



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

FRANCISCO ALVES DE OLIVEIRA JÚNIOR

NARRATIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS: A Sociologia e o Cinema das imagens de
resistência em Bacurau

Teresina
2021

FRANCISCO ALVES DE OLIVEIRA JÚNIOR

**NARRATIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS: A Sociologia e o Cinema das imagens de
resistência em Bacurau**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Sociologia da Universidade
Federal do Piauí, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior

Teresina
2021

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processos Técnicos

O48n	Oliveira Júnior, Francisco Alves de. Narrativas contra-hegemônicas : a sociologia e o cinema das imagens de resistência em Bacurau / Francisco Alves de Oliveira Júnior. -- 2021. 138 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Teresina, 2021. “Orientador: Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior.” 1. Cinema – Sociologia. 2. Culturas artísticas. 3. Contranarrativas. 4. Bacurau (Filme). I. Barros Júnior, Francisco de Oliveira. II. Título. CDD 302.234 3
------	---

Bibliotecária: Thais Vieira de Sousa Trindade - CRB3/1282

FRANCISCO ALVES DE OLIVEIRA JÚNIOR

NARRATIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS: A Sociologia e o Cinema das imagens de resistência em Bacurau

Aprovada em ____/____/____.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior
Universidade Federal do Piauí (Orientador)

Prof. Dr. Samuel Pires Melo
Universidade Federal do Piauí (Examinador Interno)

Prof. Dr. Marcílio Dantas Brandão
Universidade Estadual do Ceará (Examinador Externo)

Teresina
2021

Dedico esta pesquisa aos artesãos e artesãs do movimento,
escultores do tempo, aos trabalhadores e trabalhadoras dos
cinemas diversos, plurais e libertos.

AGRADECIMENTOS

Assim como o ato de fazer filmes é uma atividade essencialmente coletiva, pesquisar também passa por trocas e contribuições de pessoas diversas, quase nada na vida social é feito de forma única e exclusivamente individual, apesar de em muitos momentos parecer uma atividade solitária, não é diferente com a atividade acadêmica a necessidade de trocas e experiências coletivas. Desta forma, gostaria de agradecer algumas pessoas ou grupos que foram essenciais na elaboração do processo de pesquisa e outras que para além disso, tornaram este processo leve e possível, fundamental em momentos difíceis e nos altos e baixos da vida.

Agradeço à **Universidade Federal do Piauí** e ao **Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS)** desta universidade pública, que me proporcionaram o acesso à materiais diversos de pesquisa, estrutura e contato com pesquisadores diversos. Será algo que pretendo retribuir durante toda a vida acadêmica na forma do compartilhamento de conhecimentos e na defesa de uma educação pública, livre e de qualidade.

Agradeço aos meus familiares, em primeiro lugar à **minha mãe Irisneide Assunção e ao meu pai Francisco Alves**, por apoiar o desejo pela atividade da pesquisa, auxiliando na medida do possível com muito esforço e afeto, e à **minha tia Ivone Cardoso e sua família**, por me acolherem em sua residência durante o período que realizei esta pesquisa, de forma que me sinto infinitamente grato, pessoas sem as quais não seria possível este trabalho existir. Assim como minhas tias Edna Maria, uma segunda mãe para mim, Dulcineida Cardoso, tia e camarada de luta; e todas e todos que além de família são também amores.

À **minha irmã Márcia Ângela e sua família**, por em algum momento me acolher em sua residência e me dar este apoio fraterno, momento em que pude me aproximar de alguém que por muito tempo me fora afastado do convívio. Ao **meu cunhado e amigo Moisés Rêgo** pelas reflexões, conversas e processos conjuntos de criação artística que compartilhamos; À **minha irmã Gisele Nunes e sua família**, pelo carinho, apoio, preocupação e auxílio incondicional. Ao **meu cunhado e padrinho Ildomar Garcêz**, pela grande preocupação e carinho; Ao **meu irmão Iris Oliveira e sua família**, pelo respeito que sinto de sua parte, carinho e preocupação.

Aos professores **Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior, meu orientador** e luz neste caminho de pesquisa, obrigado por tornar o processo sempre leve; o **Dr. Marcondes Brito, meu amigo**, obrigado por despertar, logo quando você foi meu professor na graduação de Direito, o interesse pela pesquisa, e para além disso por ter sido alguém que esteve sempre solícito nas coisas da vida, compartilhar livros, cachaças e conversas; a **Dra. Lila Luz**, fazendo jus ao nome, por ter sido outra grande luz no caminho da pesquisa, proporcionando a realização de materiais de criação artísticas dentro do núcleo de pesquisa e pela confiança, pela abertura e autonomia, não só minha, mas de todos que compõem o **NUPEC - Núcleo de Pesquisas sobre Crianças, Adolescentes e Jovens**, um núcleo plural e diverso, aberto a diversas pesquisas e temas, lugar que me senti acolhido e de onde partiu imenso apoio de todos e todas; a **Dra. Rossana Marinho**, pelas trocas de experiências, pessoa por onde despertou o interesse de uma pesquisa mais profunda e sistemática dentro do marxismo; a **Dra. Dione de Moraes**, por talvez sem perceber, despertar em mim a responsabilidade e seriedade no tratamento de conceitos e categorias de pesquisa, por me ensinar verdadeiramente como ler; o **Dr. Samuel Pires**, pelas trocas cinematográficas na disciplina de Produção Imagética das Sociedades, período de muito contato com novas experiências e pelo auxílio com suas considerações nas bancas de qualificação e defesa; o **Dr. Marcílio Dantas Brandão**, quem não poderia deixar de agradecer sob a triste pena de me tornar um *bacurauzeiro*! - brincadeiras à parte - pelo luxuoso auxílio nas bancas de qualificação e defesa; o **prof. Vagner Ribeiro**, pelas conversas e a tratativa sempre lúdica nas inquietações da vida; aos **amigos e professores Caio Viana e Helton Filho**, pelas trocas de experiências acadêmicas e musicais; a **amiga e produtora Hercília Raquel**, egressa do PPGS, colega de pesquisa e conversas cinematográficas, com quem pude trocar inquietações pessoais e acadêmicas mesmo antes de ingressar no mestrado; ao **amigo Wesley Oliveira**, cineasta, pelas conversas, criações conjuntas, viagens e na construção de um cinema piauiense comprometido com os afetos; aos **amigos da 8ª turma de mestrado em Sociologia da UFPI: Carlito Lins, Vivianne de Oliveira, Maria Clara, Verônica Maria, Gabriella Costa, Rafael Dantas, Lucas Eduardo, Lara Melinne, Heloíse**

Mourão, Vanda Camblé e todos os outros colega de turma, sociólogos do presente (como lembra Carlito).

Agradeço imensamente aos grupos, coletivos e amigos que me acolheram durante este período, que com certeza influenciaram nesta pesquisa. Dentre eles o **Coletivo de Produção Audiovisual Independente - LABCINE** e todos os amigos, colegas de rolê fílmico e a galerinha de um cinema independente, diverso e sem *glamour*. Os grupos musicais que me acolheram, como a Florais da Terra Quente e os *rolêzinhos* de pífano com colegas. E mais recentemente com uma (re)acolhida da banda e alguns amigos na **Navilouca**.

Agradeço pelo apoio, amor, carinho e afeto da minha **companheira Isabel Cristina**, obrigado pela compreensão, conversas e discussões e pela paciência comigo. **Aos nossos baes, Castiel, Hannibal e Samy**, gatinhos que adoram fazer companhia na madrugada de um jovem pesquisador.

E por fim, **a todos os grupos artísticos libertos e que resistem às políticas fascistas de apagamento das manifestações artísticas. Ao cinema independente, ao cinema do Piauí, aos artistas dos interiores do Brasil, fora dos circuitos dos grandes centros, aos trabalhadores e profissionais da cultura. Vocês constroem e reforçam as fileiras da resistência, constroem a possibilidade de continuar. Obrigado!**

A vita non è come l'hai vista al cinematografo, a vita è cchiu difficili.

A vida não é como você viu no cinema, a vida é mais difícil.

(Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore)

RESUMO

O mundo *telânico* (LIPOVETSKY, 2009) e o cinema estão entre as grandes questões do nosso tempo. Essa arte, que nasce com a modernidade, está no centro de relações de poder e da conformação de um pensamento hegemônico. Abordando preliminarmente as aproximações entre Sociologia e Cinema, a partir de inquietações relativas ao Cinema como indústria, arte, cultura e suas possibilidades de análise sociológica, procuro entender como a linguagem do cinema constrói as narrativas que sustentam o pensamento hegemônico e o reconstituem nas sociedades suas bases ao longo do tempo, reproduzindo e acionando diversas conformações no campo social. A partir destes aportes teóricos, partindo do pressuposto de que Cinema é uma arte, portanto campo do conhecimento (DELEUZE, 2018), o trabalho desenvolve uma análise fílmica de *Bacurau* (2019), para compreender o problema forma-conteúdo na formação de um pensamento *contranarrativo* ou *contra-hegemônico*. Para isso, recorro à linguagem do cinema e do cinema revolucionário de Sanjines (2018), retrabalho a constituição do olhar e do imaginário a partir da forma/conteúdo de um filme, ao passo que por meio de um exercício de imaginação sociológica (MILLS, 1970) confrontamos Sociologia e Cinema. A estratégia adotada foi a análise fílmica e imersão no Cinema de Bacurau. Nota-se que convenções da linguagem do cinema se constituem como elemento essencial nos mecanismos de reprodução de um olhar hegemônico, reconhecendo padrões estéticos como tipos ideais a serem alcançados por outros cinemas se estes desejam ocupar espaços de validação do cinema hegemônico.

Palavras-chave: Cinema; Culturas artísticas; Contranarrativas; Sociologia; Bacurau.

RESUMEN

El mundo telánico (LIPOVETSKY, 2009) y el cine se encuentran entre los grandes temas de nuestro tiempo. Este arte, que nació con la modernidad, está en el centro de las relaciones de poder y en la conformación de un pensamiento hegemónico. Abordando de manera preliminar las aproximaciones entre Sociología y Cine, a partir de inquietudes relacionadas con el Cine como industria, arte, cultura y sus posibilidades de análisis sociológico, busco comprender cómo el lenguaje del cine construye las narrativas que sustentan el pensamiento hegemónico y lo reconstituye en sus bases de sociedades. A lo largo del tiempo, reproduciendo y desencadenando diversas conformaciones en el ámbito social. A partir de estos aportes teóricos, partiendo del supuesto de que el Cine es un arte, por tanto un campo de conocimiento (DELEUZE, 2018), el trabajo desarrolla un análisis fílmico de Bacurau (2019), para comprender el problema forma-contenido en la formación de un pensamiento contranarrativo o contrahegemónico. Para ello utilizo el lenguaje del cine y el cine revolucionario de Sanjines (2018), reelaborando la constitución de la mirada y el imaginario desde la forma / contenido de una película, a la vez que mediante un ejercicio de imaginación sociológica (MILLS, 1970) me enfrento a la sociología y al cine. La estrategia adoptada fue el análisis cinematográfico y la inmersión en Cinema de Bacurau. Se observa que las convenciones del lenguaje cinematográfico constituyen un elemento esencial en los mecanismos de reproducción de una mirada hegemónica, reconociendo los estándares estéticos como tipos ideales a ser alcanzados por otros cines si desean ocupar espacios de validación del cine hegemónico.

Palabras llave: Cine; Culturas artísticas; Contra-narrativas; Sociología; Bacurau.

Lista de filmes e séries citados

#eagoraoque (2020)

A Linha (2016)

A Luneta do Tempo (1996)

A mãe (1929)

Alien, o Oitavo Passageiro (1969)

Aquarius (2016)

Arquivo X (1993)

Bacurau (2019)

Baile Perfumado (2014)

Billy Eliot (2000)

Cidade Entre Rios (2021)

Cipriano (2001)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)

Drifters (1929)

E o vento levou (1939)

Eles vivem (1988)

Entre a Cruz e a Planta (2020)

Ervilha da Fantasia (1985)

Felicidade no Olhar Transbordou (2020)

Gênio Indomável (1997)

Home Office Home (work in progress)

Kevin (2020)

Ladri di Bicicletta (1948)

Limite (1931)

Mar Vermelho (2016)

Marighella (2019)

Memórias de Isolamento (2020)

Misère au Borinage (1934)

Muro (2008)

Noite de sexta, manhã de sábado (2006)

O cangaceiro (1953)

O Guia Perverso da Ideologia (2012)

O pagador de promessas (1962)

O Som ao Redor (2012)

Orgia ou o Homem que deu cria (1970)

Os Fuzis (1964)

Parasita (2019)

Passarinhos (2020)

Point of Order (1964)

Por um punhado de dólares (1964)

Poucos que Sobrevivem (2020)

Rambo: First Blood (1982)

Stalker (1979)

Tarrafa (work in progress)

Tempo de Pipa no Padre Humberto (2021)

Terra em Transe (1969)

Um pedaço do meu quarteirão (2020)

Vidas Secas (1963)

Vinil Verde (2004)

Yawar Mallkur (1969)

Lista de Siglas

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

CMYK – Abreviação do sistema de cores Ciano, Magenta, Amarelo e Preto

CNN – *Cable News Network* (Rede de televisão por assinatura)

DCP – Digital Cinema Package

DSLR – Digital Single Lens Reflex

DVD – Digital Video Disc

EUA – Estados Unidos da América

FAV – Faculdade de Artes Visuais

FMI – Fundo Monetário Internacional

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

GATT – *General Agreement on Tariffs and Trade* (Acordo Geral de Tarifas e Comércio)

HDMI – *High-Definition Multimedia Interface*

IFPI – Instituto Federal do Piauí

KMF – Kleber Mendonça Filho

LABCINE – Coletivo de Produção Audiovisual Independente (PI/MA)

LGBTQIA+/LGBT – Sigla de representatividade ou movimento político-social em relação ao gênero e sexualidade

NUPEC – Núcleo de Pesquisas sobre Crianças, Adolescentes e Jovens

ONU – Organização das Nações Unidas

OST – *Original Soundtrack*

OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte

PAN – Panorâmica

PE – Pernambuco

PI – Piauí

POV – *Point of View* (Ponto de vista)

PPG – Programa de Pós-Graduação

TCU – Tribunal de Contas da União

UESPI – Universidade Estadual do Piauí

UFPI – Universidade Federal do Piauí

UPI – *United Press International*

VFX – Efeitos Visuais

VHS – *Video Home System*

Lista de músicas citadas

Bichos da noite, de Sérgio Ricardo

Candeeiro encantado, de Lenine

Night, de John Carpenter

Não identificado, de Gal Costa

SUMÁRIO

Lista de filmes e séries citados	11
Lista de Siglas	13
Lista de músicas citadas	14
PRIMEIRA PARTE	16
Plano Geral	16
Os itinerários da pesquisa	17
Itinerários audiovisuais e descobertas	20
CENA 01: CINEMA, SOCIEDADE E CULTURA	26
Plano 01: Cinema, arte e indústria	26
Plano 02: Cinema, arte e cultura	35
Plano 03: Possibilidades de uma perspectiva sociológica a partir da linguagem do cinema	39
CENA 02: AS LENTES METODOLÓGICAS E O ROTEIRO DE PESQUISA	54
Plano 01: Reflexões acerca de uma escolha transdisciplinar e metodológica	55
Plano 02: Corpus teórico e imagético	61
Plano 03: Assistindo Bacurau pelas lentes sociológicas	63
Plano 04: O artesanato intelectual da análise fílmica	69
CENA 03: ANTINARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS	74
SEGUNDA PARTE	90
CENA 04: BACURAU: Uma leitura fílmica e socioantropológica	91
Personagens e Elenco	92
Sinopse(s)	92
Prêmios e Indicações	93
Uma sociologia assiste Bacurau	94
Bacurau contra invasores: O problema da forma-conteúdo	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126

ANEXOS	131
REFERÊNCIAS	134

PRIMEIRA PARTE

Plano Geral

O ano de 2019 nesta década foi um dos mais relevantes para o cinema brasileiro no contexto sociopolítico, em aspectos positivos e negativos. Esse fato se dá de um lado pelo grande número de filmes que tomaram proporções de reconhecimento fora das fronteiras territoriais brasileiras, em grandes festivais mundo afora, e de outro lado pelo crescente e intenso ataque do governo vigente ao cinema e às artes em geral no Brasil. Portanto, não há como falar de cinema nesse momento sem realçar o contexto sociopolítico em que esse campo está inserido.

As políticas públicas voltadas para o cinema estavam tomando um rumo obscuro nesse momento. Editais de fomento para obras de conteúdo *LGBTQIA+* sendo barrados, séries de televisão com o mesmo tema com seus recursos cortados, filmes de posicionamento político diverso do governo com seus trâmites de distribuição e lançamento no Brasil sendo dificultados, de certa forma, com rearranjos na ANCINE, como foi o caso do filme *Marighella*. Além de declarações que inviabilizam e desvalorizam o cinema nacional, que se mostrou um dos inimigos públicos do governo vigente. Sem falar nos problemas que a Cinemateca Brasileira apresentava, culminando na entrega do prédio onde funcionava a sua sede e demissão de seus técnicos e empregados. O ano foi marcado por este contexto e foi nesse cenário que iniciei a pesquisa.

Ao entrar no Programa de Mestrado em Sociologia da UFPI, com o passar do primeiro ano de disciplinas, momento em que tive oportunidade de fazer leitura dos autores propostos nas disciplinas, o projeto foi se transformando à medida que as leituras e a curiosidade por outros campos se revelavam. Um momento crucial desta experiência acadêmica se deu ao participar como ouvinte da disciplina de *Tópicos Especiais de Sociologia: Ciências Sociais, Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade* ministrada no segundo semestre de 2019, disciplina que alterou os caminhos da dissertação e da forma de perceber o mundo.

Essas questões, juntamente com outras relativas aos estudos decoloniais, me levaram a pensar em quem pode gravar filmes, quem pode aparecer na tela, quem pode falar através do cinema? Quais são as formas de fazer cinema fora dos eixos EUA-Europa? A que esses processos de distinção estão ligados? Muitos questionamentos surgiram, mas todos desaguavam no que me levou a reformular os caminhos que a pesquisa seguiria: *Como os cinemas diversos se colocam frente à hegemonia do Cinema (Hollywoodiano) - e como a sociologia nos ajuda a enfrentar essas questões?*

Um filme em especial levantou o debate sobre o tema. Em agosto de 2019, portanto no segundo semestre do primeiro ano, o filme *Bacurau*, de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, ocupava as salas de cinemas de todo o Brasil, com este contexto político e com toda a força discursiva que o cinema possui. O filme logo foi acolhido por boa parte da crítica cinematográfica e por parte de grupos progressistas de movimentos sociais. Era um filme feito no Brasil, falando a partir da América do Sul e criticando de certa forma um discurso construído por um pensamento eurocêntrico, capitalista e imperialista, mas curiosamente bebendo nas fontes de construção imagética dessas mesmas sociedades e repleto de contradições. É a partir da análise socioantropológica de *Bacurau*, em relação aos mecanismos simbólicos que o filme aciona por meio da linguagem e dos debates e discussões em torno do problema conteúdo-forma, que pretendemos chegar a refletir algumas questões que surgem à análise sociológica de filmes, a relação do cinema com Sociologia e a politização da arte.

Os itinerários da pesquisa

Discutir cinema é, antes de tudo, discutir como olhar. Michel Foucault (1985, p.13) nos ensina que em algum momento é necessário admitir novas maneiras com que percebemos o mundo, para continuar o percebendo. A forma com que vemos e percebemos o mundo a partir do cinema e das imagens, ancorado em suas relações com a sociologia, é o objeto principal deste trabalho, o seu guião¹. Para

¹ Assim como o Guião ou Roteiro estrutura toda a linha narrativa ou a linha de raciocínio da execução de um filme, esta premissa nos guiará no nosso trabalho.

tanto, nos valem da ideia de Deleuze (2018, p. 11) de que o cinema é um campo do conhecimento e os seus autores também são pensadores, tanto quanto os grandes autores literários e das ciências acadêmicas.

Na primeira parte do trabalho, analisaremos alguns conceitos-chave que serão acionados na análise fílmica, reflexões que surgem do encontro entre pesquisador e seus intercessores² (VASCONCELOS, 2006). Estes encontros surgem do próprio terreno em que o cinema germina. Divididos em *cenas* e subdivididos em *planos*, os capítulos deste trabalho seguem a seguinte linha de raciocínio: Na *Cena 01: Cinema, Sociedade e Cultura*, no primeiro *plano (Plano 01: Cinema, arte e indústria)* a partir de Anatol Rosenfeld (2013) e Edgar Morin (2014), discutiremos algumas reflexões que surgem deste encontro, o cinema como uma máquina que nasce dentro das relações industriais, em um contexto da indústria cultural (ADORNO, 2020) erguendo-se dentro de processos de produção ligados à indústria e ao mesmo tempo parte de um sonho longínquo, de um mundo da fantasia e da contação de histórias, parte da criação artística; No segundo *plano (Plano 02: Cinema, arte e cultura)*, discutiremos as relações entre o cinema, a cultura e culturas artísticas, a partir do grande auxílio do pensamento de Stuart Hall (1997; 2019), esboçando aspectos gerais da linguagem do cinema e suas interfaces com a cultura; No terceiro *plano (Plano 03: Possibilidades de uma perspectiva sociológica a partir da linguagem do cinema)* entraremos em mais detalhes da questão do cinema como linguagem e exploraremos alguns conceitos da chamada, pelos estudiosos de cinema, “teoria” do cinema, e suas implicações na análise fílmica de caráter sociológico, para isso utilizaremos autores do cinema como Bazin (2018), Ismail Xavier (2003; 2017; 2018), Metz (2010), dentre outros.

