (Univille) no primeiro semestre de 2022. O filme foi uma adaptação do livro de história em quadrinhos, sob o mesmo título. Tanto no filme como no livro a história tem como base a biografia de Marjane desde a infância até os primeiros anos da vida adulta, lançando luz sobre o cenário político, religioso e de opressão a que o povo iraniano está submetido desde a implantação do regime Xiita. *Persépolis* é uma obra iraniana, com um viés histórico e politizado acerca do Irã, feita em quadrinhos adaptados para o cinema em um longa-metragem em animação.

Descrição e contextualização

Na etapa de Descrição de Edmund Feldman, nota-se o processo de identificação do que se vê na obra de forma visual. Nesse caso, a abordagem ocorre na apresentação da estética da obra em si. O filme *Persépolis*, de Marjane Strapi, traz em seu visual

a mesma estética adotada em seu livro, ilustrado na figura 1.

Figura 1 – Imagem do livro



Fonte: Satrapi (2008)

No processo de Descrição o relato se deve apenas ao que se vê, tendo como sugestão imagens estáticas tais como pinturas em quadros. Ao adaptar a etapa Descrição para um filme ou mesmo uma obra literária como os quadrinhos, faz-se necessária a

compreensão de ambas as obras, que são originadas em mídias diferentes na sua composição, pois possuem técnicas de produção específicas e distintas entre si, porém transmitem a mesma mensagem. No caso da animação a técnica se dá pela importância do movimento; já nos quadrinhos a técnica se aplica como meio condutor entre o desenho e o texto como narrativa. A sugestão é se apropriar dos principais valores técnicos que as duas obras possuem, como, por exemplo, na animação é possível descrever os princípios de animação de Ollie Johnston e Frank Thomas, destacados no livro *The illusion of life*. Johnston e Thomas (1981) demonstram que na animação, a ciência da arte do movimento, o papel dos animadores é nada mais do que buscar representar o movimento com toda sua graça e magnitude. Quanto às histórias em quadrinhos, é possível trazer referências da obra *Quadrinhos e arte sequencial*, de Will Eisner. Em seu livro, Eisner (1995) traz como princípios técnicos a forma de compor narrativas, estrutura, narrativa visual, arte de capa, arte cinética, tamanho do quadrinho e impressão.

Este artigo não fará uma análise técnica mais profunda da linguagem da animação e da história em quadrinho. O objetivo é apontar a necessidade de um olhar técnico e específico que ambos os meios de comunicação possuem para uma Descrição e uma crítica mais significativa, capaz de auxiliar na formação e na produção de repertório com base técnica tanto para animação como para os quadrinhos.

Para realizar a etapa Descrição como leitura da obra de forma visual, são adotados os seguintes

critérios: (1) formato da obra; (2) estilo artístico; (3) planos cinematográficos¹.

O resultado da Descrição para a animação *Per-sépolis* pode ser apresentado da seguinte forma: a obra audiovisual de 1h35min possui um formato horizontal adaptado para o cinema e televisores desta geração, desenhos com cores predominantes em preto e branco, estilo de desenho *cartoon*, com poucos traços realistas, mas com expressões caricaturadas e com detalhes simbólicos bem expressivos.

Entende-se que a função da Descrição tem como princípio buscar uma observação que evidencia a estética, a narrativa e o contexto social, tanto para as animações como para as histórias em quadrinhos. O objetivo da etapa da Descrição foi examinar a obra a fim de entender como ela reflete e influencia a cultura em padrões estéticos da sociedade e os meios de comunicação. A crítica da Descrição para animação, assim como para os quadrinhos, pode se desdobrar em debates sobre o estilo de animação, a representação de personagens, a coerência dos enredos, os elementos políticos e culturais caracterizados em imagem, som, movimento e a forma como cada obra é recebida pela pluralidade do público.

.....
¹ Planos cinematográficos são os elementos usados por diretores de cinema para estabelecer o plano de fundo, a composição e a profundidade de uma cena. Os planos podem ser divididos em quatro principais categorias: plano geral, plano médio, plano americano e *close-up*. Os diretores usam esses planos para contar a história de forma eficaz e para criar uma visão visual única para o filme (Macaulay, 2020).

Análise formal

A Análise Formal é um processo que envolve o estudo de elementos como forma, estrutura e composição, tanto para a animação como para os quadrinhos. A Análise Formal vai ajudar a avaliar a qualidade e clareza de uma animação ou quadrinho, bem como suas implicações culturais e históricas.

Nesse processo de análise o importante é verificar os elementos apontados na etapa da Descrição, como e por que a obra consiste desses elementos e não de outros, vasculhar a imersão da arte.

No presente caso a escolha dos valores para a Análise Formal se dá em uma comparação entre o livro e o filme. A seguir, o resultado da análise.

Os quadrinhos preto e branco são bastante comuns; sua produção gráfica é de baixo custo em comparação às impressões coloridas. Isso não desprezível a qualidade da obra. A estética dos personagens lembra muito o estilo de “tirinhas” publicadas nos antigos jornais impressos, em que o artista realizava ilustrações apenas com traço marcante preto do nanquim. A animação adotou a mesma linguagem dos quadrinhos do livro de Marjane. Sua técnica de animação é conhecida como animação 2D, em que o desenho e a gesticularidade feita nos traços ficam evidentes. Os personagens desenhados possuem elementos que facilitam a leitura e a identificação de cada um, como, por exemplo, a “pinta” no rosto de Marjane e sua fase adulta.

Figura 2 – Trecho do quadrinho, capítulo “O legume”



Fonte: Satrapi (2008)

Não podemos deixar de citar o momento cultural e social do Irã durante a Revolução Islâmica, que durou 20 anos (de 1978 a 1998), traduzido nas ilustrações do livro e na animação. Momento esse traduzido em diversos símbolos narrativos, tanto para os personagens como para os momentos vividos, criando tensões dramáticas para a narrativa.

Figura 3 – Trecho de *Persépolis*



Fonte: Satrapi (2008)

Destacada como exemplo nessa representação simbólica, a burca foi bastante explorada na narrativa. A burca é um tipo de véu usado por mulheres muçulmanas para cobrir todo o seu corpo. É considerado um símbolo de devoção islâmica, pois é visto como uma proteção da pureza da mulher. Além disso, alguns interpretam a burca como uma forma de expressar o compromisso dos muçulmanos com as leis islâmicas. Na ilustração vemos as mulheres com burcas como se fossem sombras; seu formato impede uma leitura corporal, é como se o corpo das mulheres se tornasse maleável, de forma mais orgânica, como se não tivesse ossos nem articulações.

Na fase da infância da pequena Marjane, ela vai aos poucos demonstrando oposição ao governo xiita implantado em seu país, o Irã. A maior parte dessa oposição se dá com a influência de seus pais. Marjane aparece em diversas cenas curiosa e interessada com a cultura pop promovida pelo Ocidente. Toda essa passagem temporal é narrada e interpretada de maneira natural e relacionada à passagem temporal da vida de Marjane com a história política e social do seu entorno.

Finalizo, então, a etapa da Análise Formal com um olhar mais conceitual dos valores estéticos apresentados nas duas mídias. O próximo desafio é a interpretação da obra, demonstrada pela busca da identificação de quais são os sentidos, as ideias, sentimentos e expressões intencionados pelas obras.

Interpretação

A Interpretação vem trazer uma leitura mais profunda pela busca da emoção. Aqui se faz necessária a empatia de se colocar no lugar do outro, de filtrar dogmas para uma imersão de sentidos para a compreensão da obra e sua importância como mensagem. No livro em quadrinhos e no filme *Persépolis*, são apresentados retratos poderosos de uma jovem mulher que se aventura a descobrir o que significa ser uma mulher em meio ao contexto histórico da Revolução Iraniana.

Tanto no livro como no filme a história é narrada pela própria Marjane. Já na animação a autora usou sua própria voz para a narração, que conta a história de sua infância na cidade de Teerã, na época da Revolução Islâmica Xiita, até sua vida adulta na Europa. O filme é particularmente importante porque mostra como as mulheres eram tratadas durante esse período e como Marjane lutou para encontrar sua própria voz e identidade em meio aos dilemas políticos e sociais que a cercavam. Além disso, a obra mostra a importância do empoderamento feminino e como a história de Marjane pode servir como exemplo para outras mulheres que enfrentam desafios semelhantes.