No segundo capítulo, ou seja, na *Cena 02: As lentes metodológicas e o roteiro de pesquisa*, entraremos nos aspectos teórico-metodológicos do trabalho ou nos meios e caminhos que trilhamos para alcançar os resultados obtidos. Por vezes fiz comparações entre o processo da escrita desta dissertação com a realização de um filme, embora processos bastante diferentes, pensar a parte teórico-metodológica como a descrição de cada passo para se atingir um resultado

² O conceito de intercessores no pensamento de Gilles Deleuze seria qualquer encontro que faz o pensamento sair da sua imobilidade natural, o seu estupor. (Vasconcellos, 2006).

parece um pouco com o que fazemos na decupagem técnica de um roteiro, pela assistência de direção ou pela produção, os meios para se atingir aquele resultado. Esta parte do trabalho foi particularmente instigadora, embora todo o processo de escrita tenha sido de grande inquietação, talvez vir de outra área — sou primeiramente graduado na área jurídica — me deixava um pouco ávido para entender os métodos sociológicos e tentar pisar mais firme no terreno da sociologia, preocupação que aos poucos não desapareceu mas atenuou quando abri a cabeça para as possibilidades que surgiam entre campos de conhecimento variados. Neste segundo capítulo, em seu primeiro *plano* (*Plano 01: Reflexões acerca de uma escolha transdisciplinar e metodológica*), discutimos questões acerca da escolha transdisciplinar deste trabalho, acreditamos que é necessário ao estudar as artes, tratá-la como campo do conhecimento e assim, como aporte fundamental do trabalho, tomamos de auxílio os trabalhos de Rubem Alves (2005) e Aloísio Khroling (2007) para tratar do tema; em um segundo *plano* (*Plano 02: Corpus teórico e imagético*) detalhamos o corpus teórico e imagético do trabalho, que tipo de materiais utilizamos tanto para a análise e apresentação teórica do material, quanto empírica e analítica, assim detalhamos a questão da análise bibliográfica, referências visuais e sonoras, materiais fílmicos e extra-fílmicos; No terceiro *plano* (*Plano 03: Assistindo Bacurau pelas lentes sociológicas*), entramos um pouco nos métodos utilizados para trabalhar a segunda parte deste trabalho: como assistir um filme pelas lentes da sociologia? Assim discutimos as possibilidades de uma análise sociológica do filme *Bacurau* (2019), filme escolhido para as análises neste trabalho; em um quarto *plano* (*Plano 04: O artesanato intelectual da análise fílmica*), discutiremos a análise fílmica propriamente dita e pegamos emprestado métodos e técnicas de análise de Michel Marie e Jacques Aumont (2009), em suas limitações e aproveitamentos para aplicar na medida em que desenvolvemos a análise fílmica na segunda parte do trabalho.

No terceiro capítulo, a *Cena 03: Contranarrativas fílmicas*, apresentamos os processos que estabelecem *Hollywood* como cinema hegemônico, reproduzindo através da linguagem do Cinema os ideais de determinada classe de interesses. Identificando relações entre Cinema e Ideologia, e por fim, relacionando o

contraponto com estes cinemas hegemônicos, um Cinema do Terceiro Mundo, ou os cinemas independentes e urgentes. A relevância do problema conteúdo-forma dentro de um cinema que se propõe revolucionário também é apontado a partir da perspectiva de SANJÍNES (2018) e da disputa dos campos da arte e burguesia em BOURDIEU (1996).

Na segunda parte do trabalho está a análise fílmica (MARIE; AUMONT, 2009) das imagens de resistência e das *contranarrativas fílmicas* (FELIPE, 2019) de *Bacurau*, ancorado nas discussões preliminares do nosso estudo mas também em outra fonte de dados que merece alguma atenção, discursos levantados sobre *Bacurau* em uma aula de Sociologia deste Programa de Mestrado. Em um primeiro momento, a análise do filme foca nos mecanismos simbólicos (BOURDIEU, 2007) que o filme aciona por meio da sua *forma/linguagem* para construir suas *contranarrativas* e uma crítica antiimperialista no seu discurso. A ênfase não é no tema, mas como a camada discursiva do tema permeia toda a forma do filme, que mecanismos de linguagem sustentam e reforçam o que está em evidência no tema proposto pelo filme. No segundo momento a análise do filme passa a privilegiar até certo ponto as teorias de recepção, utilizando os discursos produzidos durante uma sessão do filme e outros materiais extra-filme para entendermos não como estes reforçam o discurso do filme (que existe e funciona com ou sem eles), mas como o filme é visto, como foi recepcionado por uma plateia que faz parte do campo acadêmico dos estudos nas ciências sociais e humanas.

Itinerários audiovisuais e descobertas

Gabriel Cohn intitula o prefácio que escreveu para o livro *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, de Max Weber (1995), desta maneira: *Prefácio: Como um Hobby ajuda a entender um grande tema*. Neste prefácio expõe como o autor da sociologia clássica nunca escondeu o seu gosto pela música, e que a música em algum momento não se resumiu a um hobby, mas fonte de inquietações e considerações profundas que apareciam não só neste trabalho do sociólogo, mas era visível também em outras partes da sua obra. A proximidade com o tema e com a linguagem da música rendeu reflexões privilegiadas de certa forma ao autor, ou a

quem se propõe a analisar sociologicamente uma linguagem que trabalha cotidianamente ou tem intimidade.

Como relatei³, as imagens e os sons estão presentes no meu cotidiano desde a infância. Cresci em um tempo em que as instâncias de socialização tradicionais já perdiam espaço para as transformações do mundo *hipermoderno*. Família, igreja e escola têm importância na formação cultural na infância, mas eram logo substituídas ou interpeladas por outras agências socializadoras. Assim, a cultura de consumo, o cinema, o rock n' roll, a coca-cola e a cultura pop tiveram muita influência na minha infância e adolescência, minha e dos meus amigos mais próximos. Tocamos em uma banda, guitarras elétricas e amplificadores valvulados são uma paixão desde então. Alugávamos fitas VHS de *Alien*, *Arquivo X*, *Faroestes*, depois DVDs e hoje em dia debatemos o último streaming no *MUBI*.

“[...] eu começava a gravar e montar pequenos vídeos, né, mais como um hobby. [...] tinha uns doze, treze [anos] por aí. Mas era assim...eu nem sabia o que era cinema.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2019, LabCine, grifo da autora). (MENDES, 2020, p. 91)

Por volta de 2016 realizei meu⁴ primeiro curta-metragem: *A Linha (ou infortunada estética do subdesenvolvimento)*. *A Linha* foi um curta gravado em digital, assim como todos os demais materiais audiovisuais que produzi. Gravei em um dia, no Espaço Trilhos em Teresina. Sai da minha cidade (Piripiri, PI) de manhã cedo e cheguei à Teresina pronto para gravar, com ajuda do diretor de arte deste filme, Moisés Rêgo. Ao chegar lá, como combinado, os atores e atrizes, alunos da Escola Estadual de Teatro Gomes Campos, estavam na espera. Lembro que João, o fotógrafo, em razão da sua crença religiosa, incomodou-se com as atuações e algumas cenas de nudez dos personagens, no entanto, decidi por fim que as gravaria sem problema. Penso na interpretação dos signos e na relação das escolhas do filme e seus trabalhadores, enquanto para mim a nudez naquelas cenas

³ De maneira a dar ênfase ao meu envolvimento com o tema pesquisado, na medida em que se trata de experiências pessoais ou relações com outros interlocutores, o uso da linguagem impessoal na primeira pessoa se faz necessário. Faço essa escolha para reforçar o quanto as experiências pessoais ou o próprio envolvimento afetivo com o tema nesta pesquisa assume uma postura decisiva, questionando a objetividade e partindo de encontro ao lugar de crítica à neutralidade.

⁴ Primeiro filme que idealizei e movimentei as ideias. No entanto, antes disso já havia contato com audiovisual em outras oportunidades, como na edição do material do curta-metragem universitário “[in]visível” de Aline Fortes e Beatriz Andrade no ano de 2015 em Teresina, Piauí.

era uma forma de trabalhar a fragilidade dos personagens e a exposição aos distúrbios do mundo, para nosso fotógrafo era algo que incomodava sua noção de moralidade. O filme todo era um grande incômodo. A câmera é violenta pra quem é gravado e para quem grava, aprendi.

Depois dessa experiência com *A Linha*, por volta de 2017 começamos a pensar um filme documentário que demos o nome de *Tarrafa*. *Tarrafa* era inicialmente um documentário sobre uma comunidade rural que tem sua economia dependente de um açude, o caldeirão. Era algo bem íntimo, cresci e tive aquele espaço como um espaço de lazer. Mas para quem mora lá, o Caldeirão era trabalho, lazer, era de onde tiravam alimento, e era cotidiano. O documentário nunca foi montado, cinco anos depois, iniciamos o processo de montagem, com Wesley Oliveira, realizador audiovisual que eu trabalhei junto em outros filmes. Ao rever o material, quatro anos depois, percebemos que o *Tarrafa* ressignificava seu sentido, não era mais apenas sobre a comunidade, mas sobre nós mesmos. Jovens realizadores que jogavam a tarrafa do audiovisual naquela comunidade, sem saber quais peixes-histórias saíam daquele movimento. Foi bom reassistir nossa inexperiência.

O audiovisual ainda naquele ano de 2017 me aproximou de duas questões interessantes. Primeiro uma descoberta de predileção temática ou sentimento de dever político ao realizar os filmes. E depois, que os filmes poderiam ser feitos pelas pessoas que eu conheceria nesses encontros, ainda que sejam pessoas sem nenhuma experiência técnica. Durante a gravação de *Tarrafa*, eu buscava um problema para resolver no lugar, buscava entender como o filme poderia ajudar a resolver alguma necessidade que mudaria o cotidiano das pessoas de forma desejável por elas. Pretensões. Talvez o filme não foi montado e demorou tanto tempo para sentir a necessidade da montagem porque não enxerguei naquele momento a urgência daquele material para aquelas pessoas. Elas ainda estão lá, com filme ou sem. No entanto, agora surge uma urgência pessoal, tanto de terminar um trabalho inacabado para redimir-se de certa forma com a equipe que se doou para que o filme fosse gravado, quanto para tratar de um tema que começamos a pincelar aos poucos: Existe cinema no Piauí, e isto é uma luta política, uma bandeira

que deve ser hasteada pelos realizadores. Contar nossa trajetória, inexperiência e gênese do fazer cinema era imprescindível no Brasil de décadas atrás e continua imprescindível no Piauí. Não era raro ver documentários com a inserção da equipe do filme dentro do próprio filme, como personagens. Essas cenas diziam: “Psiu, estamos aqui! Nós existimos, e estamos fazendo audiovisual ou cinema”. Essa necessidade persiste no Piauí, com a diferença de que quando dizemos fazer cinema, mesmo mostrando os processos no filme, a rejeição dos termos “cineastas” e “cinema” são categóricos no Piauí.

Neste ano de 2017, junto ao Helton Filho, amigo e historiador, realizamos incursões à uma comunidade remanescente quilombola nas proximidades de Piripiri. A comunidade Sussuarana era cheia de histórias e pessoas interessadas em contar e ter suas histórias ouvidas, pensamos: um *doc* possibilita isso! Assim, começamos a gravar algo como uma arqueologia fílmica da Sussuarana. Relatos sobre as chegadas dos navios negreiros, telhas feitas nas coxas, árvores genealógicas feitas pelos próprios moradores, rodas de conversa, conflitos com o reconhecimento da terra, dentre outras questões se apresentavam. Começamos a gravar esse material, que se tornou o último registro audiovisual do morador mais velho daquela comunidade, que faleceu meses depois do nosso encontro. Penso no peso daquele vídeo. Na importância que ele tem para aquelas pessoas. Não era nosso vídeo, era deles. Não fizemos um filme desse material, aprendemos muito.

Em 2018 eu já fazia parte mais ativamente do coletivo que hoje colaboro, o coletivo de produção audiovisual *LabCine*. Neste ano, em minha cidade, Piripiri-PI, aconteceria a primeira Marcha da Maconha em uma cidade do interior do Piauí, articulada em Piripiri por jovens estudantes, professores e profissionais da saúde. Naquele momento, juntamos o coletivo a convite de Wesley Oliveira⁵, para gravar um filme com a marcha de plano de fundo. Abordamos o conservadorismo e suas relações com as raízes piripirienses. Entrevistamos jovens ativistas, transeuntes, professores. Gravamos a ação da polícia frente ao movimento. Uma marcha sem marcha e por fim, um evento cultural de grande potência discursiva. O filme foi

⁵ Realizador audiovisual entre rios, Piauí e Maranhão.

montado em 2020 e se chama *Entre a Cruz e a Planta*. Tornamos público na plataforma de vídeo *YouTube* e *Vimeo*. Foi um material que gerou bons debates.

Em 2019, eu e Moisés Rêgo, artista plástico, gravamos imagens de um prédio sendo demolido na cidade de Piripiri. Na ocasião era um prédio que fazia parte do centro histórico, um casarão onde já foi um grande comércio local, um banco, por fim uma igreja protestante, com fachada preservada, até as máquinas derrubarem para dar lugar a mais um posto de gasolina com lojinhas de souvenir. Durante a pandemia do coronavírus em 2020, e paralelo às pesquisas sobre imagem, montei um documentário com imagens desse nosso arquivo. Eram relatos de pessoas de vários lugares e seus imaginários em torno do tema do patrimônio. Um filme que no final das contas aborda a violência do dito avanço civilizatório e da modernidade frente ao tempo e à memória. O filme se chama *Um pedaço do meu quarto*.

Em 2019, participando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPI, familiarizei com um Núcleo de Pesquisas chamado NUPEC (Núcleo de Pesquisas sobre Crianças, Adolescentes e Jovens), de onde iniciou-se pesquisas para dois documentários. O primeiro se chama *Felicidade no Olhar Transbordou*, selecionado para algumas mostras e festivais em outros estados do país, é uma série de relatos sobre três homens transgêneros dentro do ambiente educacional. O segundo doc, chamado *Poucos que Sobrevivem*, transitava pelas periferias de Teresina em busca de relatos de sobreviventes das dinâmicas do crime, personagens que tiveram suas relações sociais entrelaçadas com a violência e de alguma forma sobreviveram à letalidade. Era um filme difícil de fazer, lidamos com questões éticas o tempo inteiro, lidamos com vidas e as consequências que a imagem têm na vida das pessoas. Lançamos em 2021, em um teatro abandonado do bairro Jacinto Andrade em Teresina, projetamos na parede do teatro para pouquíssimas pessoas, que sentavam no chão do teatro, de máscaras, e atentas assistindo a câmera passear pelas ruas do bairro e pelos gestos e rostos dos conhecidos.

Trabalhei também em alguns videoclipes. Sou músico, isso me aproximou muito da linguagem do videoclipe. Nesse meio tempo entre filme e outro trabalhei em quatro videoclipes de projetos musicais que participei como músico, o que

rendeu algumas experiências e reflexões em torno desse tipo de material audiovisual. Os videoclipes são *P.S (Post Scriptum)* e *Eu não vou sentir saudades de você*, ambos da banda que sou membro atualmente, *Navilouca*, e das músicas *A Semana* e *Fantasma*, ambas da banda *Florais da Terra Quente*, projeto que participei por um curto período de tempo em 2019. Como eu fazia os cartazes de meus filmes, acabei também fazendo cartazes de outros filmes para o coletivo *LabCine*, assim cartazes de filmes virou uma paixão à parte. Ainda se tratando de documentários e outros filmes, trabalhei na mixagem de som do filme *Passarinhos* de Wesley Oliveira e Monteiro Júnior. E neste momento, trabalhei com a cor na pós-produção do filme *Tempo de Pipa no Padre Humberto* e *Cidade Entre Rios*, o primeiro de Wesley Oliveira e Milena Rocha e o segundo de Léo Mendes, realizadores do coletivo LabCine.

Concomitante com os últimos ajustes neste trabalho de pesquisa, realizo o filme sumariamente intitulado *Office Home Office* (2021), um trabalho audiovisual de pesquisa e vivência com o mundo do trabalho invadindo os espaços íntimos e privados. Em realização durante a pandemia do Covid-19, o filme é uma tentativa de experimentar e refletir se questões subjetivas e foco em narrativas com um personagem podem ainda ter força para falar de problemas que são coletivos.

Escolho traçar essa trajetória me posicionando também como realizador audiovisual dentro deste trabalho acadêmico e justificando na medida do possível utilizar o material audiovisual realizado para embasar empiricamente algumas ideias desenvolvidas durante o tratamento das questões conexas aos conceitos trabalhados nesta pesquisa. Os filmes acima citados fazem parte de uma outra dinâmica de produção, de um outro cinema, divergente nos modos de fazer em diversos aspectos do texto fílmico que será analisado, tema cuidadosamente trabalhado por Hercília Raquel Mendes ao tratar dos coletivos de cinema em Teresina, Piauí na sua dissertação⁶ de mestrado deste mesmo programa de

⁶ Dissertação de Mestrado intitulada *A dimensão simbólica do cinema "independente" contemporâneo: A produção de sentidos de seus realizadores em Teresina (PI) no período de 2014-2019*, de Hercília Raquel de Sousa Mendes, que também atua no coletivo LabCine como produtora.

pós-graduação. Porém, convergentes em aspectos políticos e na paixão que todo realizador tem de fazer o que gosta.



Fotograma de Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha

CENA 01: CINEMA, SOCIEDADE E CULTURA

Plano 01: Cinema, arte e indústria

Da tela do aparelho smartphone à tela do cinema, nosso cotidiano é repleto de imagens mediadas por telas, ecrãs midiáticos. Tomando emprestado a expressão de Lipovetsky, “na vida inteira, as nossas relações com o mundo e com os outros são cada vez mais mediatizadas através de tela” (LIPOVETSKY, 2009, p.23), fazemos parte de um *mundo telânico*⁷. Assim, seguindo a ideia de Lipovetsky, tal qual a modernidade não é pós-modernidade, as novas formas de cinemas ou das imagens em movimento também não são pós-cinemas.

⁷ Lipovetsky (2009) utiliza a expressão *mundo telânico* para se referir à sociedade que experimenta o mundo a partir dos ecrãs: Ecrã-cinema, ecrã-televisão, ecrã-videogame, ecrã-smartphone.

Fora a possibilidade de pensarmos o cinema como paradigma teórico para as imagens em movimento, o que nos interessa aqui é que o cinema não se difere em natureza em relação às experiências possíveis nas outras artes, mas em intensidade. (MIGLIORIN, 2010, p.109)

O que ocorre é que apenas a ideia ou aquilo de mais germinal no cinema passa também para outras telas na era hipermoderna, assim, o celular, o jogo de futebol transmitido na TV, as telenovelas, a realidade virtual, todas essas superfícies mediadoras do mundo *telânico* de certa forma, apesar de suas notáveis particularidades, podem também ser pensadas a partir das imagens e da forma como podemos pensar o cinema inserido na sociedade hipermoderna, ligadas a partir de uma ideia germinal.

André Bazin (2018) defende uma noção idealista de cinema, segundo a qual o cinema surge primeiro na ideia, no pensamento, para depois tomar corpo com a técnica e a forma, sua linguagem. “O cinema sustentou diferentes ideologias, a propagação de conceitos políticos, culturais e filosóficos através de nações inteiras, tornou-se extremamente rentável e favoreceu o apogeu e dinamizou as comunicações no mundo inteiro” (SILVA JÚNIOR, 2016, p. 118). Discutir cinema a partir desse pressuposto nos ajuda também discutir imagem e suas interpelações na sociedade que a consome, no entanto, não dá conta sozinha da apropriação do cinema pelo mercado e das reais interpelações entre homem e máquina, entre cinema e a sociedade.

A ideia de existir várias telas e meios para a massificação do cinema no mundo *telânico* é parte de um processo longínquo ligado à reprodução técnica da imagem, são os meios para acessar a imagem massificada na sociedade. O domínio da reprodutibilidade técnica da imagem⁸ possibilitou a sua constante utilização em massa, estando cada vez mais presente no cotidiano e na vida cultural das sociedades modernas, onde revolucionou os processos sociais e as formas de se comunicar e relacionar⁹. “Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de

⁸ Walter Benjamin (1935-36) investiga a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, enxergando na fotografia e no cinema o seu apogeu.

⁹ No mundo hipermoderno (LIPOVETSKY, 2009) as relações sociais são quase sempre mediadas por telas, rearranjando a vida social. A brincadeira infantil não está mais na amarelinha, mas nas contas criadas em jogos online ou na frente do videogame. A reunião de trabalho pode estar no *Google Meets* ou no *Zoom*, a sala de aula agora pode ser um espaço virtual, assim, a modernidade, suas

imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão” (CALVINO, 1990, p.107). Essas imagens têm relação com a vida social na medida em que expressam as necessidades mercadológicas e artísticas dos realizadores e produtores deste mundo imagético e se tornaram verdadeiros fatos sociais, no sentido durkheimiano.

O cinema têm esse imaginário repleto de lirismo e de um mundo onírico, mas foi com o cinema e com a fotografia que a obra de arte tem questionada a sua *aura*¹⁰, entrando na era das reproduções em massa, em larga escala, da obra de arte como produto da indústria e potencial replicador dos lucros do capitalista. Benjamin (2017, p.35) adota uma postura de reflexão em relação à reprodutibilidade técnica, de modo que acredita que dessa vez, as obras de arte possam chegar a cada vez mais pessoas, e poderíamos falar democratizar o acesso da arte nas camadas populares. Por outro lado, com desconfiança na indústria cultural e no fagocitismo do capitalismo em relação às artes, levantaram reflexões como as da indústria cultural (ADORNO, 2020), que via no cinema uma arte empobrecida pelo mercado.

Como sustenta Benjamin (2017, p.13), com o advento de novos meios de reprodutibilidade técnica da obra de arte — o que interfere de modo direto na arte como mercadoria — a reprodução técnica alcança um nível em que torna o seu objeto a totalidade das obras de arte do passado e também conquista um lugar próprio entre os modos de produção artística - com por exemplo, a arte cinematográfica. Ao questionar a autenticidade de uma obra de arte em relação à original provavelmente estaríamos diante de trabalhos manuais, como por exemplo ao comparar a cópia de uma escultura em madeira com a sua original, no entanto isso não ocorre com a reprodução técnica. Na música, o que ocorre é a cópia idêntica dos dados em um disco, no cinema, por exemplo, o que ocorre são cópias

tecnologias e telas vão alterando a forma como as pessoas se relacionam e fazem determinadas tarefas.

¹⁰ Acreditava-se que a obra de arte detinha uma *aura*, crença muito ligada ao seu valor de culto, como algo que seria a sua essência fundamental enraizada na sua existência única.

idênticas da mesma lata de filme, ou recentemente do mesmo arquivo DCP¹¹. Nas palavras do autor isso se dá da seguinte maneira:

“E isto por duas razões. Em primeiro lugar, a reprodução técnica é mais independente do original do que a manual. Pode, por exemplo, por meio da fotografia, fazer ressaltar certos aspectos do original só acessíveis à objetiva, que é regulável e escolhe livremente o seu ponto de vista, mas não à vista humana; ou, com a ajuda de determinados processos, como a ampliação ou o retardador, fixar certas imagens que pura e simplesmente escapam à óptica natural. Essa é a primeira razão. Por outro lado, a reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original.” (BENJAMIN, 2017, p.14)

Este segundo fator que ressalta Benjamin nesta passagem é importante para compreendermos as consequências da reprodução em larga escala no cinema e as consequências disto na arte em si. Neste ponto da análise estamos diante de uma questão crucial: a obra de arte existindo em caráter único encara sua existência em massa, que irá implicar em alterações na sua historicidade. A existência da obra de arte em massa e em espaço-tempo diversos atualiza a obra de arte historicamente. Assim, chegamos a discussões como as que suscitaram em uma recente celeuma sobre o filme *E o vento levou* (1939), que foi retirado¹² de algumas plataformas de *streaming* por conter conteúdo considerado racista e mantido em outras, mas com uma advertência (cartela) incorporada ao filme alertando o espectador deste tipo de conteúdo. O fato é que o filme existir no ano em que estamos e estar sendo revisto por uma multiplicidade de culturas e épocas atualiza a sua historicidade, interpretações e discussões de relevância para cada época. Outro aspecto importante que Benjamin (2017, p.15) traz é a percepção como fator histórico (ou social), e não um dado natural. Isto tem relação com o que levantamos antes sobre a atualização da obra quando ela está em situações que não estão ao alcance do original devido a sua massificação.

O cinema pode ser arte e indústria. Por estar ligado ao mundo imaginário e imagético, ao mundo onírico, sonoro, estético, ao real e ao ilusório, estabelecendo possibilidades criativas ininterruptas e criando alternativas e proposições de novos

¹¹ Pacote de Cinema Digital é uma coleção de arquivos digitais usada para guardar, transportar e transmitir fluxos de dados de áudio, imagem e arquivos de cinema.

¹² A HBO Max, serviço de streaming de canal pago, retirou de seu catálogo o filme após os protestos antirracistas ocasionados pela morte de George Floyd nos EUA em 2020.

ecossistemas afetivos, daqueles que só temos acesso por meio da experiência dos sonhos ou que nos são privados de serem vividos por quaisquer circunstâncias, o cinema pode ser chamado de arte. Por apresentar uma divisão do trabalho, por ser feito a partir do trabalho de homens e mulheres, acionar e movimentar um mercado de produção, distribuição e de consumo massivo de imagens e sons, concentrar disputas de poder relativos ao mercado, enfileirar pessoas ávidas para conseguir ingressos do novo *blockbuster* de verão, desencadear a reprodução de uma sociedade para o consumo em massa de produtos relacionados aos filmes e a esse mercado, o cinema pode ser considerado uma grande indústria, que move mercados em todo o globo.

O campo da arte é um espaço de contradição selvagem e de exploração fenomenal. É um espaço de disputa de poder, especulação, engenharia financeira e manipulação maciça e tortuosa. Mas é também um lugar de paridade, movimento, energia e desejo. Em suas melhores iterações, é uma fantástica arena cosmopolita habitada por trabalhadores de choque ambulantes, vendedores de ego itinerantes, garotos prodígio da tecnologia, trapaceiros de orçamento, tradutores supersônicos, estagiários com PhD e outros mendigos digitais e diaristas. É de arame duro, pele fina, plástico-fantástico. Um lugar comum em potencial onde a concorrência é implacável e a solidariedade continua sendo a única expressão estrangeira. É povoado de canalhas, valentões e aspirantes a miss. É HDMI, CMYK, LGBT. É pretensioso, paquerador e hipnotizante. (STEYERL, 2010)

Tanto arte quanto indústria fazem parte de processos e relações sociais. A relação do cinema em uma espécie de *continuum*¹³ como produto/mercadoria da indústria cultural e arte ou cultura artística está bastante ligada aos passos que envolveram a criação do aparelho que deu origem ou que possibilitou a projeção de imagens em movimento: o cinematógrafo. O aparelho que tinha a capacidade de projetar fotografias em sequência sob uma superfície plana tinha originalmente o objetivo de produzir novos resultados científicos¹⁴ e auxiliar as ciências nos seus

¹³ A palavra *continuum* é aqui empregada no sentido atribuído a algo que retém qualidades diferentes em graus diversos, neste caso, o cinema como arte e como produto da indústria. Maria Carolina Vasconcelos (p.63, 2016) utiliza esse conceito inspirada no trabalho de Becker (2008[1963]), onde “em vez de ser representada como uma oposição binária, passa a ser concebida como um continuum, que em cada ponta, possui um pólo ideal-típico e um conjunto de características e representações associadas (...)”.

¹⁴ “Todos os comentários de 1896 se voltam para o futuro científico do aparelho dos Irmãos Lumière, que vinte e cinco anos mais tarde, ainda consideravam o espetáculo de cinema um acidente de percurso”, revela Edgar Morin (p. 22, 2014). Luciana Lobo (p.30, 2007) constata que “O cinema, em seu primórdio, também passou por um uso científico. Antes de ser considerado como “a fábrica dos sonhos”, o cinema atendeu à necessidade dos cientistas de estudarem o movimento”.

fins, labores que demandam observação do movimento constante dentre outras possibilidades que a ciência enxergava no cinematógrafo. No entanto, o aparelho tomou vida e também desenvolveu a engenhosidade muito particular de criá-la. A vida a partir da experiência dentro e fora das telas. Dentro do filme, um mundo singular, criado pelos autores, que por sua vez, fora do filme, tinham seu cotidiano e relações de trabalho novas modificadas pelo advento do filme, além disso, também criou uma nova categoria de entusiastas, frente a um universo inexplorado, que começou a ver no filme uma forma de sociabilidade. Aliás, o filme como entretenimento ou o próprio cinema, só foi possível a partir do contexto social em que as camadas populares estavam inseridas naquela época da década de vinte. Como demonstra Anatol Rosenfeld (2013, p.33-47) com novos direitos trabalhistas, a massa proletária tinha mais tempo livre para entretenimento e para consumir o novo produto. “A especificidade cinematográfica se refere, pois, a um trabalho, isto é, a um processo de transformação”. (BAUDRY, p.311, 2018). A relevância de pensar cinema como indústria também está na sua relação com o surgimento de uma linguagem do cinema, amplamente difundida com ajuda de um cinema hegemônico hollywoodiano e europeu para o restante do mundo, como uma grande fábrica dos sonhos.

A relação entre máquina/sonho e sociedade, têm impressões muito interessantes na comparação de Edgar Morin entre *O cinema e o avião*. O cinematógrafo e o avião foram duas máquinas que chegaram ao século XX e transformaram radicalmente a vida social. O autor nos mostra que o avião servia ao propósito dos sonhadores, de desprender o homem da sua incapacidade de voar, que só via e podia vislumbrar no voo das aves. Desprender-se da Terra e ascender, talvez influenciado pelo pensamento cristão ocidental de que somos imagem e semelhança de um Deus que está acima de nós, nos céus, e que podemos nos elevar cada vez mais à sua semelhança ou pelo simples prazer de sonhar em voar. Enquanto isso, como vínhamos afirmando, o cinematógrafo era idealizado para fins científicos, norteados pela racionalidade. “Enquanto o avião se evadia do mundo dos

objetos, o cinematógrafo pretendia apenas refleti-lo, a fim de melhor examiná-lo” (MORIN, 2014, p.22).

A cada máquina desde sua invenção lhe era atribuída uma finalidade. No entanto, ambos os inventos tomaram rumos diferentes de seus supostos propósitos de criação. Assim, o avião como conhecemos, transporta pessoas e objetos, encurta distâncias, como também aumenta o campo de visão e alcance dos propósitos genocidas nas guerras, enquanto o cinema, apropriado pelo imaginário e a ação criativa, serviu às artes e à contação de histórias diversas, como demonstra Morin (2014, p.22):

“O avião, hobby de sonhadores, brinquedo de cavaleiros das nuvens, deixava-se assimilar pela prática e tornava-se um meio prático para as viagens, o comércio e a guerra. [...] A máquina voadora juntou-se comportadamente ao mundo das máquinas, mas “as obras criadas pelo cinema, a visão de mundo que elas apresentavam, ultrapassaram de forma vertiginosa os efeitos da mecânica e de todos os suportes do filme”

Nas transformações do pensamento moderno o cinema certamente tem seu lugar guardado. A busca pela conquista territorial também é o campo onde o cinema atua, ideologicamente em um projeto de expansão ou projeto identitário ou de nação¹⁵. O avião encurtou distâncias, serviu ao propósito das guerras, certamente também a projetos expansionistas e nacionalistas. Nisso, o cinematógrafo e o avião têm algo em comum. Ambos são máquinas utilizadas pelo homem e são parte de processos sociais dotados de tensões, disputas e relações de poder.

Por muitas vezes na tarefa da descrição ou análise de uma obra de arte, seja cinema, pintura ou quaisquer linguagem artística — talvez um pouco menos com a literatura —, encontramos de um lado dificuldade para expressar em palavras aquilo que percebemos com imagens e sons, e de outro lado um deslumbramento com o estético e com algo que nos afete no contato com aquela obra de arte. Muitos artistas, críticos ou analistas vão buscar justificativas para inserir a arte em uma cosmologia etérea, em abstrações, em sentimentos indizíveis. Uma ideia romântica da arte. Quando algo nos é caro, buscamos de toda forma sustentar sua importância, seja através da neurociência que comprova a relevância da arte na

¹⁵ É notável por exemplo, a utilização pela propaganda no período nazista na Alemanha a produção de filmes a serviço dos interesses do governo, como o filme Kolberg.

construção de novas sinapses cerebrais e melhora da aprendizagem, seja por meros elogios, adjetivações e abstrações. Nos preocupa a segunda hipótese, em que por meio de uma tentativa de tornar especial, tornar única a arte, incorre na inconsequência de criar também barreiros sociais no acesso às artes. Isto tem a ver com o valor de culto atribuído às obras de arte desde sua existência. Ao observar alguns autores que no surgimento do cinema rejeitam seu lugar como obra de arte, Walter Benjamin (2017, p. 25) pontua que “O que é característico é que ainda hoje autores particularmente reacionários procuram o significado do cinema na mesma direção, se não mesmo no sagrado, pelo menos no sobrenatural”. Neste sentido, o cinema tem pouca força em seu sentido aurático, tem menos valor de culto, por ser uma obra de arte massivamente reproduzida. Seu valor está no fato de poder estar em vários lugares ao mesmo tempo ou em épocas diferentes, está justamente na sua acessibilidade.

O cinema, para além do sonho, também se tornou mais tarde uma apropriação da indústria e depois das indústrias. A indústria da guerra, a indústria da miséria, a indústria da pauperização e da fome. A modernidade trouxe consigo inúmeros problemas sociais, a sociologia nasce neste contexto, o cinema também. “Não seria incorreto afirmar uma certa coetaneidade entre a invenção do cinema e o surgimento de uma ciência do social, marcos da modernidade ocidental do fim do século XIX” (PAIVA, p.5, 2020). No meio deste contexto, o cinema atrelado à indústria toma o caminho das artes, tornando essa aproximação fecunda de debates. Entre arte e indústria há indubitavelmente tensões advindas de suas qualidades. Essas tensões conflituam o ato de criação e expressão do artista com as demandas e interesses da indústria e do mercado. Isto no cinema é intensificado, por diversos fatores. Primeiro, como já demonstramos, cinema é intimamente ligado à indústria, por onde passa e de onde surge a sua divisão de trabalho, onde se constitui como mão de obra o artista, mão de obra flutuante como veremos adiante. Depois, para se fazer um filme, assim como outrora os grandes pintores necessitavam de mecenas para patrocinar os químicos e produtos para confeccionar suas tintas, o cinema necessita de muito investimento para acontecer - e aqui

estamos nos referindo inicialmente ao cinema hollywoodiano clássico e moderno¹⁶ que passa por circuitos comerciais de distribuição, no entanto, não é por estar inserido nessas dinâmicas de mercado que necessariamente o cinema não está inserido nas dinâmicas da arte.

“Aqueles que afirmam ser impossível a criação de arte nas circunstâncias atuais da organização cinematográfica não têm razão. Verdade porém é que, na medida em que a organização industrial se concentra em poucos lugares e poucas mãos; que a distribuição se torna privilégio de monopólios e o processo de produção vem tomando cada vez mais o rumo de uma rigorosa divisão de trabalho; e que o diretor se torna mero elemento técnico - a arte se torna de modo crescente espécime rara que somente cresce ‘apesar’ de tudo [...]”. (ROSENFELD, p.44, 2013)

É verdade que quanto mais inserido dentro das dinâmicas de mercado, menos liberdade e potência criativa os realizadores poderão usufruir. No entanto, não é nosso trabalho definir qual obra é mais artística que outra, ou qual filme pode ser considerado arte e qual não pode, estas atribuições podem estar a cargo da estética ou das teorias cinematográficas que enfatizem o aspecto estético ou da linguagem do cinema. A sociologia não estaria interessada em valorar ou adjetivar a arte, mas em outras dimensões. Como se mostrou nessas primeiras palavras, a sociologia pode ter interesse nas questões conexas às relações entre cinema e indústria. Tanto cinema quanto a sociologia tiveram, de certa forma, o seu nascimento gestado no ventre das relações de uma sociedade industrial e de suas transformações no campo social. Parte da sociologia poderia se interessar por esta primeira gama analítica de sociologia e cinema, estudos como os de Ian Charles Jarvie (1974) e Jacob Peter Meyer (1946), por exemplo. Não descartamos nem desconsideramos essa importante parte dos estudos sociológicos sobre cinema, no entanto não será o nosso ponto de partida na análise fílmica. A relevância de tratar sobre esse tipo de abordagem é que para além de considerar sua relevância, ela terá ingerência no nosso tipo de análise, pois considerar o cinema indústria e perceber as nuances do cinema alocado neste campo nos revela também aspectos

¹⁶ Ainda que uma coisa não exclua a outra, o panorama pode mudar quando consideramos produções independentes cada vez mais crescentes comprometidas com a estética ou a ideologia política de um determinado grupo social, tomemos como exemplo o chamado Novíssimo Cinema Brasileiro, ou mesmo produções de baixo orçamento, universitárias, outros cinemas, cinemas diversos.

sobre a propagação massiva da forma e da linguagem, o que nos leva a pensar o cinema no campo da cultura.

Plano 02: Cinema, arte e cultura

Já falamos em cultura das imagens, reconhecemos o local do cinema dentro das nossas relações sociais, presente no cotidiano por meio das imagens e nos ensinando novas formas de leitura do mundo, reconhecemos a relevância da imagem no mundo *telânico*, o cinema como narrativa e discurso, e que tudo isso é parte de um contexto mais amplo, portanto, sentimos necessidade de localizar o cinema dentro das culturas artísticas (da arte) e dentro da noção de cultura. Essa necessidade se dá porque muitos dos aportes teóricos dos estudos culturais, que após a virada cultural nas ciências sociais, consideram a centralidade da cultura nas discussões em sociologia, por exemplo, servirão de base para se pensar uma face da análise socioantropológica do cinema, a sua relação com as artes e cultura. E para além da relação entre cinema e discurso, considerar o cinema como pensamento. A arte (e o cinema, como arte), portanto, não é mero objeto de pesquisa, mas um campo de conhecimento, inserido dentro das dinâmicas culturais, que de forma ou outra já estavam presentes dentro da sociologia.

Assim, a “virada cultural” talvez seja vista de forma mais acurada, se não a tomarmos como uma ruptura total, mas como uma reconfiguração de elementos, alguns dos quais sempre estiveram presentes na análise sociológica, agora associada a novos elementos em particular, o foco na linguagem e na cultura como área substantiva, e não simplesmente como aquela que servia de elemento de integração para o restante do sistema social. (HALL, 1997, p.30)

Não é nosso objetivo refazer os passos da noção de cultura nas ciências sociais, no entanto, achamos importante localizar o cinema dentro desse sistema complexo. Stuart Hall (1997) nos ensina que a cultura ganha centralidade dentro dos estudos nas ciências humanas, ao passo que percebemos a dimensão discursiva e cultural das relações sociais, econômicas e políticas. A cultura e o social estão ligados na medida em que as comunidades humanas são movidas por ações sociais dotadas de sentido, construídas culturalmente.

“Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto

para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros.” (HALL, 1997, p.16)

Essas convenções de significantes e sentidos são construídas também culturalmente. Localizando o cinema como linguagem podemos perceber que em determinado momento propõe-se também uma leitura do mundo das imagens a partir de certas convenções de signos próprios do cinema e suas “unidades de medida” e de “fala”, o plano, a cena, os atos do roteiro, o enquadramento, dentre outras formas plásticas e discursivas. Os seres humanos então se inserem numa espécie de troca e contrato simbólico, mediado por uma linguagem, de onde atribuem sentido às suas ações e criações dentro do âmbito artístico. No entanto, eu sinalizo desde já que a arte não está subordinada a estes sistemas e signos da linguagem, podendo inclusive transpassá-los, romper com eles. Cito o filme “Muro” (2008) de Tião, que brinca com essa ideia das convenções da linguagem e da montagem do cinema. Se tentarmos entender a continuidade dos planos de “Muro”, a relação de plano com outro, ou se tentarmos estabelecer o discurso por meio da forma como estamos habituados a ler filmes, podemos falhar em sua apreciação, sua contemplação e nos perder em análises técnicas, formais e plásticas que o filme não propõe nem tem pretensão. Nosso próprio curta-metragem “A Linha” (Figura 01) brinca com essa ideia quando por meio de linhas textuais vagas e desconexas com a imagem acaba despertando significações diversas no espectador que insiste em associar imagem e som, é claro, por conta da forma que foi educado à ler imagens. Estamos diante, portanto, de uma homogeneização da forma de leitura do mundo imagético em que o cinema teve grande contribuição.

“O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico; frente à obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia. Às vezes essa concepção de arte como laboratório é compatível com a eficácia socialmente reconhecida.” (CANCLINI, 2019, p.113)

Stuart Hall (1997, p.18) vai abordar essa questão dentro da cultura como uma “tendência de que o mundo se torne um lugar único, tanto do ponto de vista espacial e temporal quanto cultural”. Ampliamos essa noção para como as sociedades lêem o

mundo em suas representações imagéticas, as implicações não estão no cinema apenas como linguagem mas como pensamento. O cinema, como nos mostra Deleuze, é exercício de pensamento. Assim como uma obra de arte pode ser a exteriorização do sentimento, das coisas não ditas, o dizer de algo que só pode ser gritado a partir da sua exteriorização artística, o cinema é um pensamento que só pode ser “pensado”, digamos assim, a partir da sua forma, da sua linguagem, da imagem e dos sons. “Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias¹⁷, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem” (METZ, 2010, p. 64). E portanto, estar ligado à linguagem, não refém dela, o cinema como pensamento a retroalimenta, assim, em um movimento dialético, as imagens-pensamento criam novas formas de ler o mundo, imbricadas de relações de poder, ideologia e hegemonia.

Ao falar de cinema como indústria, pensamos a sua capacidade de comunicar em massa não apenas por ser indústria, mas pelo seu poder ideológico. O cinema como braço direito da invenção da nação norte-americana a partir dos mitos nos anos de ouro do *western*, o cinema reproduzidor dos estereótipos nocivos de raça e classe, lastreado de discursos para o bem e para o mal, o cinema como aparelho ideológico largamente aproveitado pelo capital. No entanto, essa arte chega em diferentes lugares do mundo em diferentes intensidades e formas.

Essa homogeneização da cultura não pode ser pensada e celebrada como algo que se dará da mesma forma em todo o globo e que despertará as mesmas reações. Cada cultura local recebe a cultura globalizada de uma forma diferente e reage a ela de uma forma diferente. Hall (1997, p.18) pontua que “todos sabemos que as conseqüências desta revolução cultural global não são nem tão uniformes nem tão fáceis de ser previstas da forma como sugerem os homogeneizadores mais extremados.”