Na etapa Interpretação diagnosticaram-se o papel da autora e sua história sendo transformada em livro e filme. A postura tomada foi de interpretar o papel social de Marjane, sua formação de forma mais pontual, de seus desafios, escolhas, alegrias

e frustrações apresentados com mais detalhes em suas obras.

Julgamento

A última etapa do processo de Feldman condiz ao Julgamento, que se refere basicamente em emitir um juízo de valor sobre a obra, a sua importância ou não, se, para sua interpretação com base em algumas qualidades técnicas, é possível mensurar a qualidade da obra.

O Julgamento aqui proposto vai ao encontro da importância político-social que as obras carregam; o livro e o filme *Persépolis* são obras-primas que capturam o espírito de resistência e perseverança em meio a uma época de mudança social e política no Irã.

A narrativa é profundamente emotiva ao contar a história de Marjane, a jovem iraniana que luta para encontrar seu lugar entre as mudanças da sociedade. O filme usa animação para capturar a realidade da época e oferecer uma perspectiva com a linguagem e com estilo *cartoon* sobre o assunto. O livro, assim como a animação, é um excelente retrato da vida na época da revolução islâmica xiita. Os personagens são bem apresentados, cada um com sua proposta e relevância histórica. As duas obras são emocionantes e levantam importantes questões sobre a humanidade e sua condição.

A etapa Julgamento é capaz de abrir uma reflexão sobre temas que aparecem nas obras; um dos

temas que se destacam é a censura adotada pelo Islã. A censura e a repressão às mulheres são apontadas em diversos pontos históricos da vida de Marjane.

No presente artigo a reflexão é apresentada como um panorama, um fragmento dos quadrinhos nacionais.

Figura 4 – Foto do pôster HQ Nacional, tirada na Bienal de Quadrinhos de Curitiba



Fonte: do autor

No pôster da figura 4, dos ilustradores Guga e Ita, temos um texto que sugere a leitura de quadrinhos nacionais. Há a seguinte frase: “Quadrinhos Eróticos, Sexo em Quadrinhos, Especial de

Quadrinhos, Volúpia, Quadrinhos Eróticos, Gigante, Contos de Safadas, Homo Sapiens, As Fêmeas e Maria Erótica”. No cartaz encontramos o personagem Capitão América, da Marvel Comics, sendo chutado por um personagem claramente representado pelos povos originários. A reflexão para o Julgamento aqui apontado neste artigo é sobre os conteúdos apresentados que representam os quadrinhos nacionais; a maioria das obras possui conteúdos exclusivamente para adultos, sendo representados por duas figuras claramente associadas a um público infantojuvenil.

Tanto os quadrinhos como as animações são meios de comunicação gerados por pessoas com a finalidade de se expressar por tais meios. Para o movimento xiita apresentado na obra *Persépolis*, encontramos uma censura imposta pelo governo que busca controlar o conteúdo dos ensinamentos religiosos e políticos, a fim de garantir propósitos apenas para que as interpretações autorizadas dos ensinamentos xiitas sejam propagadas.

A cultura dos quadrinhos nacionais vem se adaptando conforme cada período histórico. Assim como nos filmes animados, comparando com o cartaz apresentado na figura 4, ainda no processo de Julgamento, o Brasil não possui a mesma força cultural que os quadrinhos causaram nos Estados Unidos. Fazer quadrinhos no Brasil é muito associado a um cenário rebelde com narrativas “*underground*”, e esse é um movimento que foge dos holofotes e que busca se manter escondido da sociedade.

Assim, o cartaz dos ilustradores Guga e Ita expõe de forma não intencional a síndrome de vira-lata.

É preciso sair das sombras e aceitar a arte dos quadrinhos e do cinema brasileiro não só como manifestação popular, mas como estratégia econômica, a fim de obter uma identidade sólida no cenário artístico e cultural em diversos territórios. A mídia, a sociedade artística, cultural, empresarial e acadêmica precisam se unir em busca de sistemáticas capazes de auxiliar as produções locais com vistas à sua consolidação no espaço cultural, alimentada pela economia criativa.

Por fim, o trabalho de Marjane Satrapi traduz bem o significado dos quadrinhos e da animação como elemento artístico capaz de transmitir suas experiências e sentimentos de forma poética, por meio de seus desenhos com profundidade emocional e, ao mesmo tempo, acessíveis para todos. Seu trabalho com o livro em quadrinhos e com filme traz para o mundo um olhar de pertencimento cultural, em um mosaico em que o domínio impera e se impõe pela cultura norte-americana, que busca constantemente manter os holofotes para si. *Persepolis* tornou-se uma exceção no espaço-tempo, um resultado que prova o papel da arte como manifestação e expressão cultural e social. Mesmo Marjane tendo vivenciado o regime xiita, ela pôde se encontrar, se motivar e materializar sua história em duas manifestações artísticas distintas: história em quadrinhos e um longa-metragem de animação.



Referências

ARAÚJO, Gustavo Cunha; OLIVEIRA, Ana Arlinda. Sobre métodos de leitura de imagem no ensino da arte contemporânea. **Imagens da Educação**, Maringá, p. 70-76, 2013. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/view/20238/pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FELDMAN, Edmund B. **Becoming human through art**: aesthetic experience in the school. Ed. Prentice-Hall, 1970.

JOHNSTON, Ollie; THOMAS, Frank. **The illusion of life**: Disney Animation. New York: Hyperion, 1981.

MACAULAY, Jason. **Filmmaking**: cinematography – planos cinematográficos. 2020. Disponível em: <https://www.jasonmacaulay.com/blog/filmmaking-cinematography-planos-cinematograficos>. Acesso em: 20 fev. 2023.

NBC. Guillermo del Toro's Pinocchio Wins Best Animated Motion Picture | 2023 Golden Globe Awards on NBC. **YouTube**, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TASL0ZwXw80>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PERSÓPOLIS. Direção: Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud. 2007. 95 min.

RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. 1.^a reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.





O filme
Marighella
e a revolução

Belini Meurer



Em primeiro lugar é preciso que seja dito: o cinema é arte, é criação, portanto, é um ato de sair dos padrões preestabelecidos para ir além; até onde não se sabe, por isso é arte. A arte, em sua essência, é um ato que parte da realidade, mas se incomoda com a realidade o tempo todo e, por isso, se descola dela. Arte e realidade são forças dialéticas, juntam-se e excluem-se. O real, portanto, é o conjunto dos atos vividos e percebidos na existência humana em seus símbolos e estes, nas suas lutas diárias, suas relações e construções sociais. A única realidade do cinema, já que cinema é arte, é seu ato de feitura, o set de filmagem, as repetições exigidas pelo diretor: “volta e faz tudo de novo”, “o enquadramento da câmera não ficou bom”; ou a bilheteria, a projeção e a pipoca nas salas dos centros comerciais das cidades. Mas a arte não é sala de projeção, nem mesmo o grito do ator em sua interpretação, e sim a relação entre artista e espectador. Por isso, quando termina o filme, apagam-se as luzes e, a partir daquele instante, o filme, a então “obra de arte”, já não acontece, até que nova projeção, novo público faça isso acontecer.

Logo, todo cinema, em sua essência, é ficcional, mesmo quando se pretende documentário, trazendo em seu conteúdo um sentido jornalístico e arrolando para si uma cientificidade. É ficcional porque sempre haverá uma subjetividade dos fatores do cinema: o olhar do câmera, do iluminador, do roupeiro, do maquiador, do roteirista, do diretor e do ator. Cada um traz em si uma experiência particular, uma vivência que o faz indivíduo, único. Do outro lado da tela, na sala de projeção, ao sabor da pipoca, haverá ainda

a percepção de cada membro da plateia, mais uma vez indivíduos com consciência, com experiências próprias, únicos. E, assim, a questão que se impõe é: tratando-se do filme *Marighella*, qual é o papel do cinema biográfico, que se pretende uma exposição do real, em uma dada sociedade, ou qual o fio da navalha que margeia essa arte e o jornalismo documentário, que reivindica o peso de uma historicidade e, ainda mais, se pensando dentro de certa cientificidade?