Assim, ao passo em que os estúdios de hollywood produziu centenas de filmes, outro grande número de filmes também era produzido localmente em várias regiões do mundo a partir de uma cultura local e a partir de como a linguagem do cinema era confrontada com a forma em que aquela sociedade lia o mundo, ainda

¹⁷ Flávio de Campos diferencia história de estória.

que a globalização e o mercado criem formas de capitalizar e englobar esses nichos imagéticos. Lembro-me de certa vez confrontar-me com uma prateleira com a tarjeta “Cinema Latino Americano” em uma locadora de filmes, hoje em dia, em sites especializados, encontramos comumente as abas de acesso ao cinema iraniano, cinema negro, cinema pernambucano. Elegemos cinemas a partir de suas regiões territoriais, de seu compromisso sociopolítico e estético, dentre outras tantas formas classificatórias que só se dão, não por outro meio, mas por meio da cultura.

“A ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 2010, p. 76) Vamos trazer essas considerações para discussão, no entanto, é essencial buscar em uma sociologia do simbólico, da cultura e da linguagem os fundamentos para compreensão do cinema, ou de qualquer arte que se pretenda discursiva. Desde os clássicos, como mostra Hall (2019, p.30-31), a sociologia já apontava para o problema entre o social e o simbólico:

Foi, afinal, um dos fundadores da moderna sociologia, Max Weber, que, em sua sociologia interpretativa, definiu o sujeito da investigação social — a “ação social” — como “uma ação que é relevante para o significado” — embora, por muitos anos, este não tenha sido um aspecto muito citado da obra de Weber. Na França, Durkheim e sua escola do *Année Sociologique* (“Ano Sociológico”), outra das formações fundadoras na história das ciências humanas e sociais, consideravam que o ponto central da sociologia era o estudo das relações entre o “social” e o “simbólico”; e boa parte de seu trabalho referia-se ao estudo dos significados sociais corporificados na religião, bem como nos sistemas de classificação das chamadas “sociedades primitivas”. Esta foi uma idéia fundacional da antropologia social e formou a base do estruturalismo e da semiótica modernos (ver Hall, ed., 1997). [...] Até mesmo Marx, cuja ênfase predominante era, naturalmente, na primazia do econômico e material sobre o cultural e o simbólico, foi um dos primeiros cientistas sociais clássicos a reconhecer que o que distinguia a ação social humana da ação animal era que a ação e o comportamento humanos eram guiados e informados pelos modelos culturais. (HALL, 1997, p.30-31)

Não é que “tudo é cultura”, mas que toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. (HALL, 1997, p.33) Sendo a realização do cinema ou o produto final que é a obra de arte como parte do universo do simbólico e parte do universo de constituição do social, sustentamos a ideia de que os estudos socioculturais são de relevância para a análise de relações cinema e sociologia. É com base no entendimento dos

signos, linguagem e condições simbólicas do social que a sociologia pode encontrar respostas, por exemplo, **dentro** de um material imagético e sonoro, porém é claro, suas relações com o mundo não se resumem à dimensão simbólica.

Plano 03: Possibilidades de uma perspectiva sociológica a partir da linguagem do cinema

A partir do surgimento do cinema, traçou-se alguns meios de compreendê-lo em diversos campos. “Temos que incluir o estudo pioneiro do psicólogo social Siegfried Kracauer (1947) do cinema alemão de 1918 até 1933, que defende que filmes produzidos para, e consumidos por uma nação, permitem uma boa percepção das “profundas disposições psicológicas”. (LOIZOS, 2015, p.137)

De acordo com o sociólogo Paulo Menezes (2019, p.20), temos dois marcos germinais nas relações entre sociologia e cinema, grandes aproximações entre sociologia e o fazer fílmico seriam a realização de dois filmes, a saber *Drifters* (1929) e *Misère au Borinage* (1934). Menezes também aborda as questões teórico-metodológicas que surgem dessas aproximações entre cinema e sociologia, que se dão em três acepções ou tendências diferentes, segundo o autor: uma acepção mais voltada às teorias de recepção no cinema, focando no espectador, uma mais voltada para o cinema como instituição e uma terceira voltada para as propriedades alusivas que o cinema como meio oferece.

Em um primeiro momento, o filme *Drifters* de John Grierson, do ano de 1929, é para o autor um exemplo de um dos primeiros filmes sociológicos. “Grierson inaugura uma escola onde o elemento mais propriamente sociológico de seus filmes é a constituição do trabalho como sujeito fílmico, como algo de interesse que merecesse ser filmado, o que era bastante inovador à sua época” (MENEZES, 2019, p.20). Um filme que incidentalmente se viu do lado da expressão “documentário”, *Drifters* era inicialmente um filme para mostrar o potencial publicitário do cinema. O filme silencioso mostra os trabalhadores da pesca de arenque em suas ocupações, no entanto, apesar de voltarmos nosso olhar para o trabalho neste filme, a dimensão de exploração do tema é mais aliada ao propósito do filme de mostrar ao mundo o potencial da pesca de arenque no mar do norte.

Como mostra Menezes, o filme não trabalha as contradições do trabalho, as relações capital-trabalho, como era a abordagem do cinema soviético (de Eisenstein, por exemplo), assim *Drifters* tinha um caráter mais reformista e publicitário, menos político.

Anos depois, Joris Ivens, um cineasta dos Países Baixos, nasceu onde hoje seria a Holanda, filma a greve geral dos mineiros da região belga de Borinage. O filme era *Misère au Borinage*, de 1934, onde eram mostrados jornais, fotografias, cenas de violência contra os grevistas e em uma versão do filme havia uma narração, que tomava partido da luta dos trabalhadores. Era um filme com intenção política e ao mesmo tempo também propunha a superação do problema por meio do socialismo, e de certa forma, também tinha um caráter propagandista. *Misère au Borinage* abandonava uma suposta neutralidade ou imparcialidade, tomava partido e assumia isso em sua forma.

Menezes (2019) passa a preocupar-se com as teorias e o estudo do cinema a partir da sociologia. “A primeira aproximação a um estudo sociológico do filme foi realizado por Jacob Peter Meyer, em 1946, no seu livro *Sociology of Film*.” (MENEZES, 2019, 21). Nessa primeira acepção, a preocupação maior de Meyer era a questão das emoções que o filme poderia despertar no público. Um estudo voltado às teorias de recepção no cinema, um campo muito vasto porém pouco explorado, inclusive no contexto das artes em geral. Seria então “uma interpretação sociológica do filme pelo consumidor final.” (MEYER, 1946, p. 274). Em um segundo momento, tratou-se do cinema como instituição, segundo Paulo Menezes (2019, p.21), uma acepção herdeira do funcionalismo positivista que norteou as análises de Jarvie (1974) no livro *Towards a Sociology of the Cinema* (*Sociología del Cine*). Jarvie se interessava mais pelo cinema nos seus aspectos de produção e sua relação com o mercado.

A terceira aproximação dos estudos sociológicos com o cinema foi o livro *Sociologie du Cinéma* de Pierre Sorlin (1977), onde o autor esboça um método de interpretação de filmes que investiga para além das possibilidades do cinema e sua relação com mercado ou cultura, ou mesmo as relações produtivas, Sorlin estava

interessado na *forma*, como mostra o sociólogo Paulo Menezes (2019, p.22), Sorlin mostra que

a enorme maioria dos filmes projetados nos cinemas é fundada sobre uma história; entretanto, a história é apenas um aspecto do filme; sem negligenciar o assunto, que fornece o ponto de partida, devemos nos interessar primeiro pela **construção, a transformação do material fílmico em obra cinematográfica. Nesse material, a imagem tem um lugar enorme** (MENEZES, 2019. apud. SORLIN, 1977, p. 199, grifos meus)

Há algumas questões intrínsecas da *forma* no cinema que podemos tomar como ponto de partida para uma análise fílmica, as unidades de medida de um filme, os conceitos estéticos aplicados, os movimentos de câmera, isto no que diz respeito a plasticidade do filme, e ainda como sua montagem foi norteada, dentre demais funções que produzem sentido dentro de um filme ou de outro em sua linguagem.

Fica então posto o ponto de partida fundamental que vai orientar um estudo de sociologia do cinema apoiado nas perspectivas de Sorlin, para quem o material primordial de análise não é propriamente a história do filme, mas, e principalmente, **a forma pela qual essa história se transforma em história no filme, no limite, os valores que orientam a construção da narrativa para que ela se desdobre dessa forma e não de outra.** (MENEZES, 2019, p. 24. Grifo nosso)

O tema ou a história contada por um filme, obviamente faz parte das escolhas da criação e pertence a ela como um centro de gravidade, onde demais escolhas giram, é assim com grande parte do cinema, no entanto, o tema ou a história não é a única escolha da criação, a única variante. Histórias também podem ser construídas na busca de um personagem ou na exploração de um espaço, assim, colocamos em questão os valores que orientam esta narrativa. Que escolhas são tomadas para sustentar aqueles valores. Um ponto de partida que nos pode ser útil é o *ponto de vista* (POV) e a *profundidade de campo*, o olhar, já que vemos o que a câmera (ou os diretores) decidem nos mostrar.

“No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles veem e da forma em que veem”. (BALÁZS, 1945)

Balázs se refere a absoluta novidade artística do cinema, a identificação¹⁸. É também nesse sentido, dentre outros, que podemos pensar em um fazer sociológico a partir de um campo imagético. Isso se dá por conta do que chamamos no cinema de Ponto de Vista (*Point of View* - *POV*). É a partir do *POV* que segundo Balázs (1945) enxergamos “Romeu com os olhos de Julieta e enxergamos Julieta com os olhos de Romeu”.

No nosso experimento fílmico *A linha* (2016), há uma cena em que o personagem rasteja ao chão até chegar a uma estranha linha de terra, percebe-se a partir daí a presença de outro personagem em pé, na sequência o personagem que rasteja olha para cima, corta-se para o próximo plano onde vemos o personagem que está em pé, sua silhueta, estamos diante do ponto de vista do personagem que rasteja, reforçado pelo ângulo da câmera, que em um *contrapique*¹⁹ (*contra-plongée*) vemos o personagem de baixo para cima, como se fôssemos o próprio homem que rasteja. Apesar de estarmos em qualquer lugar visualizando o filme, também estamos ao mesmo tempo deslocados e inseridos dentro do espaço-tempo fílmico. É essa uma das características do cinema que além de o fazerem tão singular, também nos permitem aliar-se o campo da imagem com a imaginação sociológica e assim apreender do filme aspectos dos mais variados. Ampliando a noção de ponto de vista em relação a câmera para o ponto de vista em relação a narrativa, é por meio deste recurso que podemos por exemplo ver até certo ponto *Aquarius* com os olhos de Clara e *Bacurau* com os olhos de Teresa, personagens que guiam até certo ponto o ponto de vista das narrativas.

Quando a câmera de cinema se move numa panorâmica, então é nós que nos movemos também. Quando a câmera de cinema está longe do objeto filmado, então nós também nos encontramos longe. Mas claro, aqui estamos falando do ponto de vista subjetivo dos personagens em um filme. Em cinema, no entanto, nem sempre estamos diante do *Ponto de Vista* dos personagens. Às vezes a câmera é o

¹⁸ “Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação”. - Béla Balázs. no capítulo IV de “A câmera criativa”, do livro *Teoria do cinema - natureza e evolução de uma nova arte* (1945).

¹⁹ Técnica de ângulo de câmera em que se posiciona a câmera para um enquadramento de baixo para cima em relação ao objeto ou assunto gravado/filmado.

próprio olhar do espectador. Quando isso acontece, os personagens estão sendo espionados pelo espectador, que às vezes pode saber menos que eles, ou até mais que eles, antecipar situações ou se ver surpreso com situações de que não esperava. Ainda assim, esse ponto de vista faz parte do universo fílmico, no momento que o assumimos estamos diante de uma posição privilegiada e limitada ao mesmo tempo. Ao abordar estes aspectos técnicos da forma, até aqui já percebemos que a forma pode e ajuda a contar uma narrativa e sustentar um discurso, é por meio dela que reforçamos o discurso, mas não é só isto, a forma também tem consequências no contrato que o espectador assina com o cinema de que por um momento suspenderá qualquer julgamento e emergirá no filme sem questionar sua veracidade, assim, temos emoções de perda, dor, amor, alegria, até mesmo com personagens fictícios e absurdamente irreais.

A câmera comportou por muito tempo uma certa credibilidade em relação ao que chamamos de realidade, e para pensar a construção social da realidade por meio de construções imagéticas é necessário considerar alguns aspectos relativos ao aparelho óptico:

“As máquinas de visão²⁰ possibilitam o aclaramento dos detalhes imperceptíveis aos olhos humanos. O olhar humano é subtraído da busca da objetividade, que passa a ser delegada aos instrumentos óticos. Fotos, vídeos são cada vez mais utilizados como prova de veracidade (...)” (MIRANDA, p. 29, 2007)

Tenho minha primeira formação na área jurídica e desde a graduação notamos a importância da imagem, dos sons e dos vídeos (imagens e sons) dentro de processos judiciais como documentos comprobatórios ou que reforçam uma tese sustentada em um tribunal. Recentemente em uma matéria da Folha de São Paulo, noticiava-se que o uso de “câmeras grava-tudo” no uniforme de policiais de 18 batalhões reduziram a letalidade a zero. Imagens também são estopim para uma retaliação massiva nas redes sociais de quem não se adequa às condutas socialmente estabelecidas. Portanto, as relações entre fotografia e cinema e a realidade são um ponto de discussão bastante exercitado pelos teóricos da imagem

²⁰ A autora se refere à expressão cunhada por Virílio (1994) para se referir aos instrumentos ópticos, como o cinematógrafo, que mediam nossa relação com o mundo.

e discutido de maneira interessante na obra de um dos nossos principais nomes do debate sobre cinema, o crítico de cinema Ismail Xavier.

Xavier (2003, p.31) elucida bem os processos envolvidos nas noções de realidade na obra cinematográfica e os limites desta questão. Ele exemplifica com o documentário *Point of Order* (1964), de Emilio de Antonio, uma remontagem de documentação colhida ao vivo nos interrogatórios de um julgamento. Mostra-se uma fotografia de maneira parcial (recortada) a uma testemunha e questiona-se sua autenticidade, que é confirmada pela testemunha. A mesma fotografia, agora ampliada em sua moldura (não mais um recorte ou zoom), revelando seu contexto, é mostrada a testemunha e novamente questiona-se a autenticidade da fotografia, que novamente é confirmada sua autenticidade enquanto documento probatório.

As noções de verdade são primeiramente postas em reflexão no contexto da fotografia. Segundo destaca Xavier (2003), o observador, embalado pela evidência empírica trazida pela imagem, toma como verdade o registro fotográfico porque os processos físicos envolvidos na fotografia, sua automação e o caráter instantâneo da fotografia corroboram para legitimar sua autenticidade da reprodução do real. “Quando se esquece a função do recorte, prevalecendo a fé na evidência da imagem isolada, temos um sujeito totalmente cativo do processo de simulação por mais simples que ele pareça” (XAVIER, 2003, p.32), e aí se dão as relações entre o que é visível e o que é invisível, produzindo sentidos na imagem.

“Uma falácia está implícita na frase “a câmera não pode mentir”. Os seres humanos, os agentes que manipulam a câmera, podem, e de fato mentem: eles falsificam quadros, e forjam testamentos e cédulas, podendo distorcer a capacidade comprobatória de registros de dados visuais tão facilmente quanto as palavras escritas, mas de maneiras particulares.” (LOIZOS, p.139, 2015)

Essa busca da verossimilhança e de associar o cinema como a verdade é interessante para Hollywood, que deseja sustentar a ideia de discurso ou narrativa como a verdade. Xavier (2003, p.33) aponta que no cinema, a sucessão de fotografias produz relações novas a cada instante, nessa linguagem a montagem entra como ponto crucial, substituindo o recorte da fotografia em outro grau. “A montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER, 2003, p.33). As significações se dão mais no âmbito de contextualizações do que no isolamento.

A montagem na produção de sentidos é inaugurada por Alice Guy Blaché e depois experimentada por Lev Kuleshov no seu célebre experimento, em que temos uma imagem A + B produzindo sentido C, basta alterar B para outra imagem para que C também altere o sentido sem precisarmos alterar a imagem A para obter este resultado. No entanto Kuleshov atenua essa elasticidade da montagem, pois reconhece posteriormente que este poder não é absoluto e inerente apenas a montagem, a produção de sentidos vai além.

No nosso filme “A Linha”, a montagem da cena já citada também segue a noção de produção de sentidos do experimento de Kuleshov, no entanto, com variações ou dissidências. Antes do plano C de Kuleshov, acrescentamos um plano de reação à ação executada no plano anterior. É que no plano 01 (imagem A) ocorre a chegada do antagonista e os personagens dirigem o olhar para ele, no plano 02 a partir do ponto de vista dos personagens vemos o antagonista (imagem B), que executa uma ação logo no início do plano 03, já aqui no mesmo plano há a reação dos personagens. Há um corte bruto e somente no plano 04 os personagens devolvem o olhar ao antagonista. Há, portanto, várias maneiras de montar uma cena, porém o que une as diversas maneiras de os montadores pensarem a montagem é a função de produzir sentidos e fazer o filme fluir da maneira desejada. Ilustramos a montagem de “A Linha” na figura abaixo:



Nesta cena de *A Linha*, temos ação e reação em um mesmo plano, sem a necessidade da interferência do corte. Logo em seguida, com os personagens desorientados pela ação do antagonista (que os pisa), temos um corte seco e finalmente um último plano de reação do personagem. A interferência do plano 03 nesta cena pretende causar ao espectador a mesma sensação de desorientação que as personagens passam durante a cena. As cenas também não foram gravadas na sequência que foram escritas. Isto é elementar para os cineastas: a produção tende a organizar as gravações da maneira menos custosa possível. O cinema passa a criar um mundo imaginário, preocupa-se em criar sentido, e não na reprodução da realidade tal qual seja. Assim, filmes como *A mãe* (1926) de Pudovkin demonstram a relatividade de expressões e da performance no cinema, o ator não conseguindo expressar determinado sentimento foi capturado pela câmera em outro contexto e o diretor utiliza-se da montagem para dar sentido para a cena.

Mais tarde a linguagem do cinema passa a criar novos sentidos e novas possibilidades. A partir de 68 na França surge o cinema de vanguarda, que rompe com o cinema de indústria e se preocupa na experimentação e na exploração de novas possibilidades na tela a partir da linguagem e maior preocupação artística, não que o cinema clássico não tivesse, pelo contrário, no entanto o movimento de vanguarda para além de questões estéticas preocupa-se com o que acontece ou é influenciado mais fortemente por questões sociais, como é o caso no neorrealismo italiano, filmes como *Ladri di Biciclette* (1948) demonstram isto muito bem. Assim o cinema de ruptura vanguardista anuncia um movimento que seria recorrente mais tarde, a resposta ao cinema industrial.

Ainda em relação ao cinema e suas possibilidades, a possibilidade de viver por meio das telas novas histórias e conhecer novos lugares, possibilita a empatia com questões diversas do mundo. A partir das narrativas presentes nas imagens em movimento, agora o espectador era transportado para outros tempos e outros espaços, era convidado a conhecer e experimentar outras culturas e mundos imaginários.

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse **universo carcerário** com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureiras entre as ruínas arremessadas à distância. (Walter Benjamin, 1994, p.189).

O cinema é um olhar sem corpo, assim podemos passear pelos vários pontos de vista e ângulos diversos. Destaca-se a cumplicidade entre cinema e natureza, solidários enquanto um organismo e sua expressão visual, prontos a expulsar a simulação desde que a nova técnica fosse salva de sua adulteração promovida pelo universo da mercadoria. O cinema clássico é o olhar sem corpo atuando em seu sentido pleno, o cinema dominante no mercado, somos levados a tomar o olhar sem corpo como um dado natural devido a sutileza da técnica em nos tornar espectadores passivos.

Entre a Segunda Guerra e os Anos 60 ocorre a crítica à naturalidade postulada pelo cinema clássico, onde temos a teoria radical do cinema-discurso (Eisenstein) e a Crítica francesa (inspirada na fenomenologia, André Bazin). Para

Eisenstein a imagem cinematográfica não deve ser lida como produto de um olhar. Deve-se avaliar o seu valor simbólico, o confronto entre imagens de valores distintos. Já os defensores da fenomenologia dizem que a imagem é produto de um olhar. Toda montagem é discurso, manipulação. Para Bazin, o realismo depende das circunstâncias do olhar e sua relação com o mundo. Ocorre nesse momento a minimização da montagem e defesa dos planos sequência.

Já Jean Louis Baudry analisa as condições do espectador (no filme clássico), a recepção do filme pelo espectador. Baudry inverte a tradição e vê na simulação, na produção de efeitos de conhecimento, o destino da sétima arte, nesse sentido uma crítica da “objetividade” do cinema, valorizando assim a subjetividade do espectador do filme. Faço uma escolha diferente de Baudry, não focalizando no espectador em si, mas sim nos mecanismos formais do filme, apesar de nunca desconsiderar que a formação do sentido no filme passa também pela percepção e construção ativa da figura do espectador ou público cinematográfico.

Na práxis cinematográfica existe uma relação estabelecida entre sujeitos da relação fílmica, entre quem produz o filme e quem o assiste. Pode-se afirmar em um primeiro instante que esta relação está calcada na confiança recíproca. É firmado um contrato, neste contrato as cláusulas dizem respeito à imaginação. Nós enquanto espectadores, firmamos no contrato imaginário a ideia de que tudo que se passa no universo fílmico deve ser estabelecido como verdade. A este tempo, gostaria de colocar em questão os usos dos termos representação dentro do contexto sociologia e cinema.

Diferente das câmeras “grava-tudo” acopladas nos uniformes de policiais, o cinema têm interferência humana, recortes, escolhas e intenções discursivas, já a câmera sozinha ligada no único intuito de gravar o que aparece à frente sofre muito menos, de maneira drástica o processo de interferência do aparelho mediador que acontece no cinema. Se não levarmos em conta a montagem²¹, a direção cinematográfica, as escolhas feitas pela equipe, podemos deixar passar fatos

²¹ Montagem aqui entendida como a escolha de cenas que irão para o produto final, a sua sequência, a duração dentre outros elementos que compõem a montagem cinematográfica que são escolhas da equipe de produção e que podem moldar a forma como compreendemos os fatos abordados, ou seja, também tem o poder de moldar aquela representação social aos moldes da escolha da direção fílmica.

demonstrados em um filme que não correspondem exatamente à essa ou àquela construção social da realidade. Esse conjunto de mecanismos que agem na interferência entre mecanismo/máquina e o sonho/ligados à equipe de produção no processo filmico está atrelado ao conceito de *representificação*. A representificação, portanto, segundo o sociólogo Menezes (2004):

realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações constituídas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. Pensar o cinema como representificação significa poder pensar a sessão de cinema como acontecimento no termos em que a concebia Foucault, “a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento de sua produção” (Cardoso, 1995, p. 59).

Como demonstra Menezes (2004), a proposição do aspecto de *representificação* no cinema ajuda a pensar questões relativas às relações sociais em que o cinema está imbuído. Assim, quando o autor demonstra que o advento da direção de Edgar Morin em um filme documental causou interferência no resultado final do filme no que diz respeito ao nosso entendimento, a que representação social aqueles atores no filme estavam assumindo, mostra que além da representação social, a representificação também é um fator para pensar a representação social nos filmes.

O realizador mais despreocupado pode deixar passar ao traçar seu método na direção de um documentário o fato de que os indivíduos são sabedores da relação entre a câmera e a posteridade, o que implica numa série de consequências práticas que influenciarão diretamente o comportamento e os direcionamentos da relação entre os sujeitos envolvidos no momento de uma produção documental.

Bernardet (2004) apresenta o cinema como algo capaz de retratar a realidade na tela, e é precisamente na linguagem do cinema documentário que observamos o intuito de aprofundar-se em um registro gravado in loco sem intervenção do que outrora se denominou cinema posado. Segundo Bernardet (2004, p. 20-21):

Um argumento que aparece frequentemente contra o que estou dizendo é que foi o próprio cinema que se impôs como reprodução do real, não seria uma imposição da burguesia. Isto é supor que a máquina e todo o processo de realização do cinema teriam características e significações independentes de quem os usa.

Berger e Luckmann (2010) observam o fenômeno do cinema e sua relação com a construção da realidade como forma de representação. “A realidade é apresentada sob a forma de uma representação, o plano real oferece os traços necessários a essa construção fantasiosa que é posta na tela e oferecida ao público tornando-se real (BERGER & LUCKMANN, 2010, p. 52). No entanto, essa reprodução do real depois de observada a interferência da criação e da linguagem cinematográfica pode ser entendida como *representificação*. Na medida em que o fato é representificado em tela, não é reproduzido, nem duplicado, mas representificado, pois estão envolvidos mecanismos relacionais, como demonstrado anteriormente, melhor exemplificado com o processo de montagem.

Amplio esta discussão para o campo da narrativa ficcional, no sentido de pensar os processos que envolvem a direção e montagem do filme para tratar suas personagens e tramas e localizá-las ou deslocá-las nas alegorias propostas nesse gênero fílmico. Assim, é envolvendo esses mesmos mecanismos da linguagem do cinema que Paulo aponta para abordar principalmente o documentário, que se dá a mágica do cinema ficcional. Aliás, é também imaginário, é também uma ficção, uma invenção, o cinema documentário. Essa ideia de representificação é na verdade uma afirmação de que a “realidade” tem como condicionante a produção social do sentido (VERON, 1998).

É sobre esse pressuposto de que a máquina possui sujeição à linguagem, recurso que pode ser utilizado pelo realizador para a representificação social que se pode levar em conta a objetividade de quem filma (aqui referida à técnica e à máquina, apesar de o fator estético do filme está relacionado com a subjetividade do diretor) e traçar um paralelo com a subjetividade de quem se deixa filmar.

Nesta relação de *representificação*, não só a fotografia do filme e os processos de montagem são relevantes, mas a própria representação social do sujeito que se filma. Segundo José de Souza Martins (2007, p.47-48), é comum que fotógrafos amadores representem seus parentes, conhecidos e amigos, edificando o ser com um cenário que os enobreça ou os ponham em uma classe social que não é a deles. Ou seja, aliando-se a um cenário, como demonstrado a importância desse

aspecto por Goffman. “Devemos estar capacitados para compreender que a impressão de realidade criada por uma representação é uma coisa delicada, frágil, que pode ser quebrada por minúsculos contratempos” (Goffman, p. 58, 2002). Assim, na construção de um filme o indivíduo pode ter sua performance prejudicada pela representificação também.

Essa contextualização falsa (cenográfica) do filme pode estar presente nas obras e deve ser analisada considerando a abordagem estética e o intuito dos realizadores. Se por um lado põe em cheque a retratação do real, por outro edifica o imaginário dos sujeitos no processo de fazer do filme, fator essencial na interpretação dessas *representificações* e das representações sociais dos indivíduos, que muitas vezes contribuem propositalmente na representificação do filme com a representação de si mesmos, como escolhendo vestimentas adequadas ou arrumando a casa em que será filmado de modo a passar uma boa imagem.

Para além dos recursos estéticos, estilísticos, da plástica e da montagem no filme interferindo diretamente na questão do real, Jean-Louis Baudry (2018) também aponta para a interferência na própria condição do cinema projetado em sala escura, o sujeito imerso na escuridão, encara uma grande tela iluminada por um projetor, que disparando feixes de luz, recria a imagem na superfície da tela, entre o filme como produto final e sua projeção há ruídos mas também o fator da continuidade, restituindo o movimento (e o tempo):

Enfim, entre o produto final (marcado pelo índice “valor de troca”, mercadoria) e seu consumo (valor de uso) se introduziram uma outra operação, efetuada por meio de um conjunto instrumental - projetor, tela - com a restrição da luz que se perdera durante o curso e a transformação de uma sucessão de imagens separadas, uma após outra, numa continuidade que restitui também, mas segundo uma outra escansão, o movimento tomado da “realidade objetiva”. (BAUDRY, p.311, 2018)

O discurso fílmico e o discurso de grupos sociais diversos seguem uma narrativa ao analisar o filme, registro fotográfico em movimento, como tela projetora de sujeitos, pode-se captar com mais eficácia os aspectos da vida social que passariam despercebidos pela fala ou por documentos textuais. Os filigranas da sociedade também estão presentes no imaginário dos cineastas e acredita-se que ajudam no enriquecimento da produção de sentidos pelo cinema e o audiovisual quando dada devida relevância. Portanto, a compreensão das representações

sociais por meio do cinema envolve teorias sociológicas e da imagem, aliando o cinema com a sociologia, a fim de entender como se dá o acionamento de imagens ligadas a grupos sociais por meio desta linguagem. Neste ponto, o público também tem um papel dentro da relação de produção de sentidos.

Para compreender as relações e o lugar do público no cinema, tomamos emprestado o auxílio da literatura e da obra de Antônio Cândido (2006), que aponta que inicialmente a literatura era tida como uma representação do real, e que esse dado era comum. A sociologia apareceria aí para explicar a literatura, no entanto, convergindo aqui com o pensamento de Luís Melo Campos (2007), assim como à Sociologia não cabe explicar a música, não cabe também explicar a literatura. A Sociologia, para Cândido, é uma disciplina auxiliar que irá ajudar na compreensão de alguns aspectos das artes e da literatura.

Cândido trabalha uma perspectiva dialética, na medida em que acredita que o leitor tem papel relevante na atribuição de sentidos à obra literária. Assim, a relação leitor-autor é de suma importância nos processos de construção do sentido da obra. Além disso, o autor também dá relevância à dualidade da obra influenciando o meio e o meio influenciando a obra, problema sociologicamente importante.

Seguindo as noções dispostas na análise sociológica aliada à literatura, trabalhar o tripé autor-obra-público como ponto produtor de sentidos e fonte dos processos socioculturais envolvendo a literatura também pode ser interessante ao cinema. Assim, ao realizador tem-se que a posição social do autor é relevante para determinar a abrangência de sua obra, por exemplo. Os artistas, podem inclusive agregar-se em grupos, devido a sua aproximação com determinadas técnicas ou outras, assim, determinados pela técnica, comunidades de artistas podem surgir. Cândido diz que a obra só cumpre seu efeito quando é determinada pelo autor e pelas condições sociais a que este está envolvido.

Cândido aborda também as transformações da obra a partir da perspectiva do leitor, assim os sentidos podem ser ressignificados, inclusive com o decorrer do tempo. A obra também é alterada, perspectiva que pode ser muito criticada. A obra vai depender muito do artista e de suas condições sociais, tendo sua estrutura dividida em conteúdo e forma.

O público é o receptor da obra, assim como pode ressignificá-la, o público também pode moldar o modo como o artista faz sua arte no tempo. Quanto mais aceita a obra, mais a técnica que a produziu é reproduzida, assim o público também dita que tendências são mais aceitas socialmente. O gosto do público, termo também tratado por Bourdieu, é fator relevante na determinação de uma obra no contexto social. Por fim, Cândido conclui as relações entre esses três componentes do tripé como fundamentais para entender os aspectos sociais da literatura, a obra liga o autor ao público e este àquele, sendo relevante nessa relação. Assim, como na literatura existe essa relação, nas demais artes também é possível dimensioná-la.

O cinema tornou-se completo mediante o olhar de seus receptores, o produto finalizado, que é submetido ao espectador, é a obra de arte que diferentemente do quadro oferece não apenas uma única imagem, mas uma composição de séries de imagens em movimento carregadas de traços peculiares da sociedade. Foi por meio desse intercâmbio, estabelecido entre a película e o espectador, que o cinema alcançou significância. (Júnior, A. 2016, p.118)

Toda a reflexão de Antônio Cândido em volta deste tema pode ser deslocada para outras artes, e aqui para o cinema com suas individualidades e novas reflexões. Tornar relevante o papel do público, não no sentido funcionalista, mas na construção dos sentidos, já que é para ele que a obra é feita. A partir do momento em que lançamos um filme nos festivais e mostras, nas salas de cinema, e este filme toma contato com o espectador de cinema, até certo ponto o filme deixa seus criadores, desprende-se e em um ato de liberdade vai de encontro às sensações, às emoções e expectativas do público.

AUMONT; MARIE (2020, p.53-54) nos apontam que “é decerto importante saber se a diversidade dessas interpretações é desejada, prevista pelo autor [...] ou gerada pela atividade interpretativa do leitor”. Para isso, seguindo a linha de Umberto Eco, os autores defendem o uso do sentido literal (o que é exprimido no texto), faltando à análise, averiguar em que medida o próprio texto fílmico comprova ou reprovava essas interpretações do espectador ou expectativas do realizador, questões que aprofundaremos em capítulo dedicado às reflexões de cunho metodológico na análise fílmica aliada à sociologia.

CENA 02: AS LENTES METODOLÓGICAS E O ROTEIRO DE PESQUISA

É comum em debates dentro de cineclubes universitários ou mesmo em uma conversa rotineira sobre o filme que acabamos de ver na telona, a predominância de comentários e reflexões sobre o tema do filme e a narrativa. É bastante comum também dentre os estudantes de ciências sociais em debates de filmes a partir de um viés sociológico, a ênfase das categorias sociológicas ou do contexto proposto pelo tema e pela narrativa na finalidade de destacar os aspectos sociológicos ou históricos do filme a partir da temática. Por outro lado, dentro das comunidades de realizadores, cineastas independentes, críticos de cinema, ou sujeitos com alguma formação e proximidade nas linguagens artísticas, é usual a ênfase de conceitos estéticos, da linguagem do cinema ou das características plásticas da obra. Inclusive sinto um afastamento que ocasiona tensões entre cientistas e artistas. Dois filmes me saltam na mente de súbito que têm cenas²² reveladoras sobre este tema, são eles #eagoraoque (2020), de Rubens Rewald e Jean-Claude Bernardet, e o filme Kevin (2020), de Joana Oliveira.

Tanto o sociólogo quanto o crítico de cinema, caso se deixem contaminar pela predileção absoluta de um fator em relação ao outro, podem incorrer no risco de estabelecer uma interpretação dissociada ou mesmo vaga sobre o filme ou vídeo. Chamamos atenção, portanto, para a discussão sobre forma, conteúdo e contexto.

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CÂNDIDO, 2006)

Não se trata, no entanto, de dar conta de todas as faces interpretativas do filme, nem de analisá-lo em profundidade em seus fatores sociológicos, psicológicos,

²² No filme #eagoraoque (2020) há uma cena sobre o afastamento da universidade com movimentos sociais, onde Vladimir Safatle conversa com jovens da periferia. Traçando paralelos me parece que o conhecimento acadêmico enfrenta barreiras também no campo da arte. No filme Kevin (2020), há uma cena em que jovens realizadores conversam sobre o curso de cinema com aversão a teorizações.

estéticos, e tantos outros, mas compreender que eles existem e que estabelecendo um critério de análise, é necessário perceber como ele se interpela com outros campos que o em que o filme desperta necessidade analítica. Por se tratar de uma obra que tem forte relação com o contexto sociopolítico do seu tempo e país de origem, estabelecemos que esta análise de Bacurau, ainda que considerando os aportes teóricos da teoria cinematográfica e demais campos de suporte, dará ênfase aos conceitos sociológicos dentro de variadas acepções do filme, como suas relações com a indústria do cinema, com formação de público, com festivais e espaços de fruição, com o contexto sociopolítico do Brasil que assistiu ao filme e das relações com o próprio universo fílmico criado a partir do imaginário dos seus realizadores.

Plano 01: Reflexões acerca de uma escolha transdisciplinar e metodológica

Não tarda muito para percebermos que é própria das ciências uma delimitação do seu campo e dos seus objetos de pesquisa, de forma que podemos ter ideia de que o ponto de vista sociológico nos dá acesso a um recorte particular do que estamos pesquisando. Longe de ser característica somente da Sociologia ou de outras Ciências Sociais, é característica da própria ciência a delimitação de fronteiras na concepção de suas ideias e análises. Seguindo essa premissa, na análise de um filme do ponto de vista sociológico, apesar de seus muitos métodos e de delimitações que possam ser feitas, poucos poderiam se interessar pelos aspectos psicológicos do filme e suas consequências na psique dos espectadores, interesse que ficaria a cargo geralmente da Psicologia. Poucos também se interessariam na linguagem, no que dizem os movimentos de câmera utilizados e na estrutura narrativa construída pelo filme, interesse que talvez fosse maior no campo da teoria cinematográfica. Assim, cada campo acadêmico delimita seu espaço de análise e se autodetermina através das fronteiras do seu pensamento e da fragmentação disciplinar.

As regras do método sociológico²³ de Émile Durkheim, que coincidentemente é publicado no mesmo ano da invenção do cinematógrafo pelos irmãos *Lumière*²⁴, é uma obra que nasce da necessidade de uma objetividade na Sociologia e também da sua delimitação e autoafirmação em um campo de pesquisa. Mas se nós partirmos dessa lógica, em que incorreríamos? O que acontece é que essas fronteiras são limitadoras, mesmo quando estabelecidas por didatismo, o que já foi percebido pelas ciências sociais, uma vez que muitos cientistas sociais já não têm mais aquela preocupação em uma divisão do que é campo ou método da antropologia e o que é da sociologia. Edgar Morin usa o termo socioantropológico, ouvimos com frequência os termos interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar. Não nos interessa a construção de muros talvez meramente didáticos ou utilizados como ferramenta de autoafirmação da ciência em seus primórdios. É necessário fazer aqui uma escolha transdisciplinar²⁵.

Aloísio Krohling²⁶ (2007) destaca que *Lumière* também foi como os ingleses chamaram o iluminismo, ou *Siecle des Lumières* pelos franceses, e aqui o iluminismo tem lugar central para se pensar a fragmentação disciplinar do conhecimento e da razão moderna. Foi no surgimento do iluminismo que se deu luz às dicotomias do pensamento, entre o pensamento cartesiano, originalizado por Descartes e das correntes empíricas de Bacon. Assim, traçou-se inicialmente uma dicotomia e as fronteiras entre as ciências humanas e as ciências exatas e naturais. Krohling (2007) também mostra que no campo do saber e das ciências há uma tendência para as especializações e para a departamentalização do saber:

Na área da educação, existe uma tensão dialética entre a necessidade do generalista, do filósofo e do educador holista e o saber especializado dos expertos em algumas especificidades educacionais. Julgamos que essa tensão dialética é muito salutar e provocadora da necessidade da

²³ Publicado originalmente em 1895 em francês.

²⁴ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, criaram o cinematógrafo e posteriormente o autocromo, que deu origem à fotografia colorida.

²⁵ A transdisciplinaridade vista aqui do ponto de vista da educação, que a tem como forma de conhecimento plural.

²⁶ Pós-Doutor em Filosofia Política, com a orientação de Henrique Dussel, pela UFRJ; doutor em Antropologia do Culto, pelo Instituto Santo Anselmo, Roma/Itália; mestre em Filosofia, pela Universidade Gregoriana, Roma/Itália; mestre em Ciências Sociais, pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo; graduado em Filosofia, pelas Faculdades Anchieta – São Paulo; professor da FDV.

intradisciplinaridade, da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade no debate metodológico e na pesquisa educacional.

Assim como Krohling, em seus debates sobre a transdisciplinaridade, Rubem Alves (2005) também aborda a questão da especialização no campo do saber quando diz que “A tendência da especialização é conhecer cada vez mais de cada vez menos” e reforça que o especialista sendo como um músico que desenvolveu apenas uma técnica em detrimento das outras, nunca executaria uma música por completo.

Por muitas vezes no meu fazer fílmico fui observando esta hipertrofia de um saber em detrimento de outro e as consequências na construção da obra. Como muitos novos cineastas, ficamos entusiasmados com o mundo das imagens, por vezes se esquecendo de que o cinema para funcionar necessita na maioria das vezes do som, da narrativa, de uma boa direção de atores, do conhecimento na administração de recursos, dentre diversas outras funções. Assim, meus primeiros vídeos tinham um péssimo áudio, e por vezes gravados sem o roteiro, às vezes mesmo sem pensar em um dispositivo²⁷ definido com clareza.

A esse ponto surge um questionamento: Se o especialista é como um músico que dominou apenas uma técnica de seu instrumento e, portanto nunca executará uma música por completo, como aponta Alves (2005), o especialista pode e deve ter o domínio de todas as técnicas sem incorrer na superficialidade das suas análises?

Para responder a esse questionamento que surge ao pensar a nossa escolha transdisciplinar e à questão da especialidade e fragmentação do pensamento tomamos a premissa de Rubem Alves sobre especialistas e músicos e a observamos por outras lentes. O campo dos saberes aqui propostos em interdependência deve funcionar mais ou menos como as funções de um filme. Se o especialista pudesse ser visto como um cineasta que desenvolveu apenas uma técnica do cinema, qual seja a do domínio da fotografia e que, portanto, nunca poderá filmar uma obra sozinho, deduziríamos que precisará de aportes de outros

²⁷ VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ (2020 p.127) associam dispositivo a “dispositivo narrativo”. No cinema chamamos de dispositivo o mecanismo que dá origem à forma da narrativa e que dá o caminho às suas escolhas posteriores. No filme “Memórias de isolamento (2020)” de Wesley Oliveira, o dispositivo é a prática de disparar por meio de fotografias, memórias da personagem, a partir daí o filme resolve sua premissa e demais escolhas formais.

campos. Assim, o fotógrafo, o sonoplasta, o diretor, o roteirista, o figurinista, o produtor, e demais outros profissionais atuam juntos em uma relação de interdependência e co-criação para a construção de um filme.

No manifesto das Sete Artes, Ricciotto Canuto²⁸ propõe que vejamos o cinema como a Sétima Arte, e ainda falamos recorrentemente referindo-se ao cinema como A Sétima Arte. Essa proposição em parte se deve ao fato de que o cinema de certa forma é uma junção das outras artes na sua concepção. Há no cinema o som, pois mesmo no início, no chamado cinema mudo, que aqui iremos se referir como cinema silencioso, a música sempre acompanhou o filme, inicialmente com orquestras abaixo da grande tela; há no cinema as artes cênicas, pois desde seu início a aproximação com o teatro esteve bastante presente, não só na utilização de atores em cena, mas na própria construção dramática, em sua estrutura; há no cinema a pintura (cor), pois mesmo no cinema preto e branco, havia uma preocupação com a paleta de cinza, as camadas de luz e posteriormente o colorista ganhou espaço na indústria cinematográfica; há no cinema, a escultura representando volume está presente na construção de cenários ou no uso mais recente de CGI²⁹; há no cinema a arquitetura, presente nos espaços e no cenário do filme e por fim, a literatura, presente na palavra. As artes juntas em co-criação da sétima arte. Apesar de uma assertiva antiga, está presente nela algo importante: a necessidade de uma criação coletiva, um espírito coletivo do cinema em relação às outras artes e ainda a junção de vários campos artísticos na criação de uma obra. Essa relação do cinema com outras artes também serviu (tanto para negá-las quanto para incorporá-las) como constituição do campo cinematográfico, “constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem” (STAM, 2003, p.49-50).

. Assim, alinhamo-nos à perspectiva de Krohling (2007, p.206) quando afirma:

Defendemos a transdisciplinaridade e a consideramos como o novo paradigma das Ciências Humanas, mas não pretendemos arvorá-la em um novo dogma monocrático nem cair na policracia do positivismo. O novo paradigma não pretende ser uma negação pura e simples da superação das

²⁸ Crítico e teórico do cinema que cunhou o termo “sétima arte”.