O filme de Wagner Moura foi constituído com a pretensão de mostrar as ações do líder comunista brasileiro, principalmente no ano de 1969. Com isso queria denunciar um seguimento da sociedade brasileira que utilizava as estruturas do Estado, os militares, para impor suas concepções ideológicas econômicas e políticas, mais ou menos nos moldes do que se vem observando nos tempos atuais. De fato, os anos 1960 foram um período obscuro na história brasileira, caracterizado por mortes, censuras, torturas e exílios, e o filme, em sua composição, conseguiu retratar com certo realismo artístico. Moura pretendeu mostrar, então, que os desmandos e as prepotências vividas nos tempos atuais são resquícios de uma era que feriu profundamente a sociedade brasileira e que ainda não cicatrizou.

A obra plasticamente foi muito bem elaborada, bem dirigida, bem interpretada, com boa sonoplastia e bons figurinos; uma qualidade que não peca e não perde para os padrões hollywoodianos. Wagner Moura, o diretor, muito atencioso que é, cuidou de cada detalhe na busca de um realismo na biografia de Carlos Marighella, e isso ocorreu de modo que o

filme prendeu a atenção do espectador ao longo de 2h35min. E, além da preocupação com a interpretação, com a luz e os objetos de cena, não só com as cenas de primeiro plano, mas houve ainda uma preocupação com as figurações que compunham o set de filmagens, de modo que o espectador é transportado para o ano fatídico de 1969. O suspense acontece não por cenas paralelas postas pelo diretor, quando este não acredita na própria história, e sim no corpo do enredo; a totalidade da obra é que provoca o suspense e, com ele, a catarse.

Portanto, no quesito diversão, o trabalho cumpriu seu papel e as pessoas, em geral, saíram das salas de projeção fazendo alguma reflexão a respeito de um momento histórico que o Brasil viveu e, mormente, o papel das forças armadas na vida política brasileira, bem como o papel das forças revolucionárias naquele contexto social e econômico do país. De um lado, a revolução brasileira pensada por jovens idealistas e suscitada a partir de um golpe provocado por uma casta social abastada; de outro, as forças armadas brasileiras a serviço dessa referida casta social.

No entanto *Marighella*, o filme, recebeu críticas de pessoas posicionadas em vários espectros, politicamente situadas à direita e à esquerda. Ora, a crítica é antípoda da apatia, do morno e, se houve crítica, significa que a obra, de um modo ou de outro, provocou o interlocutor a se expressar. Mas todos os pontos contrariados levantados sobre o filme são perfeitamente refutáveis. As críticas não foram feitas por cinéfilos (imaginando cinéfilos como alguém

conhecedor de cinema), entendidos de estética ou de arte em geral.

Tratando-se de arte, o real não existe, mas o realismo sim, e foi isso que buscou Wagner Moura, o que desgostou ambos os lados. Não quero crer que em algum momento o diretor, ou o roteirista, pretendeu que estaria retratando fielmente os últimos dias de uma personagem da história brasileira. Ora, o realismo é uma tentativa de se associar ao real, porém sabe-se que esse real nunca será atingido. Portanto, ao buscar um realismo para o filme, não se posicionou claramente de um ou de outro lado daquele conflito que traz marcas até os dias atuais; marcas indeléveis. As posições assumidas são escondidas na subjetividade.

Se alguns disseram que o filme fora feito apenas para “falar mal dos militares brasileiros” e “enaltecer um terrorista, um comunista” – à época Carlos Marighella fora anunciado como o “inimigo número 1 do Brasil” –; outros disseram que se estava a enaltecer uma figura em si, que se estava fabricando um herói e, assim, deixando propriamente de retratar os pormenores da situação social e política brasileira do momento, como as lutas sociais e políticas, pelas quais Marighella lutava. Certamente que nessa época as lutas sociais nos campos e nas cidades estavam em ebulição, provenientes da miséria e da fome existentes no Brasil. Nesse caso, sob a ótica da esquerda, a obra de Wagner Moura estaria entrando em pontos factuais, ilustrativos e não teria conseguido penetrar devidamente nos movimentos sociais, nas ideias e nos motivos das lutas.

Houve ainda alguns estetas, em particular, que não acharam adequado pôr o cantor Seu Jorge para fazer o papel do protagonista, já que a personagem real não era exatamente um homem branco, nem exatamente um homem negro. O argumento fora que, afinal, é grande a quantidade de bons atores com os mais variados biotipos e haveria alguém mais adequado para interpretar o papel do revolucionário protagonista. Para alguns, Seu Jorge nem é ator, e sim cantor, e o chamamento de seu nome seria apenas para que o filme ganhasse com a sua popularidade. Realmente o filme ganhou popularidade com a presença de Seu Jorge fazendo o protagonista, mas porque o cantor revelou ser também um bom ator, com firmeza na interpretação, e Moura conseguiu mostrar sua personagem central em uma negritude retinta.

Às tais críticas ao filme pode-se acentuar que realmente tudo que Moura denunciou era verdadeiro; afinal, os últimos anos da década de 1960 foram mesmo de extrema crueldade por parte de militares e por outros agentes do Estado contra brasileiros; não só contra guerrilheiros, como também contra professores, jornalistas, profissionais liberais, artistas e mesmo contra militares que se posicionassem diferentemente das linhas centrais da ditadura implantada. Certamente que, ao falar de Carlos Marighella, é necessário falar dos momentos cruciais daquele período, e isso ainda, nos tempos de hoje, incomoda o *establishment*.

No entanto a história está dada e é exposta com base nas vivências de homens e mulheres que

naquele momento a presenciaram; momento tenebroso da vida social brasileira e que, por isso, precisa ser gritado aos quatro cantos do país e do mundo para que não se ouse, nunca mais, fazer algo parecido. O então arcebispo de São Paulo, dom Evaristo Arns, em seu relatório sobre as torturas daquele período diria: “Brasil, nunca mais”. A história não é o real, mas a exposição de um real que está dado, e ela é fatal com as injustiças, com os desmandos; sempre haverá alguém que fará um filme, uma matéria jornalística, escreverá um livro ou publicação de um artigo.

Talvez a ideia de que Moura quisesse a fabricação de um herói, e por isso não penetrou nos pontos-chave das lutas sociais, dos movimentos revolucionários, aos quais Carlos Marighella centrava o seu pensamento e os seus esforços, fora verdadeira e isso requiera uma análise mais apurada. O grande debate é sobre as biografias em que inevitavelmente se enaltece o biografado, se ressaltam suas ações, desde os tempos medievais, quando se faziam textos sobre a vida dos santos. Ora, só se biografava alguém que na sociedade teve algum destaque merecedor de uma biografia; trata-se de uma máxima inevitável. As biografias são assim. Em nenhum momento houve pretensão em elaborar um enredo que retratasse o período em suas lutas sociais.

A arte, em sua história, sempre se debateu ante a sobrevivência do artista; o artista precisa comer, beber, dormir, vestir roupas, ter um transporte etc., e isso tem um custo. Houve época em que os mecenas amparavam artistas, cientistas e filósofos,

contudo os tolhiam de suas originalidades. Nos tempos atuais, com Lei Rouanet e dependência de público, as artes sofrem algo parecido com a época dos mecenatos. A questão é sempre esta: para que a arte exista o artista precisa sobreviver, mas a arte não pode depender do ganho do artista, e assim a coisa anda.

Portanto, vai querer o quê? O cinema de Moura precisava se pagar. A indústria cinematográfica é genuinamente uma indústria, aquilo que os teóricos da Escola de Frankfurt chamaram de “indústria cultural”, perfeitamente integrada ao regime econômico capitalista; é uma indústria assim como as que fabricam pregos, sapatos e botões. Elas auferem dividendos, e assim também é com o cinema, por melhor que sejam as intenções de diretores, atores e técnicos. Há muito tempo o dito cinema arte deixou de existir para sobreviver em uma dependência das estruturas estatais, com massificação de público e dependência de investimentos capitalistas. Não se podia esperar uma obra de arte em sua originalidade, em que a catarse aristotélica provocasse nos espectadores o reencontro com suas humanidades; não, cada vez mais a arte vira um propósito econômico e função de uma sistemática industrial.

Ora, mostrar o alegórico, o externo, um trabalhador filho de um imigrante italiano e uma negra, trabalhadora doméstica, evidenciará a força do mérito, alguém que no seu propósito deu certo; mérito, esse tão cantado em verso e prosa pelos adeptos do capitalismo – assim, o filme vende mais; ideias não vendem, ideias incomodam. Se o filme retratasse

que o jovem Carlos estudava física e escrevia seus textos sobre física em forma de poesia, ou se mostrasse seus textos políticos publicados pelo mundo afora, *Manual do guerrilheiro urbano*; *Pela libertação do Brasil*; *Alguns aspectos da renda da terra no Brasil*; *Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil* e *Chamamento ao povo brasileiro*, não teria o apelo comercial que se queria ou necessitava. Era preciso grandiosidade, destaques, opulência, mérito.

Na questão meramente da estética, sobre o motivo de utilizar um ator negro para fazer o papel de Marighella, é preciso seguir o pensamento do diretor, um ativista político militante e um artista reverenciado. E, certamente, há aí uma subjetividade. É preciso pensar o cinema como quem pensa uma outra obra de arte em sua composição, em que o grande artista é o diretor. Aliás, o nome do cinema é o nome do diretor; atores, roteiristas, maquiadores serão sempre subalternos na produção. Em sua obra o artista entendeu que o ator, para fazer o protagonista, deveria ser um homem negro como forma de confrontar os desmandos racistas pelos quais nós, brasileiros, vivemos.

Artistas encontram brechas para dizer além daquilo que está posto, aquilo que comumente é chamado de licença poética. De forma voluntária, ou não, o artista deixa sempre sua marca posta, sua concepção de mundo, sua consciência; e isso não é só o diretor que deixa, e sim todos aqueles que estão empenhados no trabalho de uma obra. O cinema é uma obra de arte feita a muitas mãos. Por exemplo, o ator chamado para interpretar uma personagem lê

o texto que lhe passam às mãos, ouve as orientações do diretor, faz os ensaios, as marcações, mas na hora da composição da personagem, na sua subjetividade, entram elementos que lhe são próprios. Isso é arte. Ora, se tudo que for feito for por obediência aos ditames de alguém, ou de um sistema, não mais haverá arte; é muito importante se pensar o propósito dessa arte em pauta.

Portanto, é preciso que se pense: em um momento em que a população brasileira, de descendência africana, luta com todas as forças contra os desmandos racistas que excluem, inferiorizam, torturam e matam por causa da sua cor de pele, Moura achou por bem mostrar o seu “herói” como um homem negro retinto. A obra de arte do diretor, *Marighella*, foi pintada com esse motivo, com esse detalhe importante e, assim, cumpriu o seu papel, levou ao debate mais esse quesito. Aliás, um dos requisitos para que uma obra seja efetivamente arte é a sua capacidade de provocação no espaço social em que está inserida.

Acontece que a arte precisa ser livre e, então, os ataques não devem vir sobre aquilo que a arte ousou fazer, mas sobre o que a prendeu, o que a eliminou, o que a conduziu etc. O que tolhe a arte não é a criação do artista em seu diálogo com a sociedade, o algo a mais, e sim os desmandos de um regime social e econômico que se impõe e a paralisa. O homem verdadeiro, o menino das ruas de Salvador, o jovem adolescente, o pai, o marido, a subjetividade de alguém que via a sociedade brasileira em suas desigualdades, desmandos e injustiças não será conhecido, nunca. Isso ficará para o mundo da possibilidade.

O que se sabe é aquilo que os livros relatam: Carlos Marighella nasceu na Bahia, Salvador, em 5 de dezembro de 1911, filho de um italiano imigrante e de uma doméstica, filha de escravizados, e que se notabilizou pela militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Aquele Carlos que, ainda jovem, em 1934, iniciou sua vida militante partidária e se mudou para o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, sob governo de Getúlio Vargas. Aquele jovem que na capital da República fora preso e torturado por ordens de Filinto Müller, o então chefe da repressão na época. Getúlio atuava com duas mãos políticas: de um lado, apascentava os trabalhadores com leis trabalhistas, importantes para a regulamentação da vida obreira brasileira; por outro, reprimia todo e qualquer movimento operário que se pensasse revolucionário, ou que não estivesse sob o seu controle.

Sabe-se que Carlos Marighella, ao ser solto, entrou para a clandestinidade, debatendo com trabalhadores, organizando o partido e estruturando os movimentos sociais pelo Brasil afora. Em 1946, com a abertura política, Carlos Marighella elegeu-se deputado federal pelo PCB, no entanto dois anos mais tarde sofreu um novo golpe da repressão e voltou para a clandestinidade. Em meados dos anos 1960, entrou em desacordo com o partido – lembrando que o PCB na época era ligado diretamente com o Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Ele fora expulso do partido, todavia alguns afirmam que ele se autoexpulsou, já que era mesmo um espírito livre, quando então fundou a Ação Libertadora Nacional (ALN). O filme restringe-se mormente às atividades

revolucionárias de Marighella na ALN e, mais ainda, no ano de 1969.

O filme termina com a morte do líder revolucionário, ocorrida no dia 4 de novembro de 1969, em uma emboscada elaborada pelo então delegado de polícia, Sérgio Paranhos Fleury (nome sempre referido às monstruosas torturas “nos porões da ditadura”); Fleury atraiu Carlos Marighella utilizando a amizade que o revolucionário possuía com os frades dominicanos. Moura relata aquilo que os livros também constata: os frades foram enganados e só na hora do desfecho perceberam o golpe; Carlos fora alvejado várias vezes, mesmo completamente desarmado.

O filme de Wagner Moura não fora fiel aos fatos porque é um filme, assim como outras obras falando de Marighella também não foram porque não foram o real, e sim descrições do real. Livros, filmes, artigos jornalísticos foram feitos falando do “inimigo número 1” dos militares, pretendendo-se retratos reais, mas não foram. Nunca são. Arte não é cópia fiel; arte é sempre subjetividade.

Referências

ABREU, Alzira Alves de Abreu. **Verbete:** Ação Libertadora Nacional (ALN). Rio de Janeiro: CPDOC – FGV, 2016. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-libertadora-nacional-aln>.

ARNS, Evaristo (org.). **Um relato para história:** Brasil, nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985.

CARVALHO, Mario Cesar. Biografia documenta vida de Marighella, “inimigo número um” da ditadura militar. **Folha de S.Paulo**, 27 out. 2012. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/10/1175920-biografia-documenta-vida-de-marighella-inimigo-numero-um-da-ditadura-militar.shtml>.

LEITÃO, Matheus. A história de censura e liberação do livro de Marighella. **Veja**, 9 nov. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/a-historia-de-censura-e-liberacao-do-livro-de-marighella>.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella** – o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2021.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt:** história, desenvolvimento teórico e significação política. Rio de Janeiro: Difel, 2002.



A viagem de Chihiro e a música

Sebastião Gonçalves Feitosa

“Boa sorte, Chihiro,
nos encontraremos novamente.”

Meu primeiro contato com *A viagem de Chihiro* foi em meados de 2004. O filme havia sido lançado em DVD no fim do ano anterior e chegou às minhas mãos por intermédio de uma colega de trabalho na universidade. Lembro que ela me entregou e disse: “Toma, você tem que ver esse filme!”. Coloquei na bolsa e fui para casa. No dia seguinte, um sábado meio preguiçoso, depois do almoço, como não estava fazendo nada, coloquei o DVD no computador e comecei a assistir. Depois dos dez primeiros minutos, completamente impactado, não sabia se queria prestar mais atenção nas imagens, na história ou na música. Resultado: assisti ao filme três vezes seguidas no mesmo dia.

A viagem de Chihiro é, sem dúvida, uma obra de arte... um dos filmes mais lindos e mais bem produzidos que eu já tive oportunidade de ver. É digno de todos os prêmios que recebeu. Segundo informações fornecidas pelo próprio diretor Hayao Miyazaki e apresentadas no *making off* da produção,

ele escreveu o roteiro após decidir que a história seria baseada na filha de seu amigo Seiji Okuda, produtor associado do filme, que tinha 10 anos na época; a garota fazia visitas frequentes à casa do diretor todo verão. Na época, ele estava a trabalhar em dois projetos diferentes, mas ambos foram rejeitados em favor do longa (Studio Ghibli).