²⁹ Imagens geradas por computador, em inglês Computer-Generated Imagery. Muito difundida no cinema com o advento da computação gráfica, modelagem 3D dentre outros recursos técnicos computacionais.

disciplinas, mas afirma ser uma etapa superior de integração delas, respeitando a pesquisa e o conhecimento especializados. A busca da transdisciplinaridade é um esforço provisório e é uma articulação dialética das várias esferas e níveis da pesquisa e do conhecimento.

Não nos cabe diminuir o saber especializado nem criar hierarquias entre as dicotomias do saber holístico e do saber do *expert*. A transdisciplinaridade entra aqui não somente como método, mas como categórico norteador do pensamento interdependente, visando estabelecer de maneira anti-hierárquica um debate construtivo em diálogo com a noção de ecologia dos saberes. A arte em sua conversa com a ciência, necessita de uma abordagem que não a despotencializa. Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 28) define a Ecologia dos saberes como “reconhecimento da copresença de diferentes saberes e a necessidade de estudar as afinidades, as divergências, as complementaridades e as contradições que existem entre eles, a fim de maximizar a eficácia das lutas de resistência contra a opressão”.

Dito isto, para a análise fílmica, em seu aporte teórico-metodológico optamos por analisar o filme a partir de uma perspectiva socioantropológica, envolvendo bases teóricas da teoria do cinema, análise da imagem em movimento e do som, da sociologia da arte e por fim por meio dos estudos e crítica decoloniais³⁰ e da crítica à imagem eurocêntrica, campos que não se excluem, mas que trabalham lado a lado na construção da análise neste trabalho.

Antes do advento da fotografia, os botânicos, por exemplo, utilizavam o desenho e a pintura para auxiliar na catalogação das espécies de plantas por meio do seu aspecto visual. Posteriormente a ciência viu na fotografia um instrumento revelador, muito por conta de sua aproximação com uma suposta reprodução do real, que foi posta em xeque mais à frente³¹. Nas ciências sociais o uso da imagem e do som também não é nenhuma novidade, as imagens foram incorporadas na pesquisa antropológica desde o século XIX. O registro de imagens dos povos originários ou sobre vegetação e composição espacial é frequente nos trabalhos de Bronislaw Malinowski (1922), Mead e Gregory Bateson (1942), como relata Koury (1998).

³⁰ Grupo modernidade/colonialidade/decolonialidade, por meio de Quijano, Mignolo, Catherine Walsh.

³¹ A fotografia e o cinema tem mais relações com as ilusões do que com o “real”.

Assim, as ciências sociais se aproximam do cinema por dois caminhos bastante diversos. A antropologia, por meio da produção dos primeiros etnógrafos de campo. A sociologia, anos depois, por meio da empreitada Grierson. (MENEZES, 2017, p.19)

A fotografia, o som, e o vídeo são muitas vezes utilizados como prova. Prova do que se está tentando sustentar na pesquisa. Os primeiros antropólogos, ao etnografar culturas de povos nativos, ao tecer densas descrições a respeito do seu objeto de pesquisa, ao observar tudo ao redor e reduzi-los a termo, não pensou primeiro que utilizaria da fotografia para alcançar algo a mais, algo que as palavras por si só não dão conta, mas utilizou-a primeiro para constatar que aquilo que vinha tecendo a respeito daquele objeto é verídico, portanto, como prova do que já fora dito. Ao meu ver, soa como um pleonasmo científico. No cinema, um filme que mostra algo visualmente, por meio da imagem, reafirma este algo por meio de um recurso sonoro, e por fim o reafirma no texto de um diálogo³², traz uma cena pobre em termos de criatividade. Da mesma forma, uma pesquisa que utiliza da imagem e do som como mero documento de prova do que se pretende abordar ainda não viu na imagem e no som as potencialidades de seu uso na pesquisa dentro do campo das ciências sociais.

Os usos da imagem e do som, nos estudos em Sociologia, ajudam a revelar as peculiaridades, sutilezas, ausências, que outros métodos pouco exibiriam acerca de determinado objeto. MARTINS (2017, p. 11) aponta que “a imagem, sobretudo a fotografia, por ser flagrante, revelou insuficiências da palavra como documento da consciência social e como matéria-prima do conhecimento”. Barros Júnior evidencia estas qualidades dos usos da imagem nas ciências sociais quando exemplifica:

No filme “Billy Elliot”, de Stephen Daldry, é mostrada uma cena curta e intensa que, por mais que eu use a vastidão de vocábulos ao nosso dispor, não conseguirei transmitir o impacto visual e emocional do quadro mostrado. É um momento doloroso de despedida. (BARROS JR. p.16, 2020)

As discussões metodológicas a respeito da maneira em que podemos incorrer no risco de tornar o filme um acessório dentro do contexto da pesquisa sociológica se faz necessária para um movimento de mudança de perspectivas em relação não só ao cinema, mas às artes em geral na pesquisa sociológica. Em particular em

³² Mostramos a cena de Maria cabisbaixa, em seguida ela emite um som de choro e por fim Maria diz verbalmente que está triste.

relação ao cinema, temos um movimento de predileção ou detrimento apenas análise narrativa ou descritiva, negligenciando fatores relevantes dentro do próprio filme, como escolha estética, fatores formais relacionados ao contexto fílmico e as intenções narrativas, aportes possíveis dentro da linguagem cinematográfica que revelariam algo que o sociólogo só pode acessar por meio das imagens. Assim, não considerando o filme para além do seu tema, o sociólogo toma o filme como modelo para abordar uma temática que poderia ser abordada sem recorrer à análise fílmica.

O.I. não ignora a existência de um autor que elaborou estes personagens, mas não consegue integrá-lo no seu método de abordagem do filme. (...) Assim o filme acaba coincidindo com a realidade a que o filme se refere. O filme e o autor não são, conforme este método, instâncias de elaboração e interpretação. O método não permite apreender o filme enquanto tal; ele permite falar de tudo a que o filme se refere, menos do filme. (...) Por outro lado, com esta abordagem, o filme não pode informar nada que o sociólogo já não saiba (Bernardet, Jean-Claude. 1977, p. 83-4).

Bernardet aponta o exemplo de uma análise fílmica de Otavio Ianni, onde o sociólogo não se dá conta dos processos que envolvem a produção imagética, os processos de *representificação* e mediação. Chamamos atenção, portanto, para enfatizar a relevância do filme e dos realizadores para pensar a construção imagética das sociedades. Assim, assumimos a postura de que um filme é também pensamento, no sentido Deleuziano. Os autores de cinema também são construtores do pensamento, escultores do tempo nas palavras de Tarkovski e assim, o filme é visto não como suporte do pensamento ou muleta, mas como o próprio pensamento de seus realizadores, exteriorizado na forma de arte.

Plano 02: Corpus teórico e imagético

“Toda pesquisa social empírica seleciona evidência para argumentar e necessita justificar a seleção que é a base de investigação, descrição, demonstração, prova ou refutação de uma afirmação específica” (BAUER; AARTS. 2015, p.39). Neste caso, a seleção de materiais para análise na pesquisa se deu a partir do filme selecionado e dos suportes que se relacionam com a obra principal. A noção de corpus, segundo Bauer, etimologicamente vem do latim e significa corpo, sendo utilizado para referir-se, nas ciências históricas, a uma coleção de textos. Trazendo uma outra perspectiva, constatamos o uso ampliado da noção de corpus, “Barthes ao analisar textos, imagens, música e outros materiais como significantes

da vida social, estende a noção de corpus de um texto para qualquer outro material” (BAUER; AARTS. 2015, p.44).

Assim, para construção do corpus teórico e imagético da pesquisa, trabalharemos com autores da sociologia que nos ajudam a entender algumas categorias importantes neste trabalho como hegemonia, poder simbólico, indústria cultural dentre outras, e com material audiovisual, não comportando hierarquias entre texto bibliográfico e texto fílmico e imagético, analisaremos portanto: O Poster do Filme Bacurau; a sinopse do filme, o teaser e o trailer do Filme; Fotografias Still e frames do Filme; Fotografias históricas relacionadas ao filme; O filme Bacurau; O filme: Bacurau no mapa; Entrevistas realizadas pelo autor; Notas da imprensa e jornalísticas; entrevistas dos diretores disponíveis em vídeo.

Paulo Menezes (2019, p. 21) apresenta uma proposta interessante para escolha dos filmes para análise sociológica a partir de critérios de relevância que são propostos por Pierre Sorlin (1977). Sorlin defende que o filme relevante sociologicamente deve seguir um desses dois critérios: um grande sucesso de público, que pode ser medido pela bilheteria dos ingressos vendidos ou um grande sucesso de críticas, a partir dos debates suscitados pelo filme. Menezes propõe o uso dos critérios concomitantemente, ao invés de isoladamente como propõe originalmente Sorlin. Nos aliamos a perspectiva de Menezes do uso dos critérios concomitantes por resolver questões que a escolha de um critério e seu uso isolado trás como problema, como a exclusão da gama analítica de outros filmes que fariam parte do outro critério de análise. Se escolhêssemos filmes de grande bilheteria ficaríamos apenas com os *blockbusters* e perderíamos filmes de grande densidade e problematização, a maior parte dos filmes denominados como “cinema de arte”, por exemplo. E se escolhêssemos o critério de grande repercussão da crítica, poderíamos estar analisando apenas filmes que não tiveram grande público, mas que tiveram um sucesso de crítica, enfraquecendo assim análises como as íntimas das teorias da recepção no cinema que necessitam de uma maior amostragem.

Indo em direção oposta, do ponto de vista de uma análise social, qual seria o interesse em se analisar um filme que quase ninguém viu? Penso sempre no caso do filme Limite (1931), de Mário Peixoto, que causou enorme repercussão crítica à época de seu lançamento, mas que depois passou

décadas sem ser visto, a não ser por um público especializado em pequenas sessões de escolas e cineclubes. É evidente a importância deste filme para a história do cinema nacional, para discussões estéticas e de construção de narrativas, mas do ponto de vista da acepção teórica que defendemos aqui este filme tem muito pouca expressão social. Nesta direção, por paradoxal que seja, os filmes sociologicamente significativos são às vezes os de pior recepção pelos estudos de cinema em geral. E vice-versa. Assim, um filme que teve grande bilheteria e ao mesmo tempo grande repercussão crítica seria o filme ideal para uma análise nos moldes aqui defendidos. (Menezes, P. 2019, p.23)

Bacurau (2019) parece contemplar os dois critérios que estabelecemos, primeiro por ter uma grande aceitação no público brasileiro na época de seu lançamento, chegando a mais de 735 mil espectadores no cinema, muito acima da média daquele ano, sem contabilizar o público que teve acesso posterior ao filme por meio de *downloads* e *torrents*. Depois por ter despertado uma grande discussão tanto por interesse dos críticos de cinema, já que o filme alcançou grandes festivais internacionais como o festival de Cannes na França, e também discussões em outros campos, inclusive universitários e de pesquisa, em temas diversos, como violências, ruralidades, design, dentre outros focos de pesquisa, e aqui, reafirmamos sua relevância sociológica. No entanto, não concordamos com a ideia de que esses critérios são determinantes para a relevância sociológica de um filme, pode haver outros, dependendo do foco analítico. Tanto o cinema quanto a sociologia têm ramificações e uma diversidade de métodos e técnicas diferentes, assim, talvez esses dois critérios não dêem conta de toda a extensão e pluralidade da arte cinematográfica e seus derivados. Talvez Limite (1931) de Mário Peixoto seja um filme interessante para repensar padrões estéticos e de linguagem, para pensar um certo discurso de uma época e de um cinema, para nos perguntarmos porque filmes daquele tipo não servem de interesse para a indústria cultural naquele momento.

Plano 03: Assistindo Bacurau pelas lentes sociológicas

Antônio Cândido nos trás a ideia de que a construção interpretativa na literatura se dá a partir da relação tridimensional entre o autor, a obra e o leitor. Ampliando essas noções para demais artes, assim como o cinema, podemos tomar como pressuposto a ideia de que as proposições formuladas pelo espectador do cinema na sua interpretação do filme também podem trazer sentido ao filme, na medida em que os realizadores muitas vezes não pretendem fixar sentido em tudo

que é signo atribuído na imagem. No caso de Bacurau, por exemplo, muitos significantes são perfeitamente abertos à formulação do significado pelo espectador, ainda que não possamos fixá-lo como uma verdade absoluta do filme, pois fazendo isso estaríamos retirando todo o seu valor e sua inventividade.

A partir dessas constatações, é certo que devemos recorrer à questão da receptividade do filme pelos espectadores. Me alinho à ideia de que a análise hermeticamente fechada do filme em si mesmo e seu universo fílmico, ainda que seja a intenção dos realizadores, talvez interesse menos à sociologia e mais aos estudiosos, críticos e fazedores do cinema. Portanto, para fazer jus a finalidade do trabalho, nos aproximamos da ideia de que a análise fílmica deve trazer um status de relevância também para o contexto extra-filme. Assim como sugerem Jacques Aumont e Michel Marie, a análise do filme pode ser composta pelo Texto Fílmico e pelo Contexto Fílmico, o que inclui os elementos de sua receptividade, onde para nós interessa a construção do imaginário em torno de Bacurau, despertado pelo filme, a partir de intenções dos realizadores e exteriorizado pelo seu público.

No entanto, desejo nesta pesquisa ser um pouco mais específico quanto ao público. Viemos traçando aproximações entre Cinema e Sociologia, seja por meio de reflexões sociopolíticas que o cinema desperta no campo da sociologia, seja por meio de notas sobre os meios de conduzir essas aproximações, refletidos neste trabalho. Portanto, o trabalho pretende analisar em relação à questão da receptividade um espectador específico: aqueles que estão inseridos nas ciências humanas e sociais. Como o sociólogo vê um filme? Como o estudante de ciências sociais vê um filme? E neste caso, o que viram quando viram Bacurau?

O capital cultural de cada um certamente influencia no imaginário construído em torno do filme, seja de sua temática, das emoções, da estética, de qualquer forma, como um norteador da construção interpretativa do sujeito em relação ao filme, em seu texto e contexto. Assim, me parece que os sociólogos terão uma predileção de temas e inquietações em relação a por exemplo um grupo focal com psicólogos que estariam a procura de outras dimensões que o filme pode aguçar. Isso não quer dizer que a análise do filme e a maneira em que o vemos está subordinada a nossos próprios interesses, mas à forma como vemos o mundo,

porém não somente a ela. Como foi demonstrado, a partir das formulações de Paulo Menezes ao analisar o cinema documentário, os realizadores de cinema possuem essa habilidade do direcionamento do olhar a partir da própria linguagem do cinema, o foco narrativo, as escolhas estéticas e discursivas, assim como suas intenções enquanto realizadores do filme. Me parece que esse “controle” sob o direcionamento do olhar, a montagem e linguagem do filme estão mais evidentes dentro do que nos acostumamos a chamar de um cinema de ficção, ainda que exista também de maneira potente no cinema documentário, a entrevista foi o meio que percebemos melhor para chegar a estas narrativas.

O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceptuais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. (GASKELL, G. 2015, p.65)

Dito isto, escolhi trabalhar com entrevistas por meio de um cine diálogo, utilizando o filme como disparador das reflexões e debates em duas ocasiões: Na primeira, propus uma conversa entre alguns professores da UFPI, UESPI e IFPI, ligados às ciências sociais, onde o conversamos sobre Bacurau a partir de uma pergunta-chave: “*Bacurau, será mesmo resistência?*”, retirada do título de um artigo de Durval Muniz em uma agência de reportagem, texto interessante do ponto de vista político da recepção do filme. Estiveram nesta conversa a Professora Dra. Maria Sueli Rodrigues de Sousa (Direito-UFPI, PPG Sociologia - UFPI), o Professor Dr. Samuel Pires Melo (PPG Sociologia - UFPI), o Professor Ms. Caio César Viana de Almeida (Lestras - UESPI/ Música- IFPI), o professor Ms. Antônio Vagner Ribeiro Lima (Antropologia-UFPI/Música-IFPI) e o professor Dr. José Wanderson Lima Torres (Letras-UESPI) e meu orientador, professor Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior (PPG Sociologia - UFPI), a conversa durou em torno de três horas e foi registrada em arquivo de vídeo gerado pelo Google Meet, material que será analisado e posteriormente tornado público por meios digitais.

No segundo grupo, tivemos a oportunidade de apresentar o filme à nona turma do Mestrado em Sociologia da UFPI, turma que fui monitor da disciplina de Teoria Sociológica I, onde o filme foi também um evocador de debates para as

questões sociológicas relativas à disciplina deste programa de mestrado. Assim, Prof. Dra. Verônica Cavalcante e Prof. Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior, ministrantes da disciplina, acolheram a ideia e mediarão a turma no debate sobre Bacurau, a partir de alguns dos autores clássicos da Sociologia: Durkheim, Marx e Weber. Sabíamos desde já que os conceitos dos nossos sociólogos clássicos não foram pensados para trabalhar especificamente filmes ou o que Bacurau trazia de inquietação, mas era para disciplina, uma boa forma avaliativa e gancho para introduzir os sociólogos contemporâneos, e para mim, uma boa forma de perceber como os alunos fariam associações, ou não. Lancei portanto no nosso grupo de comunicação da disciplina um texto como inquietador de nossas conversas, servindo então o texto como um tópico guia para os debates que viriam:

“Dentre os autores clássicos da Sociologia, Durkheim, Marx e Weber são pilares do pensamento sociológico na modernidade. No entanto, devemos estar atentos para os desvios de sentidos e anacronismos em relação às suas categorias. Os clássicos não focalizam suas análises nas novas questões da contemporaneidade. Nem tampouco tiveram como se preocupar com questões de um mundo futuro inimagináveis a seu tempo. Propomos uma análise sociológica de uma obra de arte/produto numa aula. O filme se passa em um futuro distópico, tendo como referência uma sociedade imaginada. O filme também é feito por pessoas, trabalhadores, homens e mulheres. Uma equipe de cinema que envolve atores, sonoplastas, câmeras, todos vivendo no século XXI. Um filme que faz parte de uma indústria e de um campo de disputas. Um filme é linguagem, é discurso! O mundo globalizado. A sociedade em rede. Internet. Comunidades virtuais. Projeções de vídeo. Rádio comunitária. Queda das instituições. Homoafetividade. Ecologia e novas pedagogias. Drones. Um pássaro. Uma terra nem de Deus nem do Diabo. Brasil à bala! Oxe, mas então porque discutir um filme com tantas questões contemporâneas à luz dos clássicos? Uma das questões levantadas em debates, encontros e conversas envolvendo esta obra fílmica é a crítica ao neoimperialismo ou ao colonialismo. Colonização do pensamento, do saber e do ser. O cinema como veículo propulsor das ideias dos grupos dominantes. Relações de poder. É oportuno o momento “Para abrir as ciências sociais” a novas perspectivas e considerar

saberes outros, outros modos de fazer. Sem jogar fora as contribuições tão relevantes dos grandes clássicos fundadores do pensamento sociológico. Até que ponto Durkheim, Marx, Weber se relacionam realmente com esse texto/ filme e com as questões que ele suscita? Se o cinema foi por muito tempo um instrumento ideológico de classes dominantes para reprodução dos seus fazeres e saberes, até que ponto a sociologia também faz parte desses processos de dominação? Nesse sentido, analisar Bacurau à luz de Durkheim, Marx e Weber soa como colonizar Bacurau? Empreitada ousada, o pássaro é brabo e já sabemos o fim! Um voo de IMAGINAÇÃO SOCIOLÓGICA.” (Texto produzido pelo autor)

Chamada para Aula aberta de Teoria Sociológica



Imagem retirada da capa do OST de Bacurau, manipulada pelo autor com informações relativas ao chamamento, publicada em 8 de setembro de 2020 em rede social.

A partir dessa reflexão, procurou-se dar direcionamentos para nosso debate. Em algum momento decidimos que a aula seria aberta e portanto, disponibilizamos o link de acesso da aula por meio de redes sociais na internet. É importante dizer que

pensávamos em fazer esses processos metodológicos presencialmente, mas por conta da necessidade do isolamento social e medidas de segurança para conter a pandemia do coronavírus, foi necessário adaptar a metodologia, dessa forma utilizamos plataformas de reunião virtuais como o *Google Meet*, criando salas agendadas onde os debates aconteceriam. Um acontecimento inicial deste encontro tem grande relevância para o debate: nossa sala foi invadida por algumas pessoas não identificadas que acessaram o *link* livre na internet, assim, escondidos por trás de contas falsas e pseudônimos, os invasores gritavam palavras de ódio, falas de conteúdo sexual e faziam ameaças à turma, na tentativa de invalidar nosso encontro. Ameaças de violência física e o uso de violência verbal também dirigida não a alguém em especial, mas ao grupo. Assim como em Bacurau, estávamos sendo invadidos.

Neste ponto me pergunto o que os teriam incomodado. Ao relatar o fato para colegas de trabalho, estes de pronto me mostram notícias de invasões em salas de aula no Brasil todo, por jovens, talvez como um divertimento, mas também por grupos politicamente orientados. Para dar início ao debate, tivemos que deixar mudo os microfones de quem estava gritando e ameaçando, ou expulsá-los da sala, porém como o link era aberto eles voltavam sempre de alguma maneira. Identificamos aqueles que faziam parte deste grupo. E compartilhamos com os demais um email de acesso a uma nova sala. Assim, criamos um novo espaço para o debate, que finalmente pode acontecer sem as interferências que desejavam o impedir. Todo o debate durou em torno de quatro horas e foi registrado em áudio. Neste caso, utilizamos o recurso de associação livre “para se descobrir como as pessoas imaginam um assunto, isto é, qual a perspectiva que trazem, e para compreender a gama de outros conceitos e ideias com ele relacionadas” (GASKELL, G. 2015, p.80)

A finalidade real da pesquisa qualitativa não é contar opiniões ou pessoas, mas o contrário, explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão. Em um meio social específico, digamos, na profissão médica, o que nós estamos interessados em descobrir é a variedade de pontos de vista no assunto em questão, por exemplo, a homeopatia, e especificamente o que fundamenta e justifica esses pontos de vista. (GASKELL, G. 2015, p.68)

Além das conversas grupais, também escolhi em uma entrevista, conversar com o montador do filme, Eduardo Serrano, individualmente. Entender os processos

de montagem do filme, a relação de um trabalhador do cinema com o filme, como se dá a construção de sentidos por meio da montagem também era interessante trabalhar a partir de uma conversa com o montador, que para mim teria uma visão muito particular do filme, pois ele teria acesso às intenções dos diretores nesse processo de construir sentidos que é a montagem. No entanto, a entrevista com Serrano por si só já trás outros problemas de pesquisa igualmente complexos, motivo pelo qual exponho que fez parte dos processos de coletas de dados, no entanto, seu aproveitamento ficará para os caminhos seguintes e futuros desta pesquisa ou de demais pesquisadores que queiram utilizar-se dos dados (públicos e disponíveis no canal de comunicação do NUPEC-UFPI).

Plano 04: O artesanato intelectual da análise fílmica

“na raíz de todas as tentativas (mesmo as mais insípidas) para definir “a” grelha universal existe um erro epistemológico grave, que consiste em não ver uma diferença entre uma “ciência natural” (a que por vezes chamamos ciência “exacta”) e as “ciências” sociais e humanas. [...] A semiologia, e com ela a análise do filme, nunca serão ciências experimentais, porque não têm a ver com o *repetível*, mas com o infinitamente *singular* (o que é repetível nas ciências sociais é sempre parcial relativamente aos fenómenos)”. (Marie, M.; Aumont, Jacques. 2010, p.39-40)

Achei importante sistematizar esta reflexão e sua escrita por último, porém a inquietação das reflexões que permeiam este tópico nos acompanha por todo o processo da pesquisa, estamos diante de um artesanato intelectual que busca ferramentas no cinema, mas que reconhece que não existe método adequado ou correto da análise fílmica, muito menos método universal e ou teorias gerais para se analisar filmes e vídeos. A sociologia em diálogo com o cinema, como um conceito ampliado e suas relações com o mundo apresenta questões próprias, ao passo que a sociologia frente a análise de um filme específico apresenta outra gama de questões, que pedem, a depender do filme, maneiras diferentes de análise.

Se as ciências humanas não se confundem com as ciências exatas em seus métodos de análise, pois não têm a ver com padrões, com o visível e repetível, mas com a particularidade (“o infinitamente singular”), a arte frente às ciências humanas e ciências exatas e naturais apresenta especificidades de uma outra ordem. O campo das artes além do singular, apresenta também forte ligação com as

subjetividades e por vezes a recusa do utilitarismo, além disso se comunica e apresenta diversas formas e elementos próprios.

Ao pensar nosso artesanato de análise fílmica, ficamos com a perspectiva de análise de MARIE & AMOUNT (2010), que defendem uma verdadeira decomposição do filme, de sua forma, para que se analise separadamente e depois em seu contexto, chegando a pontuar as camadas visuais e seus elementos e as camadas sonoras e seus elementos. CASETTI & CHIO (1990) também se aliam à perspectiva de decomposição formal do filme, trazendo quadros e método sistemático de análise, embora destaquemos que a análise de aspectos formais do filme separadamente pode servir mais à críticos de cinema do que à análise sociológica de filmes propriamente dita.

Ao longo de todo o raciocínio, destacamos a importância de perceber no cinema a sua linguagem e seus mecanismos formais, acredito que o intuito está bem claro, trazer para a sociologia o cinema como invenção e como construção da realidade a partir de narrativas e do imaginário dos realizadores, mediados por uma máquina e por uma série de aspectos formais (e dá-se relevância a este destaque por notarmos que dentro das ciências sociais houve uma predileção à história, aos temas, utilizando-se do cinema como disparador de reflexões em detrimento da forma), no entanto nos ocorre que analisar a forma por si só não revela absolutamente nada que seja útil à sociologia. É necessário averiguar o porquê, as razões e motivações que levam àquela escolha e não outra, e estas razões o sociólogo encontrará justamente na narrativa, na premissa e na história que os cineastas se propõem a contar. Destaco que não há motivos para negligenciar a história do filme, já que é por razão dela que o filme passa a existir. Como nos traz Vonoye & Golio-Lété (2020, p.)

O conteúdo e a expressão formam um todo. Apesar de sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar significação. Não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira

Desta maneira, forma e conteúdo andam lado a lado na análise fílmica. Acrescentamos aqui, como vimos anteriormente, a relevância para o sociólogo de

pôr nesta equação o imaginário dos espectadores e suas interpretações, não para explicar ou definir a obra, mas como parte do cinema como fenômeno social. BARBOSA (2017), em seu trabalho de dissertação de mestrado sobre o filme Cipriano, de Douglas Machado, utiliza o termo “etnografia fílmica”. Nos parece adequado depois de perceber as minúcias da análise de filmes no contexto das ciências sociais, é uma verdadeira etnografia. Por vezes passamos por descrições densas, análise das descrições e decomposição das formas (no filme).

Da mesma maneira em que o artesão vai descobrindo a forma de sua peça à medida que o talho esculpe a madeira, o sociólogo que analisa um filme vai descobrindo suas ferramentas à medida em que se envolve do material analisado, e suas descobertas tomam forma, uma sociologia a partir do cinema. MARTINS (2014) nos traz a contribuição das reflexões de C. Wright Mills nos trabalhos de Florestan Fernandes e Gilberto Freyre em relação ao artesanato intelectual. MARTINS (2014, p.16) coloca que o artesanato intelectual era um recurso “acessível” aos estudantes nos primeiros anos de pesquisa, quando não poderiam contar com apoio institucional com verbas para realização da pesquisa. Se refere a pesquisas que seriam feitas aos moldes propostos por Mills, nas obras de Florestan e Freyre, dando a oportunidade de escrever sobre temas variados e presentes no cotidiano, sem as amarras de técnicas convencionais de pesquisa.

Neste sentido, o artesanato intelectual envolve a invenção de técnicas de pesquisa e de abordagens ajustadas à natureza do tema e do objeto. Na carpintaria, na mercenaria ou na ferramentaria, o artesão-operário com facilidade cria a ferramenta de que carece em face da obra que se lhe pede. (MARTINS, 2014, p.24)

Durante nosso percurso, foi necessário assistir e rever o filme inúmeras vezes, contato que ocorreu no cinema *in loco*, em casa por meio do DVD do filme e também de maneiras diversas, sozinho e coletivamente. Entre sessão e outra, entre contato e outro com o filme, longos períodos de reflexão foram necessários. Houve sessões com anotações, sessões que priorizavam a análise de personagens, de estrutura do roteiro, dos enquadramentos dos planos, da montagem e do som. Houve também debates, rodas de conversa, ou mesmo o filme enquanto assunto de almoço em família ou de conversas de bar com amigos, tudo que lhe era dito

respeito era tomado como importância, pois tudo lhe era parte. As reflexões eram diversas, as diferenças de assistir o filme no cinema e em casa, sozinho e junto, pausando para anotações ou vendo corrido (inclusive um filme levantou este debate, O Irlandês, de Scorsese, que teria uma pausa na metade do filme em sua exibição).

Diante do filme, as questões relativas à interpretações subjetivas surgiam a todo tempo, as reflexões em torno do tema se afluíram principalmente após assistir e debater o filme coletivamente e analisar os discursos produzidos pelos espectadores a respeito da obra, foi preciso traçar limites para interpretações. Reflito se é meu papel trazer estas interpretações subjetivas e pessoais para nosso debate, um filme nunca diz o que é, nem deve dizê-lo, às custas de empobrecer-se. Recorremos ao risco de impor ao filme interpretações e relações produzidas apenas na subjetividade de quem está a cargo de uma análise, e esta é a primeira preocupação do sociólogo diante da arte.

Por outro lado, quando refletimos sobre nossas interpretações e sentidos diante da análise sociológica do cinema, estamos diante de um velho problema nas ciências sociais, o debate em torno da objetividade do conhecimento. Sem o intuito de aprofundar nosso diálogo em torno de Bacurau em questões epistemológicas, relembremos o trabalho de Max Weber (2003, p.32) sobre a objetividade nas ciências sociais. Weber defendia a objetividade nas ciências como forma de encontrar o que essencialmente importava no objeto estudado, porém compreendia a subjetividade dos fenômenos sociais, apesar de deixar os “fenômenos mentais” a cargo da psicologia, que deveria investigar o fator psíquico dos fenômenos sociais.

Assistindo e refletindo sobre Bacurau e seus mecanismos de sustentação de uma ideia por meio da linguagem do cinema, me parece que o filme ao suscitar pensamentos e reflexões ao sociólogo ou espectador de cinema, revela os códigos e símbolos presentes no imaginário do sociólogo ou espectador, revela suas associações e sua leitura singular daquela obra de arte. E neste ponto, o cinema apresenta uma grande potência, que não deve ser ignorada na defesa de uma objetividade metodológica restrita nas ciências sociais. É aqui onde paira um dos grandes trunfos de escolher um filme para análise: sua capacidade de revelar como nós, sociólogos fazemos associações e produção de sentidos junto ao filme, em

última análise, como qualquer um que assista a Bacurau irá sofrer as consequências da produção de sentidos disparados pelos realizadores e catalisadores na prática de ir ao cinema ver um filme levando consigo todo nosso capital cultural.

Foi por meio deste artesanato intelectual, aliada à perspectiva da imaginação sociológica que muito surgiu durante o processo de construção desta pesquisa e de descoberta das aproximações entre sociologia e cinema. O conhecimento sociológico, adquirido durante os anos de contato com as disciplinas de sociologia clássica e contemporânea, sua aplicabilidade na vida cotidiana, nos revela outra forma de sentir o mundo, de estar no mundo. É este conhecimento aliado à minha necessidade de criar dentro do audiovisual e do cinema, e portanto, à necessidade em momento ou outro de apropriação das ferramentas e linguagem do cinema e do vídeo que possibilitaram reflexões importantes na construção desta pesquisa. Aliar forma e conteúdo fílmico, o filme como texto ao pensamento sociológico foi o grande laboratório de pesquisa no qual inserimos Bacurau.

CENA 03: ANTINARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

“O cinema americano é uma das grandes paixões da minha vida. É uma paixão tão grande que às vezes eu tenho a impressão que eu nasci na realidade que eu nasci dentro do cinema americano. A moral do comportamento de homem pra homem eu aprendi nos bang bang com John Wayne, aquele lance de amigo é amigo, ou então você dá um murro na cara e quebra o bar todo. Os meus sonhos todos são dirigidos por algum cineasta americano: Tem noites que eu sonho sonhos dirigidos por Hitchcock, tem noites que eu sonho sonhos dirigidos por Ford, tem noites que eu sonho sonhos dirigidos por John Frankenheimer, tem noites que eu sonho... Recentemente sonhos dirigidos pelo Coppola. E vocês sabem: O sonho é a metade da vida. Então a metade da minha vida é cinema americano!” - Paulo Leminski no documentário Ervilha da Fantasia (1985).

Início este trabalho falando de minhas referências cinematográficas na infância, memórias audiovisuais particulares da construção de um imaginário de cinema. O cinema muitas vezes se confunde com a própria cultura norte-americana estadunidense. Arte criada na indústria, e depois, fora das fronteiras norte-americanas, (re)apropriada de maneiras diversas a partir da necessidade de grupos que viram no cinema meios de potencializar suas lutas e contar suas próprias narrativas.

No documentário Ervilha da Fantasia (1985), o poeta Leminski reflete sobre ter passado metade de sua vida dentro do sonho americano (do cinema). São referências que acompanham não só ele, mas grande parte das pessoas nos países do mundo. Muito se fala que os EUA perderam força frente ao grande crescimento econômico Chinês nos últimos anos, mas a verdade é que são os EUA, que ainda detém a maior hegemonia em termos culturais do planeta. Essa reprodução ideológica tem o cinema como um de seus elementos centrais no campo das culturas artísticas.

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza (CINEARTE apud ARAÚJO, 2006, p. 74)

Essa higienização do imaginário nacional no Brasil faz parte de um projeto ideológico, é por isso que afirmamos que o cinema faz parte das relações de disputa do poder hegemônico, foi com o cinema que na década de 50 que os EUA conseguiram apoio popular para a guerra, inclusive em outros países, como no Brasil. O cinema também foi central no projeto nacionalista tanto norte-americano quanto brasileiro, aliás, diversas linguagens artísticas fizeram parte da articulação nacional no sentido de estabelecer uma “identidade nacional”. O cinema mostrou utilidade como uma poderosa arma de reprodução ideológica.

Aunque cada film puede y debe ser visto como una fuente del momento en que es producido, recorrer las visiones del pasado y de hacer historia de Estados Unidos de América por la acaudalada Hollywood nos acerca a una mirada historiográfica más vinculada a los poderes político-económicos que han construido el aparato ideológico de la hegemonía norteamericana [...] (NIGRA, 2015, p.376)

A cine-estória contada pelos filmes estadunidenses revela e atesta o lugar do cinema no poderio hegemônico-cultural norte-americano, reforçando seus valores políticos, econômicos, sociais e os disseminando para o mundo. Um grande exemplo disso, é o reforço - a ponto de tornar-se clichê - nos filmes hollywoodianos no final da década de 70 e da década de 80, da ideia do socialismo e *marxismo* como o grande antagonista, encarnado em personagens, cenários e ideais da vilania no cinema. Um exemplo (não tão) sutil do que exponho, é uma das cenas icônicas do filme *Gênio Indomável* (1997), dirigido por Gus Van Sant: Em um bar, Chuckie (Ben Affleck) é surpreendido por Clark (Scott William Winters), que tenta constrangê-lo, pondo em cheque seus conhecimentos na disciplina de história. Skylar (Minnie Driver), em defesa de Chuckie, questiona Clark, afirmando que as sentenças que ele profere com certeza vem de algum historiador marxista que deve ter feito sua cabeça nos primeiros períodos da graduação. Ao fundo, no cenário, a bandeira bem iluminada dos Estados Unidos da América compõe a fotografia da cena. O valentão e antagonista marxista da cena, sai derrotado do debate, um debate que persiste para além de uma cena. Outro filme que me vem à cabeça agora é *Inferno Vermelho* (1988) de Walter Hill, onde Ivan Danko (Arnold Schwarzenegger) é um policial russo durão e sério que conhece Art (Jim Belushi), extrovertido e descontraído policial estadunidense. O filme reforça a ideia da União Soviética como um lugar do atraso e do tédio, e dos EUA como um lugar de avanço

tecnológico, modernidade e diversão. Poderíamos demonstrar com outros milhares de filmes hollywoodianos que como os citados reforçam essa ideia e valor da sociedade estadunidense, inclusive filmes de outras nacionalidades que reproduzem de forma ou outra o que o cinema hollywoodiano apresenta. Mais recentemente, assistir ao Rambo matando mexicanos, pode ser bem divertido para alguns, mais um filme de ação, mas a violência se dá não somente dentro da ação do filme, mas no plano subjetivo do espectador. A violência da imagem nos acompanha diariamente, no cinema ela atinge graus que superam determinados limites. Assim, Rambo ao fuzilar mexicanos colocados como vilões no filme, pode representar apenas isto e mais nada, ou pode representar o imperialismo norte-americano por meio das imagens, um retrato expandido pelo cinema. Aliás, Rambo é um desses filmes cheio de ambiguidades. Rambo I e vários outros filmes em seu conteúdo faziam críticas internas a algumas mazelas do sistema capitalista, em contrapartida, reforçam outras.

O antagonista é uma instituição clássica do cinema. E nos ícones da vilania ou antagonismo de Hollywood não foram apenas comunistas e marxistas que foram construídos como os grandes vilões ou algo a temer e desconfiar. A mulher no filme *noir*, *femme fatale*, faz parte deste debate, assim como a mulher inocente do *western*. A comunidade LGBTQIA+ também é um dos grandes alvos e favoritos na construção da vilania em Hollywood. A indumentária da vilania na Disney, por exemplo, é baseada nas *drag queens* ou em personagens não-héteros. Os povos indígenas também foram grandes vilões ou somente figurantes e coadjuvantes nos filmes hollywoodianos, a década de 50 e 60 do western nos conta bem esta história. Os negros sofrem a violência da imagem do cinema desde que o cinema surgiu. Em 1915, Driffit e Thomas Dixon lançavam *O nascimento de uma nação*, um filme com atores brancos pintados com tinta preta para representar negros nas cenas. Dizem que *O nascimento de uma nação* é o filme mais racista já feito, me faz pensar na infeliz coincidência deste fato com o título do filme. Os EUA, assim como o Brasil, nasce afundado no racismo. E o cinema, reforço, teve papel central no campo das artes, para disseminação de uma cultura racista.

Muito se pergunta acerca do poder de ação do espectador frente ao que lhe é entregue pela tela. RANCIÈRE (2010, p.9) diz que “ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir”. Estar separado da capacidade de conhecer é estar submetido às ideologias das classes dominantes. Em contrapartida, também sabemos que o espectador não é um sujeito passivo na construção das narrativas do cinema. Ora, é por meio da subjetividade do espectador, do público, que o filme se projeta, e o espectador projeta a si próprio na tela. O processo dialético de construção dos sentidos no cinema se dá em uma via de mão dupla, por meio de fatores internos e subjetivos do espectador e por meio do aparelho cinematográfico, do seu dispositivo. Como expomos, o cinema nasce na sociedade capitalista reproduzindo os valores da classe dominante, resta saber se o próprio cinema como uma linguagem, seus elementos formais e técnicos, servem como instrumentos de reprodução ideológica ou hegemônicos. BAUDRY (2018, p.310) atenta para a produção da legitimidade do saber técnico científico subentendido no dispositivo cinematográfico.

Pode-se perguntar, pois, se o caráter técnico das máquinas óticas, diretamente relacionado à prática científica, não serve para mascarar não só seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar. Sua base científica lhes assegura uma espécie de neutralidade e evita que se tornem objeto de um questionamento.

Como observamos, à máquina fotográfica, ao cinematógrafo e aos aparelhos de técnica de reprodução avançada lhes são atribuídos uma verossimilhança ou uma proximidade com o que chamamos de verdade. A discussão verdade e cinema vêm justamente da proximidade do aparelho de reprodução ter um *status* de cientificidade, de legitimidade e neutralidade, como destaca Baudry. Na verdade, o cinema está para a mentira como gostaria de estar para a verdade. A relação de intimidade do cinema com a mentira e com a ilusão é onde deve ser o verdadeiro foco de análise, pois é lá que encontramos suas manifestações ideológicas.

E é também nos aspectos formais que a reprodução da hegemonia encontra bases no cinema. A linguagem do cinema é a linguagem da indústria, é reapropriação da linguagem que o cinema se manifesta de outras maneiras. Entre o processo de gravar o filme e reproduzi-lo em uma tela de projeção para várias

peessoas, encontramos a forma do filme. É na escolha dos enquadramentos, no ISO do sensor, nas escolhas sonoras de captação, na montagem, dentre outros componentes plásticos e formais do filme que se localizam as maneiras de modificar uma narrativa cinematográfica.

O mundo já não é somente 'horizonte aberto e indeterminado'. Posto no interior do enquadramento, visado, mantido a uma boa distância, o mundo libera um objeto dotado de sentido, um objeto intencional, implicado pela ação e implicando a ação do 'sujeito' que o visa: ao mesmo tempo que sua transferência enquanto imagem parece realizar essa redução fenomenológica, esse pôr-entre-parênteses de sua existência real [...] que funda a apoditicidade do ego. (BAUDRY, p.317, 2018)

Essas escolhas dos realizadores do filme estão dentro dos elementos formais do filme, da linguagem do cinema e ainda da própria subjetividade dos realizadores. É por meio desta ligação entre forma e intencionalidade, entre recurso estético e desejo, entre o fazer fílmico e a necessidade subjetiva que se estabelece as relações também entre cinema e ideologia, e ainda do cinema e das relações de poder que estabelecem a hegemonia em termos culturais.

O cinema sustentou diferentes ideologias, a propagação de conceitos políticos, culturais e filosóficos através de nações inteiras, tornou-se extremamente rentável e favoreceu o apogeu e dinamizou as comunicações no mundo inteiro. O poder da linguagem através da imagem tornou-se um fenômeno cultural, alterando os processos estruturais que formam o pensamento social, criando representações que agiriam no âmago dos grupos. (Silva Júnior, A.C. 2016, p.118)

Perspectivas do cinema político na América Latina, bem como o Cinema Novo no Brasil, ou mesmo do chamado Cinema do Terceiro Mundo nos trazem abordagem sociopolítica do cinema bem diferentes daquelas que convencionou-se denominar de Cinema. Estamos diante de uma colonialidade do Poder e do Saber, e já que cinema é percepção, de si no mundo, porque não do Ser? Não se pode falar em cinema "independente", cinema marginal ou cinema de rua tendo como pressuposto e elementos apenas as condições econômicas. Há para além da dominação em níveis econômicos, a dominação em níveis políticos, bélicos e culturais.