Quando fui convidado para participar do Projeto Salve o Cinema, fazendo a mediação desse filme na sessão que ocorreu no dia 10 de abril de 2021, fiquei empolgado e emocionado, afinal, ao longo dos 17 anos que se passaram, desde 2004, mergulhei várias vezes na viagem bela e mística da menina de 10 anos de idade, sempre “degustando” as imagens, vibrando com a história e reverberando com a música. Vou tentar reproduzir aqui neste texto a mesma linha de comentários que fiz naquela sessão, em que tive também o prazer de dialogar com um grupo que, embarcando nas ideias que foram surgindo, nos proporcionou uma rica discussão.

Para começar, vamos falar um pouco da parte técnica da produção. Começando pelas imagens, para quem está mais acostumado aos padrões de produção de desenhos para televisão, feitos em série e em uma dinâmica de linha de produção, as cores e mesmo os traços podem parecer bastante diferentes, principalmente se considerarmos os títulos que, mesmo em 2D, são produzidos usando os recursos de desenho digital.

Em termos de traços, há uma aproximação com a estética dos mangás, embora as proporções dos corpos humanos se mantenham mais próximas do desenho tradicional. A produção do senhor Miyazaki tem, obviamente, a marca da cultura japonesa, mas vai além: tem, como já me referi antes, um grande cuidado artístico. Trata-se de um desenho animado realizado em 2D, cujas imagens foram desenhadas e coloridas à mão, em pranchas de papel tamanho A3 (297x420 mm), tanto as sequências para

composição dos cenários (telas de fundo) quanto as imagens de sobreposição, com os movimentos dos personagens. A partir daí, começa a ficar evidente o que eu estou chamando de cuidado artístico com a obra. Em várias sequências, é possível perceber nitidamente como as pranchas, que foram coloridas com aquarela, proporcionam a leveza e a beleza de verdadeiras obras de artes plásticas. Sem contar muitos detalhes, refiro-me principalmente às sequências como aquelas em que Chihiro e Haku atravessam um campo de flores, os detalhes da decoração e das paredes da casa de banhos, e as paisagens de modo geral, mas especialmente o trajeto da viagem de trem.

Do ponto de vista da música, o mesmo cuidado artístico se repete. O filme conta com uma trilha produzida pelo experiente maestro Joe Hisaishi, que, na minha opinião pessoal, soube captar muito bem a intenção do diretor Miyazaki e a leveza das imagens. O efeito artístico deve-se a uma abordagem musical que, mais do que motivar reações sensoriais, proporciona uma enorme quantidade de emoções estéticas. Novamente, a quem está mais acostumado à estética sonora dos filmes para televisão e à estética hollywoodiana a música soa meio diferente. Há uma “simplificação”, uma redução da textura em termos das sonoridades unicamente destinadas a causar impactos e respostas imediatas nas sensações. Quer dizer, a trilha é mais musical e menos de efeitos sonoros. Essa parte fica meio difícil de explicar em um texto, afinal, qual música não causa impactos sensoriais? Então, vamos por partes.

Como estímulo sensorial e emocional, o som provoca (ou pelo menos tende a provocar) vários tipos de respostas, tanto de reflexos orgânicos quanto eminentemente emocionais. É fácil pensar em sons que provocam respostas de medo, de susto ou de atenção, como, por exemplo, sirenes, alarmes, buzinas, despertadores etc. Quando abordamos as trilhas sonoras dos filmes, o primeiro cuidado necessário é estabelecer diferença entre os elementos que fazem parte da *paisagem sonora*, da *trilha musical* e as *músicas*, propriamente ditas, que, junto com as vozes obviamente, são os componentes da sonorização dos filmes.

De forma bastante simplificada, podemos dizer que *paisagem sonora* corresponde ao conjunto de elementos sonoros componente de cada cenário onde a ação acontece. Por exemplo, se a cena acontece em uma rua movimentada, é natural pensar que a paisagem sonora apresente barulhos diversos como de motores de carros, de vento, ruídos de pessoas caminhando e conversando etc. Concentre a sua atenção nos sons que estão acontecendo enquanto você está lendo este texto e perceberá a paisagem sonora do lugar onde está, no exato momento em que lê esta frase. Há lugares mais barulhentos e mais silenciosos, mas não existe silêncio absoluto. Vivemos mergulhados num mundo de sons, como os peixes vivem mergulhados na água.

Uma das coisas que fazem com que o filme capture a atenção dos espectadores, a ponto de fazer com que eles saiam temporariamente da realidade do *aqui e agora*, é o fato de que, além de uma

paisagem sonora sincronizada com o local onde se passa a cena, existe uma coisa que quebra a noção de realidade presente: há uma trilha musical sincronizada de maneira subjetiva com as cenas. Isso não quer dizer necessariamente música, porém elementos musicais cujo objetivo é provocar respostas do sistema nervoso simpático. Tecnicamente podemos dizer: frases, motivos melódicos ou rítmicos, ou simplesmente notas e intervalos cuja função, como trilha de elementos musicais, não é motivar sensações estéticas, e sim provocar respostas emocionais. Ou seja, não são melodias das quais você vai sair do cinema se lembrando ou cantando. São aqueles elementos musicais sincronizados com as cenas e que vão provocar ou aumentar as sensações de tensão, de curiosidade, de medo, de agitação... Às vezes são apenas duas notas tocadas brevemente em sequência, outras vezes uma única nota tocada em um instrumento com som sustentado, ou o rufar de um tímpano... e por aí vai.

Finalmente, temos as músicas *temas* propriamente ditas, como parte da trilha do filme. Agora que já comentei sobre os outros sons, fica fácil pensar que é a música mesmo. Ou seja, as que vão tocar no rádio, ou mesmo que isso não aconteça, são aquelas inconfundíveis que ficam na lembrança como “a música daquele filme...” que a gente às vezes comenta.

Como linguagem subjetiva, a música tem o poder de proporcionar sentimentos estéticos que transcendem aquilo que pode ser dito com palavras. Voltando ao filme *A viagem de Chihiro*, o paralelo que eu quero traçar entre a leitura artística da música e

a das imagens diz respeito a esse tipo de sensação estética. Contemplar uma paisagem pintada com uma aquarela provoca um tipo de sensação e proporciona emoções estéticas que, muitas vezes, só podem ser traduzidas em palavras quando escritas em forma de poema. Então, podemos pensar também em sensações estéticas e emocionais, que são percebidas e fixadas em nossa memória, a partir da conjugação de imagens e músicas. Dito de modo mais técnico, novamente, a música que vai completar aquilo que uma imagem, uma cena quer proporcionar subjetivamente... o que não é um som objetivo, mas uma música. O que não pode ou não precisa ser dito em palavras. Também nesse sentido *A viagem de Chihiro* é uma obra de arte. A trilha sonora proporciona muitos momentos de apreciação musical.

Antes de prosseguir, aqui se impõe uma questão de ordem: você já assistiu ao filme *A viagem de Chihiro*? Se não, sugiro que, se você se interessou pelo filme, faça uma pausa nesta leitura, assista e depois recomece a partir deste ponto no texto. Na sequência, retomo as ideias que foram tema da nossa conversa após a sessão do Salve o Cinema. Então, vou buscar refazer o percurso do nosso pensamento sobre uma leitura possível do filme.

Continuando, e agora partindo para uma conversa mais focada na história e no conteúdo reflexivo do filme, certamente não pretendo cair na armadilha de dizer: o que o diretor quis mostrar foi..., ou o senhor Miyazaki estava criticando ou enaltecendo isto ou aquilo. Humildemente vou apontar: depois que assistimos ao filme, num debate aberto, nos

sentimos motivados a falar sobre muitas coisas que a vida nos mostra. Inicialmente, vou falar da minha leitura pessoal, que pode ser diferente da leitura de qualquer outra pessoa, inclusive de intenções do próprio diretor do filme.

Um filme é uma obra de arte que transita entre exposições objetivas e subjetivas, em termos do que as linguagens comunicam de um recorte da realidade, ou de uma leitura ficcional de possíveis realidades puramente imaginadas. É preciso então que, ao pretender uma análise, por uma questão de coerência, comecemos por situar-nos epistemologicamente em relação ao objeto da nossa análise.

No caso de *A viagem de Chihiro*, parece-me que vale a pena começar enfatizando que o filme foi criado no contexto cultural do Japão, ou seja, trata-se de uma obra de ficção, entretanto, antes de tudo, é preciso considerar que os elementos estéticos, míticos e místicos presentes no contexto da narrativa são perpassados por uma visão de mundo fundada em um imaginário com diferenças marcantes em relação às tradições ocidentais. Nesse sentido, refiro-me, por exemplo, às concepções de divindades, à percepção das relações morais com o trabalho e outras simbologias que fazem parte de todo o enredo do filme. Não se trata de certo ou errado, de “verdade” ou mentira. É mais sobre a forma como as pessoas estão acostumadas a pensar a existência humana e as relações do estado de ser humano, com uma dimensão de existência espiritual, em que o humano está presente ao lado de outros seres também personificados.



Nas primeiras cenas, o filme já se anuncia como a história de uma transição. A menina, referindo-se às flores que ganhara, diz: “Meu primeiro buquê são flores de despedida. Que triste!”. Ela está passando por um momento de muitas mudanças na sua vida. Está mudando de casa, de cidade, de escola e, além disso, está saindo da infância para aproximar-se da adolescência. Ao falar da ideia do roteiro, o senhor Miyazaki comenta que, antes de iniciar o trabalho, leu algumas revistas japonesas para meninas “como inspiração, porém achou que os assuntos que elas ofereciam eram apenas ‘paixões e romance’, o que não era o que meninas ‘guardavam em seus corações’. Ele decidiu produzir um filme sobre uma heroína feminina em quem elas poderiam se inspirar” (Studio Ghibli).

Partindo desse comentário do diretor, deparamos com uma história que apresenta uma heroína que não tem superpoderes e, a bem da verdade, é uma menina comum, de 10 anos de idade. Todavia essa menina se vê subitamente envolvida num emaranhado de circunstâncias que vão desafiá-la em muitos sentidos, até mesmo impondo-lhe escolher, como condição de limiar entre vida e morte, uma situação de trabalho escravo.

Se no contexto brasileiro pensar em uma criança de 10 anos de idade trabalhando nos remete infalivelmente à ideia de crime, exploração infantil e sofrimento, no contexto japonês a mesma situação, embora se reconheça um nível de sofrimento relacionado ao trabalho (mesmo ao trabalho adulto), há também uma conotação de responsabilidade, de

valor moral e de capacidade de realização que, sob a ótica cultural deles, está diretamente relacionada à noção de honra e, por isso, pode e deve ser construída desde a infância. Não estou afirmando que os japoneses sejam a favor do trabalho infantil. Ao contrário, o que quero evidenciar aqui é que o senhor Miyazaki toma um tema real do cotidiano como ponto de partida para construir o perfil da heroína que ele almeja retratar como exemplo de vida.

Surpreendida por se ver sozinha, em uma dimensão sobrenatural da existência e privada da segurança que lhe era dada pelos pais, ao ter de lidar com a questão de ser obrigada a trabalhar como escrava, Chihiro não se esquiva, não se vitimiza e, principalmente, não se omite. É exatamente a partir desse contexto em que começa a construção de um perfil de *uma heroína sem superpoderes*, uma pessoa de valor notável: independentemente da sua idade, ela mostra ao longo de toda a história as suas qualidades de caráter, de tenacidade, de lealdade, de princípios morais e uma grande capacidade de amar.

O período da transição entre a infância e a adolescência é, sem dúvida, um momento de muitas mudanças na vida de todas as pessoas. No caso de Chihiro, o filme apresenta várias simbologias do que vivemos nessa fase. Para começar, vamos pensar sobre algumas possíveis traduções do título original: *Sen to Chihiro no Kamikakushi*. Literalmente, poderia ser traduzido como *De Sen para Chihiro*, ou ainda *O destino deslumbrado de Chihiro*, e finalmente como foi realmente traduzido, ou seja, *A viagem (espiritual) de Chihiro*.

Para explicar detalhadamente por que tais traduções são possíveis, teríamos de mergulhar em uma análise linguística mais profunda do idioma japonês, o que não se aplica ao perfil deste texto. Contudo vamos destacar que, assim como em português, algumas palavras da língua japonesa, na forma escrita, têm sentidos diferentes, que podem ou não ser complementares. Então, se tomarmos isoladamente as palavras *Sen* e *Kamikakushi*, já que *Chihiro* é um nome próprio, elas têm outros significados que possibilitam associações de diferentes sentidos. *Sen*, além de ser um nome próprio, significa *destino*, e na forma escrita o mesmo kanji que representa o nome representa a palavra *mil*, isto é, o número mil. Então a palavra designa, ao mesmo tempo, um nome de pessoa (*Sen*), o número mil (1.000) e a ideia de destino. *Kamikakushi*, por outro lado, isoladamente significa *deslumbrado*. Quando associada a *Sen to*, a tradução mais apropriada seria *a viagem espiritual de Sen* ou, ainda, *destino e viagem de espírito*.

Essas simbologias se apresentam ao longo de todo o filme: logo de saída Chihiro adentrou com os pais em um mundo espiritual. Quando a menina pede trabalho a Yubaba, a bruxa, depois de muito dificultar as coisas, acaba por ceder, mas como condição Chihiro precisa renunciar ao seu nome, passando a se chamar *Sen*. Aqui preciso mais uma vez evitar a armadilha de afirmar que o diretor Miyazaki quis dizer... No entanto vale a pena fazermos as seguintes considerações (ou mesmo especulações): ao aceitar um novo nome como condição para sobrevivência, Chihiro aceita se despersonalizar.

Quer dizer, ela aceita que, para sobreviver, uma parte dela precisa ficar para trás, nesse caso, o seu nome. Ao aceitar que precisa trabalhar, também a sua infância precisa ser abandonada. Especulando ainda mais, uma vez que o kanji *Sen* também significa o número mil, podemos pensar na ideia de que ela, para trabalhar, perde o seu nome e assume um número de identidade. O que na verdade acontece com todos nós ao efetuarmos o registro de identidade, a inscrição no CPF (cadastro de pessoa física) e tantos outros números que nos acompanham, nos despersonalizam e nos responsabilizam na vida social.

Na sequência, o filme mostra que, mesmo tendo de negociar com a bruxa Yubaba, mesmo tendo de renunciar ao seu nome, Chihiro, com a ajuda de Haku, não perde a sua identidade e, principalmente, não desiste dos seus valores morais e afetivos. Desde o início ela demonstra respeito por todos, dedica-se com tenacidade ao trabalho e permanece firme em seu propósito de poder ajudar os seus pais. Essa é a pequena heroína, que vai realizar uma série de atos surpreendentes ao longo da história.

Em nossa discussão na sessão do Salve o Cinema, algo que motivou muitas análises interessantes sobre o filme foi a percepção coletiva de que a história de aventura, envolvida em magia e romance, tem muito da vida real. Os atos heroicos da menina são muito mais próximos da realidade do que da ficção. Dizem respeito à firmeza de caráter, resiliência, honestidade, solidariedade, respeito, responsabilidade e amor abnegado. Com essas qualidades, ela acaba

cativando a todos. Para sustentar tal pensamento, vamos analisar algumas passagens.

Os primeiros atos de resiliência de Chihiro foram voltados para conseguir trabalhar, mesmo aceitando submeter-se à condição de escrava de Yubaba. Nessa condição, ela depara com a tarefa de ter de atender ao *espírito do rio*, que chega à casa de banho impregnado por um fedor tão grande que faz com que todos fujam dele. Inicialmente a menina se sente embaraçada com a situação, entretanto, ao perceber que o hóspede que ela está atendendo tem um “espinho” cravado nele, ela imediatamente assume uma atitude de ajudá-lo a resolver o seu problema. Com determinação, a menina se esforça para amarrar uma corda no espinho e, sob o comando de Yubaba, com a ajuda dos outros, trata de puxar para fora todo o lixo entulhado, até que o *espírito do rio* se revela despoluído e novamente purificado. A atitude da menina é sempre de respeito e reverência ao hóspede.

Segundo o senhor Miyazaki, essa cena foi inspirada em uma experiência que ele mesmo viveu anos antes da realização do filme, ao participar do trabalho de limpeza de um rio em sua cidade. Nas palavras do diretor, foi um trabalho penoso lidar com toda a sujeira que precisaram retirar do rio, onde havia inclusive uma bicicleta, mas foi muito gratificante alcançar o resultado e ver o rio limpo.

Outra passagem que quero destacar tem relação com um personagem icônico da história: o *sem face*. Ele aparece desde o início do enredo, sempre como uma presença lacônica: é uma entidade que

está no meio de todos, porém não tem face, não tem nome, não tem voz, está presente sem ser visto e sem ser notado, contudo ele consegue interferir no ambiente. Não se pode dizer quem ele é, nem o que realmente deseja. O *sem face* pode ser interpretado como o poder invisível, que no mundo real também não tem face (ou talvez tenha muitas faces mutantes): a sedução da ganância, que corrompe e domina as pessoas. Quanto mais os seduzidos pelo ouro dos tolos se entregam ao *sem face*, mais seu poder aumenta. Revela-se, então, o seu desejo de ter domínio sobre todos, mas principalmente sobre a única que não se vende à sua sedução: Chihiro. É a pequena heroína quem vai libertar a casa de banho do monstro que os está devorando. Mais uma vez, ela não se omite e, assumindo sua responsabilidade por ter deixado aberta a porta que permitiu que ele adentrasse na casa de banho, mesmo sob o risco de ser devorada, trata de conduzi-lo para fora.

Uma das partes mais belas do filme, tanto em termos de imagens e música quanto em relação à própria história, é quando Chihiro, para salvar a vida de Haku, decide fazer uma viagem potencialmente sem volta, para devolver o selo da bruxa Zeniba. Nessa sequência, cheia de sutilezas da arte e da vida, a menina decide que, por amor ao menino-dragão Haku, embarcará no trem que a levará ao Fundo do Pântano. Kamaji entrega um bilhete de ingresso no trem e diz para Chihiro:

– É a sexta parada, chamada Fundo do Pântano. Não erre. Antigamente havia um trem de volta, mas hoje

em dia é uma viagem só de ida. Ainda está interessada?

– Sim. Eu voltarei andando pelos trilhos. Eu vou até lá agora. [voltando-se para Haku ela diz] Prometo que voltarei, Haku. Você não pode morrer.

– O que está acontecendo aqui? [pergunta Lin]

– Não está vendo? Chama-se amor [responde Kamaji].

Sem saber realmente para onde está indo, Chihiro, acompanhada de três companheiros bastante inusitados, segue em uma viagem para restituir a Zeniba algo que não foi ela quem roubou. Por amor e respeito, parte em uma viagem incerta para corrigir um erro que não foi cometido por ela.

Encerrando meus comentários, quero chamar atenção para alguns fatos singulares em relação ao roteiro e toda a produção de *A viagem de Chihiro*. Como mencionado antes, trata-se de um filme pensado pelo senhor Miyazaki para inspirar e motivar as pessoas. No filme não há sequências de lutas, nem de violência, nem explosões, não há personagens sensualizadas... No final, mesmo os personagens que poderiam ser apontados como vilões ou perversos, têm um desfecho não violento e conciliador na história.

Predominam cenas que mostram o valor da educação, do respeito aos outros, do cuidado com a casa, com as próprias roupas, da convivência harmônica, da solidariedade e do trabalho manual, como as ervas misturadas por Kamaji para os banhos, a limpeza das salas de banho, a preparação da comida, o prendedor de cabelos fiado por Zeniba para

Chihiro. O filme é protagonizado por mulheres que se mostram valorosas, decididas, hábeis e solidárias.

Referência

A VIAGEM de Chihiro. Direção: Hayao Miyazaki. 2003 (Brasil).





Que mulher é essa?

Da invisibilidade
à vida desejante

Joseana Simone Deckmann Lima

“Um olhar, o de Beatriz, ou seja, um tantinho de nada, um batimento de pálpebras e o requintado dejetivo daí resultante, e eis surgido o Outro que só devemos identificar com o gozo dela, o gozo que o poeta, Dante, não pode satisfazer – já que dela só pode ter esse olhar, só esse objeto” (Lacan, 1973, p. 26).

A visada da minha fala está articulada a algo que pude recolher na leitura do livro *Salve o Cinema*, de 2011, nas palavras de Fábio Henrique Nunes Medeiros e da professora Taiza Mara Rauen Moraes: “Queríamos abrir frestas nos filmes para que os espectadores levassem seus sentidos, se acalantassem ou se desestabilizassem nessas cavidades”.

Com base em uma leitura psicanalítica, abordarei amor, ódio e ignorância contra as mulheres, representantes, mas não as únicas, desse campo aberto não-todo fálico (Lacan, 1972-1973), que é permanentemente atacado em tempos de governos totalitários.

As artes retratam, em diferentes tempos, um mal-estar (sintoma) na civilização (Freud, 1930/2020) e suas vestes em cada época, como no filme *A vida invisível*, dirigido por Karim Aïnouz (premiado como o melhor filme estrangeiro no Festival de Cannes de 2019), inspirado no livro *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, da pernambucana Martha Batalha. Segundo a autora, trata-se de “um melodrama com personagens marcantes, cenários opressores e decadentes como o próprio machismo”.

O filme se passa no Rio de Janeiro, em 1950. Eurídice, 18, e Guida, 20, são irmãs inseparáveis: uma

sonha se tornar pianista profissional, a outra, viver uma grande história de amor. Distanciadas por uma série de acasos, as irmãs nunca desistem de se reencontrar.

Num tempo anterior à criação da pílula anti-concepcional, a mulher ainda permanecia sem escolha, a maternidade seria o destino... Eurídice tentou evitar ter filhos, pois havia um desejo de tornar-se uma grande pianista.

Ela consegue realizar a audição e passa em primeiro lugar. É um dia de intenso entusiasmo, mas a conquista é ridicularizada pelo marido, Antenor, que indaga o que ela quer: “Acaso quer que eu fique em casa cuidando da nossa filha?”. O amor narcísico não concebe que ali haja um sujeito. Ele, indignado, pergunta: “Pra que isso, Dissinha?”. Ela responde: “Quando estou tocando, eu sumo”. Evidencia-se um desencontro dos afetos, tal qual a alusão de Lacan a Dante Alighieri, citado na epígrafe que abre este texto. Antenor deseja reter seu objeto, que escapa. Há algo na arte, um in-corpor-arte, um *en corps*, para além do tempo e do espaço, nos momentos em que Eurídice se entrega aos devaneios, a um não-ser, que a aproxima da irmã desejante.

Eurídice, aquela cujo desejo está além... sempre no horizonte, ao deparar com o engodo familiar ao qual foi submetida, tem um *acting out*, fora da linguagem, e logo após é entregue ao discurso da ciência. Permanece internada e altamente medicada para um tratamento de depressão, alienada de seu desejo. Eurídice segue obediente ao desejo do pai e

do marido. Cumpriria afinal o destino traçado para as mulheres?

Guida, por outro lado, foi a irmã que escolheu a via do desejo, permaneceu à margem, sem que seu nome pudesse ser pronunciado no meio familiar, e pôs-se a escrever, mesmo sem saber se um dia as cartas chegariam ao seu destino.

Hoje, já com a conquista de vários direitos pelos quais muitas mulheres lutaram, muito ainda falta para ser conquistado. As estatísticas apontam que o Brasil é o 5.º país em feminicídio do mundo e, na pandemia, houve um incremento nas denúncias de violência doméstica. É o que assistimos diariamente nas inúmeras notícias que circulam pelas redes sociais. O abuso contra a mulher acontece desde sempre, e “não cessa de se inscrever” em diferentes tipos e graus de violência: ameaças, ridicularização, imposição de gravidez, violação da intimidade, exposição da vida íntima; em alguns casos culmina em morte. O que é preciso para romper o ciclo? Como escapar do aprisionamento?

Amor, ódio e ignorância em relação às mulheres: amor narcísico que as coloca no lugar de objeto amado e odiado; ódio ao *hétero* (Quinet, 2009) – aquele/a que não se deixa submeter, de todo, à lógica fálica –; e ignorância, como um não querer saber nada desse gozo Outro, estrangeiro, estranho, que remeteria à falha do próprio ser, à castração do ser falante.

Admitir que há um des-encontro estrutural, em que o afeto pode “não encontrar alojamento, pelo menos não a seu gosto” (Lacan, 1973, p. 526), é levar em conta que há um sujeito desejan- te, há um *par-lê-*

tre (Lacan, 1975-1976), quem sabe aí seja possível um amor novo, fora das amarras da neurose.

Referências

A VIDA invisível. Direção: Karim Aïnouz. 2019.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura e outros escritos**. (1930). Cultura, sociedade, religião. Organização, apresentação e notas de Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2020. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. (1953-1954). Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: mais ainda**. (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23: o sinthoma**. (1975-1976). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. **Outros escritos**. (1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

QUINET, Antonio. **A estranheza da psicanálise: a Escola de Lacan e seus analistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Sobre os autores

Allan Henrique Gomes

Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduado em Psicologia pela Universidade Regional de Blumenau (Furb). Professor adjunto do curso de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade da Região de Joinville (Univille). Líder do Núcleo de Pesquisa em Educação, Política e Subjetividades (NEPS) e membro do projeto integrado de ensino, pesquisa e extensão Performa (Percurso de formação e trabalho docente no campo da desigualdade social). Professor da Associação Catarinense de Ensino (ACE). Membro do GT ANPEd Psicologia da Educação e GT ANPEPP Psicologia, Estética e Arte.

Belini Meurer

Doutor em Ciências Sociais e mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduado em História pela Univille e em Arte Cênica pelo CPT – Fundação Teatro Guaíra. Professor titular de Filosofia e Ciências Sociais nos cursos de Direito, Psicologia e Arquitetura e Urbanismo da Univille.

Dione da Rocha Bandeira

Bacharel em Ciências Biológicas e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade e coordenadora do Laboratório de Arqueologia e Patrimônio Arqueológico da Univille. Arqueóloga no Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville.

Eliane Regina Pereira

Psicóloga formada pela Universidade do Vale do Itajaí (Univali). Mestre e doutora em Psicologia pela UFSC. Fez estágio pós-doutoral em Psicologia Social pela PUC-SP. Professora (associada II) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFU.

Joseana Simone Deckmann Lima

Psicóloga clínica e jurídica (CRP 12/03639), psicanalista, membro do Fórum do Campo Lacaniano de Curitiba, da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano (EPFCL-Brasil) e da Internacional dos Fóruns.



José Francisco Peligrino Xavier (Chicolam)

Doutorando em Design pela UFSC. Mestre em Educação pela Univali. *Designer* gráfico, formado em Desenho Industrial, pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Desenhista e quadrinista, é o criador e autor de *Menino Caranguejo* e *Caranga*. Fundador e diretor do Instituto Caranguejo de Educação Ambiental. Professor da Univille.

Rosane Patrícia Fernandes

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade e membro do Laboratório de Arqueologia e Patrimônio Arqueológico da Univille.

Sebastião Gonçalves Feitosa

Bacharel em Composição e Regência e mestre em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Aluno convidado da School of Music of Georgia State University (1999). Graduando em Psicologia e doutorando em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille.

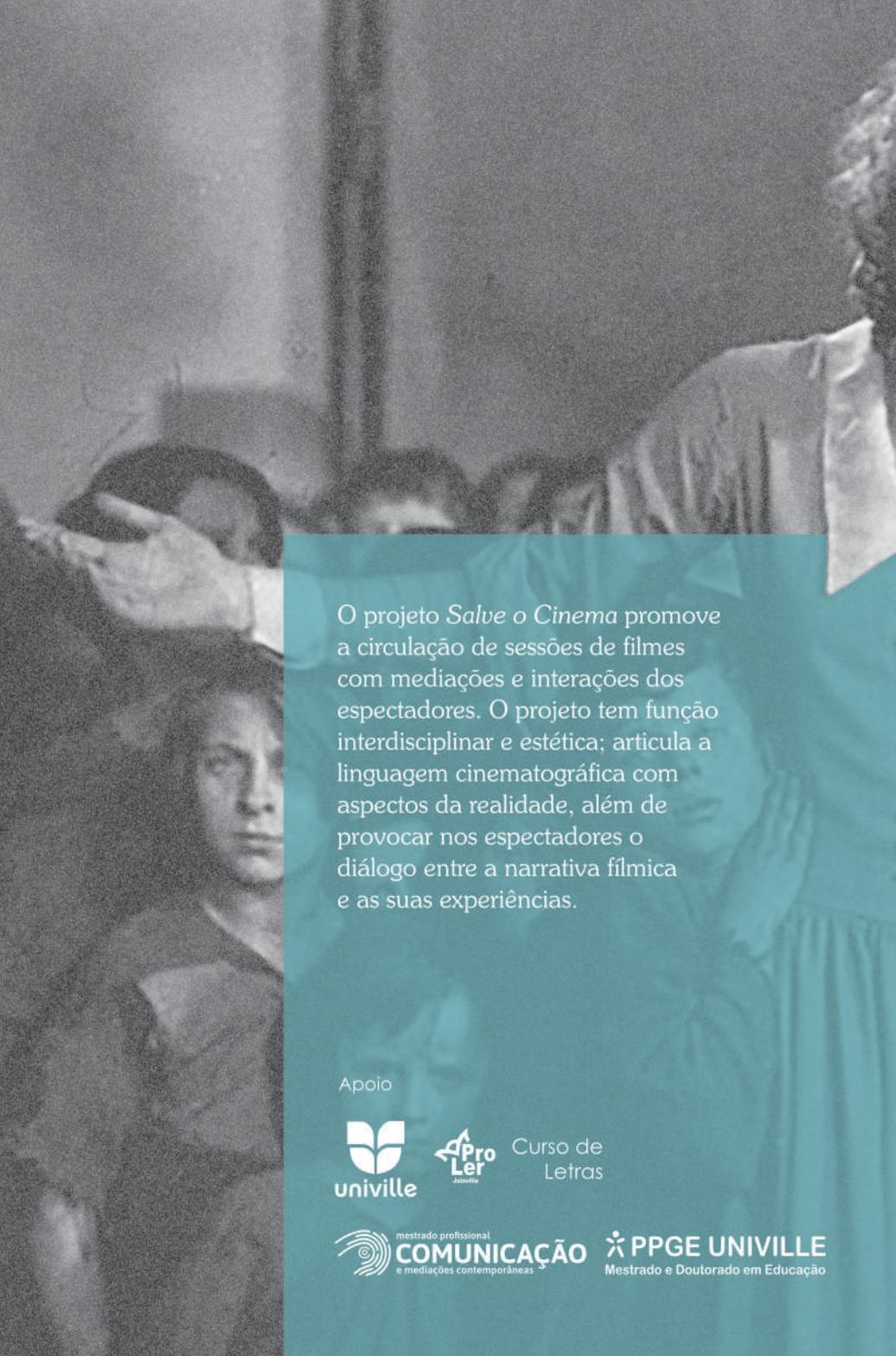
Organização

Taiza Mara Rauen Moraes

Doutora em Teoria da Literatura e mestre em Literatura Brasileira pela UFSC. Professora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade (PPGPCS). Coordenadora do projeto Salve o Cinema e do Projeto Institucional de Incentivo à Leitura (Proler/Univille). Editora Chefe da Revista digital *Confluências Culturais*. Líder do grupo de pesquisa Deslocamentos de Linguagens e Interfaces Culturais II (DESLISE II /FAP Univille), líder do Grupo de Pesquisa Imbricamentos de Linguagens (CNPq).

José Isaías Venera

Doutor em Ciências da Linguagem. Professor do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Mediações Contemporâneas (PPGCOM), ambos da Univille. Participa do Projeto Salve o Cinema. É autor de três livros: *Tempos de ordem: a construção discursiva do homem útil* (Editora Univali, 2007); *O Olho de Deus: ensaios sobre mídia, política e cultura* (Editora Univille, 2024); e *A rebelião do desejo: sobre aquilo que permanece dos acontecimentos de junho de 2013* (no prelo pelas editoras Univille e Pontes). É ensaísta no *Le Monde Diplomatique Brasil*, no *Observatório da Imprensa*, no *Portal Pragmatismo Político*, além da *Carta Capital-Contee*.



O projeto *Salve o Cinema* promove a circulação de sessões de filmes com mediações e interações dos espectadores. O projeto tem função interdisciplinar e estética; articula a linguagem cinematográfica com aspectos da realidade, além de provocar nos espectadores o diálogo entre a narrativa fílmica e as suas experiências.

Apoio



Curso de
Letras



PPGE UNIVILLE
Mestrado e Doutorado em Educação