Tal dominação é econômica (O Grupo dos Sete, o FMI, o Banco Mundial, o GATT); política (os cinco membros com poder de veto no Conselho de Segurança da ONU); militar (a nova OTAN 'unipolar'); assim como técnico e cultural (Hollywood, UPI, Reuters, France Press, CNN). (SHOHAT; STAM, 2006, p.42)

Hollywood se situa em uma dominação de âmbito cultural, assim como as grandes mídias televisivas, rádios, locais que em outro momento eram ocupados pelos telégrafos e jornais impressos. “Nos estudos cinematográficos, um outro nome para eurocentrismo é hollywoodianismo.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 61) A veiculação da notícia, das narrativas do mundo, vinha a partir de veículos culturais que em sua grande parte aderiram às ideologias da classe dominante. Por outro lado, sempre houve um movimento de contracultura, afinal, a mídia não estaria fora das disputas de poder. Poderíamos colocar Hollywood e o Cinema Europeu em algum momento nos termos de Norbert Elias (2000) como os “estabelecidos” e todo o restante do cinema produzido quantitativamente e qualitativamente no restante do mundo como os “*outsiders*”, afinal dentro desta relação se verifica uma relação desigual de poder e de interesses. No cinema, cunhou-se o termo Cinema de Terceiro Mundo aos *outsiders* da produção cinematográfica. Quando os cinemas deste dito “Terceiro Mundo” conseguem por meio de políticas culturais e intervenção de medidas protecionistas governamentais, os países dominantes político e culturalmente implementam sanções em outras áreas, como por exemplo a política de preços e aquisição de matérias primas (SHOHAT; STAM, 2006, p. 63).

O “ranking” dos mundos não poderia deixar de apresentar problemas teóricos, no entanto, também nos parece interessante o termo quando ligado ao contexto histórico e político em que apareceu, apontando para cinemas outros. “Em relação ao cinema, o termo ‘Terceiro Mundo’ parece apropriado na medida em que chama atenção para a enorme produção cinematográfica da Ásia, África e América Latina, bem como para o cinema minoritário do Primeiro Mundo.” (SHOHAT; STAM, 2006, p.59). SHOHAT; STAM também chamam atenção para a grande produção cinematográfica mundial fora dos eixos EUA-EUROPA, em termos quantitativos e até mesmo estéticos.

A belle époque do cinema brasileiro aconteceu entre 1908 e 1911, antes do país ser invadido pelas companhias de distribuição norte-americanas logo após a Primeira Guerra. Na década de 20, a Índia produzia mais filmes que a Grã-Bretânia. Países como as Filipinas lançavam uma média de mais de cinquenta filmes por ano na década de 30, Hong Kong produzia mais de

duzentos filmes por ano na década de 50 e a Turquia mais de trezentos filmes por ano no início da década de 70. (SHOHAT; STAM, 2006, p.60)

A produção cinematográfica e o Cinema portanto, não poderiam se limitar a Hollywood ou ao cinema produzido na Europa (França, Alemanha e Itália principalmente), *Bollywood* como uma grande indústria de cinema também nos salta aos sentidos, apesar do termo acompanhar e imitar Hollywood, a indústria Indiana tem obviamente suas particularidades e não se pode dizer sem incorrer em generalizações que seus filmes têm como ideal a própria indústria norte-americana. Existir uma hegemonia cultural, não impede a existência de movimentos contrários, muito menos em termos artísticos-culturais da criação. Em cinema esse movimento se dá para além das nacionalidades fílmicas rotuladas nos grandes festivais e nas grades de gêneros dos *streamings*.

O cinema do Terceiro Mundo, longe de ser uma produção marginal, é responsável pela maior produção cinematográfica do mundo. Excluindo-se os filmes feitos para a televisão, a Índia é a maior produtora de filmes de ficção do mundo, responsável por uma média de setecentos a mil filmes por ano. Somada, a produção de filmes asiáticos perfaz mais da metade da produção anual do planeta. (SHOHAT; STAM, 2006, p.60-61)

Há ainda que se pensar em cinemas outros, muito além das nacionalidades fílmicas, das regiões, mas dos modos de produção muito particulares em cada grupo, coletivo, equipe fílmica. Em uma conversa proporcionada pelo Cenas Camponesas (projeto de extensão em que dou aulas a respeito de linguagem cinematográfica e relações com as lutas sociais) realizada no dia 11 de setembro de 2021 com o professor de artes visuais da Universidade Federal de Goiás, Elinaldo da Silva Meira, da FAV, ele me relatou que seu amigo, cineasta negro Renato Cândido, diz que “Cinema Urgente” é um cinema que “consegue articular discurso, forma (celular, DSLR, ou alguma ferramenta de audiovisual) e contundência no discurso, e que não é necessariamente financiado”. Penso que a relação forma e discurso é algo central no nosso pensamento, que tem alta importância, acionando e voltando atenção para os mecanismos simbólicos. No entanto, não posso deixar de perceber e dar a devida relevância para o final da frase de Renato Cândido, onde diz que “e que não é necessariamente financiado”. Enfatizei minha conversa com Elinaldo e enfatizo aqui que: Isto é um ponto central na delimitação do que seria um

Cinema Urgente, a própria ideia do descompromisso com o Capital, o “não dever nada” às forças econômicas dominantes. Assim, acredito, os cinemas que se denominam independentes, ou afastados das relações econômicas que reproduz Hollywood são cinemas relativamente mais flexíveis em relação ao processo criativo, onde a equipe de cinema e seus realizadores podem, de maneira mais livre, depositar sem cortes e freios do mercado, suas subjetividades, desejos e necessidades no material que estão gerando. O mercado, neste sentido, aliena o realizador audiovisual da sua capacidade imaginativa e de seu próprio sentido artístico. Não se pode negar, por outro lado, que a produção de cinema (a depender de que cinemas falamos) é muito ligado à dependência econômica (e uns só dependem disso, outros menos), forçando cineastas ou encantando-os para aproximar-se cada vez mais do molde de produção “industrial” do cinema. Ella Shohat e Robert Stam (2006, p.61) destacam que se pode observar a partir da diversidade estética em alguns cineastas já ligados a críticas sociais ou movimentos de austeridade dentro do cinema, um outro movimento de aproximação de uma “política do prazer” pós-moderna, incorporando elementos que levam o cinema a seu lugar do entretenimento, elementos como “música, humor e sexualidade”. “Conceder ou autocensurar-se são operações inseparáveis do processo de produção atento e submisso aos cânones do mercado. (SANJINÉS, 2018, p.64). Elementos como estes, somados a outros na linguagem cinematográfica que pretendem aproximação com a indústria e a faceta do entretenimento hollywoodiano, afasta o cinema da pluralidade de discursos ou auxilia também no mascaramento e reprodução de ideologias da classe dominante, reforçadas pelo cinema hegemônico. Esse processo acaba por naturalizar determinados processos histórico-sociais.

"a civilização que estamos acostumados a considerar como uma posse que aparentemente nos chega pronta e acabada, sem que perguntemos como viemos a possuí-la, é um processo ou parte de um processo em que nós estamos envolvidos" (ELIAS, 1990, p.73)

Esses processos de naturalização acontecem por vezes de forma não intencional. Realizadores sejam de um campo progressista ou conservador não raramente acabam incorrendo nisso. Por outro lado, utilizar-se das convenções estabelecidas no cinema e das regras do jogo aproxima os Cinemas dos espaços

legitimadores deste campo, como os festivais e mostras. O perigo deste movimento é justamente abraçar Hollywood como o norteador do discurso cinematográfico.

Para contribuir ainda com esta questão, gostaria ainda de relatar uma experiência dessas que o cinema me retribuiu. Por volta do ano de 2018, nosso curta-metragem *A Linha* foi exibido na Mostra Sesc de Cinema (PI), na sala do teatro Torquato Neto em Teresina. Nesta ocasião, estive na cidade e tive contato com uma outra realizadora, diretora do filme “Mar Vermelho”. Ao abordar a cineasta e pedir seus comentários sobre *A Linha*, a realizadora me diz que o filme era “muito americanizado”. No momento, não compreendi, somente com o tempo e com o contato com festivais, vi que o cinema que ela realizava era bastante diverso do proposto por *A Linha*, e que naquele sentido, realmente *A Linha* estava mais próximo de um filme “americanizado” ou *hollywoodianizado* do que outros filmes que tive contato – mas somente da mesma forma em que agora no ano de 2021 estamos mais próximos de 2050 do que de 1990. Ora, era um filme feito no Piauí, Brasil, por um jovem e um grupo de teatros piauienses, motivado por diásporas globais (bem como *Mar Vermelho*), feito sem recursos financeiros e nos mesmos moldes de produção que os filmes da realizadora. Cinemas produzidos por afetos, sem compromisso com o capital, cinema de amigos, cinema de brodagem dos amigos pernambucanos, cinema de rua, cinema urgente, cinema marginal? Cinemas e cinemas. Como seriam americanizados? A resposta parece estar em duas vias de pensamento:

A despeito da imbricação do Primeiro Mundo com o Terceiro Mundo, a distribuição do poder ainda tende a fazer dos países de Primeiro Mundo os “transmissores” culturais, enquanto os outros são reduzidos à condição de “receptores”. (SHOHAT; STAM, 2006, p.63)

Ao identificar elementos da forma do cinema e atribuir ao cinema hegemônico, incorremos no risco citado anteriormente, dar a propriedade dos elementos formais do cinema à Hollywood. Esses padrões de pensamento a respeito de um Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, a respeito da centralidade do poder dentro da Modernidade e ainda de um cinema que toma para si a categoria de Cinema e aliena de todos os outros esta categoria, movendo-os para a alcunha de audiovisual

ou vídeo³³, também são repetidos de forma micro nas relações de grupos, coletivos ou em sujeitos do mesmo campo atuando mesmo no cinema independente³⁴. A criação de guetos artísticos não é de agora. Quem é mais independente que quem? Quem é menos americanizado que quem? Talvez estas questões não levem nosso Cinema a lugar algum, e questões mais interessantes possam ser formuladas como propulsores da nossa imaginação.

Desnaturalizar *representações* das imagens do cinema ligadas à dominação hegemônica é um processo complexo e duradouro. Ao invés de falar em aprender a ver, devemos falar em desaprender alguns processos que nos foram ensinados como corretos durante nossa educação audiovisual cotidiana. Nesse sentido, cinemas organizados em torno da dinâmica de trabalho dos coletivos são interessantes na colaboração da decolonização do ser e do sentir nas culturas. Nos interessa em certa medida, o grupo modernidade/colonialidade, dos estudos decoloniais, bem como toda produção anticolonial e anti-imperialista. No entanto, sem o intuito de aprofundar esta discussão, posiciono as perspectivas destes escritos em um lugar onde as críticas da decolonialidade ao marxismo (como eurocêntrico e contribuinte para a reprodução da hegemonia da classe dominante) e dos estudos “pós-modernos” (que dão ideia de que a modernidade como conhecemos está superada) não ocupam relevância. Preferimos portanto, utilizar do termo “contranarrativa”, no campo do cinema, para tratar de contra hegemonia, de anti-imperialismo no campo das narrativas e imagens. Como acentua Shohat e Stam (2006, p.77) “As estruturas hegemônicas e arcabouços conceituais gerados nos últimos quinhentos anos não podem simplesmente evaporar com o emprego de um ‘pós’. Shohat e Stam preferem o termo neocolonial, por passar uma ideia de repetição e diferença quanto aos processos coloniais que perduram até hoje. O

³³ Ao reivindicar chamar-se Cinema, estamos corroborando em um movimento político que chama atenção para Cinemas Outros, além do cinema nos moldes industriais. No entanto, obviamente, não jogamos fora a distinção teórica entre Cinema, Audiovisual e Vídeo, relevante tanto para as teorias da comunicação, sociologia, mídias e estudos de cinema.

³⁴ O cinema “alternativo” ou “independente” de que se trata aqui é definido fundamentalmente “como um conjunto de práticas fílmicas conduzidas por grupos/realizadores que recusaram as proposições do cinema ‘capitalista’, ou industrial” (JAMES, 1989 apud VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2014, p. 17). Essa oposição se traduz tanto a nível de produção (organização social do trabalho) quanto a nível de texto fílmico (características expressivas e estéticas da produção). (MENDES, 2020, p.40)

cinema, principalmente o cinema documentário, esteve bastante ligado aos processos do colonialismo.

Na ausência de cenas “reais” para filmar, “reconstituições e falsificações tiveram uma impressionante história de sucesso” (BARNOUW, 1993, p. 25). Ao mesmo tempo, Barnouw chama a atenção que “os países líderes na produção de filmes neste período eram nações com impérios coloniais” (BARNOUW, 1993, p. 25) (MENEZES, 2017, p.18-19)

“Isso certamente traz uma outra aproximação à afirmação de Barnouw de que ‘junto com tendências colonialistas, o filme documentário infectou-se com uma crescente falsificação’ (BARNOUW, 1993 in MENEZES, 2017, p.19). De reconstituições e falsificações a História está cheia. O que resta para um cinema engajado é correr atrás do prejuízo. Daí a importância de um cinema com o compromisso com a contranarrativa, contando histórias que a História não nos conta, situando aqueles que foram proibidos de dizer e ser nos lugares centrais da história do cinema.

Percorrendo a trilha das culturas artísticas, o cinema entra nas minhas discussões e escolhas ainda na graduação de Direito, quando havia dúvida entre pesquisar sobre direitos autorais no campo do audiovisual ou no campo dos Direitos Culturais. Período também em que movimentamos um cineclube no Museu de Perypery (e que me ocorre ser um hiato entre as primeiras produções 2016-2017 e as recentes 2020-2021). Além do fazer fílmico, o cinema ainda esteve presente nas reflexões e entrou dentro do campo da pesquisa na Sociologia.

Sendo uma criança que grava, percebo que toda criança é artista, porém algo acontece para que não desenvolva ainda mais suas capacidades de sentir o mundo. Penso no que nos priva de sentir. Lembro ainda de Leminski, que dizia algo como “É fácil fazer poesia aos 13 anos de idade, aos 19, aos 26, aos 30. Eu quero ver é chegar aos 50 e continuar fazendo poesia! Aos 70...” . Há algo dentro do processo de ser e viver como artista que nos mata por dentro, e há algo fora. Esse “algo fora” está nitidamente atrelado ao modo de vida proposto pelo neoliberalismo. Nogueira, em uma tese de doutoramento sobre o Cinema de Brodagem (PE), observa a relação entre realizadores e as necessidades do trabalho, cada vez mais próximo ao “comercial” e mais distante de uma criação liberta.

No começo dos anos 1970, todo mundo trabalhava junto, todos se ajudavam. Assim que começou a ganhar dinheiro, o grupo foi se dispersando. Os diretores começaram a criar pequenas ilhas de autossuficiência que viabilizassem o seu trabalho. Perdeu-se o encanto de, como se ainda estivessem na universidade, trabalharem uns nos filmes dos outros, trocando ideias (BISKIND, 2009, p. 629). As forças econômicas eram grandes em torno do trabalho dos diretores. O mercado selecionou e formatou esses diretores, sufocando os filmes autorais e incentivando os filmes comerciais. (NOGUEIRA, 2014, p.30)

É complicado compreender que em um sistema econômico que tem como valores-guia o lucro, o individualismo, a ganância e a competitividade possa resultar aquilo que precisamos para continuar fazendo arte. É necessário reconhecer que aqueles que conseguem desenvolver alguma capacidade artística fazem parte de uma pequena parcela da população mundial, não porque possuem um dom ou são mais espertos que outros, mas dentre outras razões porque tiveram condições materiais para tanto. E ainda, aqueles que conseguem viver da arte, geralmente, não precisam. Artista é professora, vendedora, caixa, atendente, motorista de uber, tatuador, freelancer, entregador, confeitiro, arquiteta, cozinheiro, montador de móveis, etc. Tem dois, três bicos para complementar a renda e quando lhe sobra tempo, faz o que tem que fazer, faz sua arte e se sente mal por estar fazendo, afinal, tempo é dinheiro e a *produtividade* do empreendedor individual é a palavra do momento. Muito disso parte do imaginário e da reprodução da ideia de que o artista não é trabalhador, o resultado do trabalho artístico não pode ser considerado trabalho. Talvez possamos recorrer à etimologia da palavra trabalho³⁵ para entender que as noções de trabalho estão muito mais ligadas à um sacrifício ou tortura para conseguir recursos para sobreviver do que a uma função social. Talvez seja (mais) complicado observar de fato a alienação do artista do fruto de seu processo de trabalho. Me ocorre a infeliz lembrança de um pintor que nutro profundo desprezo, mas que parece interessante um fato que o envolve para continuar nossa exposição. A peça “Big Apple” de um pintor brasileiro foi comprada por uma mulher dona de um restaurante, onde o pintor e seus amigos teriam desrespeitado seus funcionários. A mulher quebra a peça de porcelana na frente do pintor, a primeira reação dele é

³⁵ O trabalho vem do latim *tripalium*. O *tripalium* era um instrumento de tortura utilizado pelos romanos como sanção para o descumprimento do pagamento de impostos.

tentar salvar a peça, que já tinha vendido, portanto não o pertencia mais. Ainda assim, o pintor tenta salvar a peça: Ela é uma extensão do seu ser.

Esse aspecto da atividade cinematográfica que a sujeita à dependência econômica e materiais aliado com as naturalizações e reproduções ideológicas das classes dominantes são fatores que pedem uma resposta política do cinema. Nesse sentido, recorro à produção de Jorge Sanjinés (2018), realizador de Cinema boliviano, do grupo Ukamau, que propõe um cinema junto ao povo.

SANJINÉS (2018) demonstra a necessidade de se observar as contradições dentro do campo cinematográfico, estabelecendo uma política e pontos norteadores de resistência no ato de fazer filmes. Assim como as produções de grande parte do Cinema “independente” brasileiro contemporâneo, as produções do grupo Ukamau prezavam pela coletividade, o cinema como obra coletiva. Ukamau, Cinema Novo, Cinema do Terceiro Mundo, parte do Novíssimo Cinema Brasileiro, Coletivos de Cinema Político e de Rua, Cinema Marginal, Cinema Urgente, Cinemas e Cinemas viam a necessidade e o lugar do cinema nas lutas e processos anti repressivos e anticoloniais. Era preciso estabelecer uma distinção entre cinema “burguês” e os cinemas junto ao povo, a correlação entre a existência de um cinema burguês e um cinema “independente” também é abordado observando os coletivos independentes na cidade de Teresina (PI) por MENDES (2020, p. 39):

Essas produções realizadas fora do “modo industrial” inserem-se na configuração da era (do capitalismo) pós-industrial, em que a centralidade do valor deslocou-se do produto, da matéria para o imaterial, o cognitivo. Enquanto o cinema industrial pauta-se na lógica da linha de montagem, com uma divisão do trabalho bastante definida, o cinema pós-industrial aproxima a atividade material (corporal) do trabalho intelectual – como defendia Marx (2002) (MIGLIORIN, 2011)

O cinema do capitalismo pós-industrial de Migliorin (2011) está para o autor boliviano na observância do compromisso com o capital e a ausência da preocupação com as demandas da coletividade. Para Sanjinés (2018, p.64) “o cinema burguês, em suas melhores obras, é o cinema de autor, que nos transmite uma visão subjetiva da realidade, e do diretor que tenta nos seduzir com seu mundo próprio, com seu mundo pessoal”. Um cinema desprovido da noção de coletividade, descompromissado com a emancipação e atrelado aos interesses do capital. “É um

cinema do indivíduo e do individualismo” (SANJINES, 2018, p.64). É certo que o cinema latino, bem como o cinema novo e alguns coletivos que tomam como referências essa vertente cinematográfica, utilizam e incorporam na forma e conteúdo elementos que denotam o senso de coletividade e também apresentam as contradições do social. Sanjines (2018) é um autor por vezes colocado dentro da perspectiva decolonial, mas mais que isso foi um cineasta anti-imperialista ferrenho e seus filmes gritam os problemas sociais enfrentados não só pelo realizador particularmente, mas por toda uma coletividade. Esse cinema que assume a posição de contranarrativa, primeiro reconhece o potencial de reprodução ideológica do cinema hegemônico.

Hoje está demonstrado que a máquina militar-econômica do imperialismo [...] está vinculada e planejada com a política de instrumentalização dos meios de comunicação de massa que se destinam, por um lado, à desinformação e, por outro, a formação de uma ideologia afim ao sistema. (SANJINES, 2018, p.44-45).

Essa formação de uma ideologia afim ao sistema é criticada inclusive por filmes que estão dentro do circuito de cinema norte-americano da *New Hollywood*, que introduziram inovações estéticas nos recursos estilísticos e que por vezes em seu conteúdo introduzem também narrativas de autocritica ou de crítica ao próprio sistema (capitalista) social.

Apelidados pela imprensa como New Hollywood, seus filmes eram em sua maioria financiados pelos grandes estúdios. Entretanto, introduziram inovações estilísticas e formais que os distinguiam dos diretores tradicionais de estúdio. O grupo fez uma releitura dos gêneros clássicos de Hollywood – os filmes de crime, guerra e western –, apresentando uma visão mais crítica da América. (NOGUEIRA, 2014, p.29)

O cineasta John Carpenter em seu filme *Eles Vivem* (*They Live*, 1988) utiliza o elemento de um óculos escuros que quando o personagem usa, passa a enxergar o mundo para além das aparências. O filósofo Slavoj Žižek em participação no filme *O Guia Perverso da Ideologia* (2012) demonstra a relação dos elementos presentes no filme com a ideologia e como é montado uma visão crítica sobre o tema. Não é só o cinema do terceiro mundo que é politizado, afinal, é político o cinema de hollywood, é político o cinema de Fernando Birri, assim como é político as pornochanchadas brasileiras e as telenovelas, também é político os *westerns* e

thrillers. Por outro lado, há cinemas totalmente comprometidos com a revelação das contradições do social e com colocar suas narrativas dentro da disputa.

A arte popular é revolucionária, é arte coletiva e nela sempre encontraremos a marca de estilo de um povo, de uma cultura que compreende um conjunto de homens com sua geral e particular maneira de conceber a realidade como um estilo de empregá-la. Essa arte popular é revolucionária porque seu objetivo é fundamentalmente a verdade, e essa verdade se nos manifesta através da beleza com a força do imperecível. (SANJÍNES, 2018, p.68)

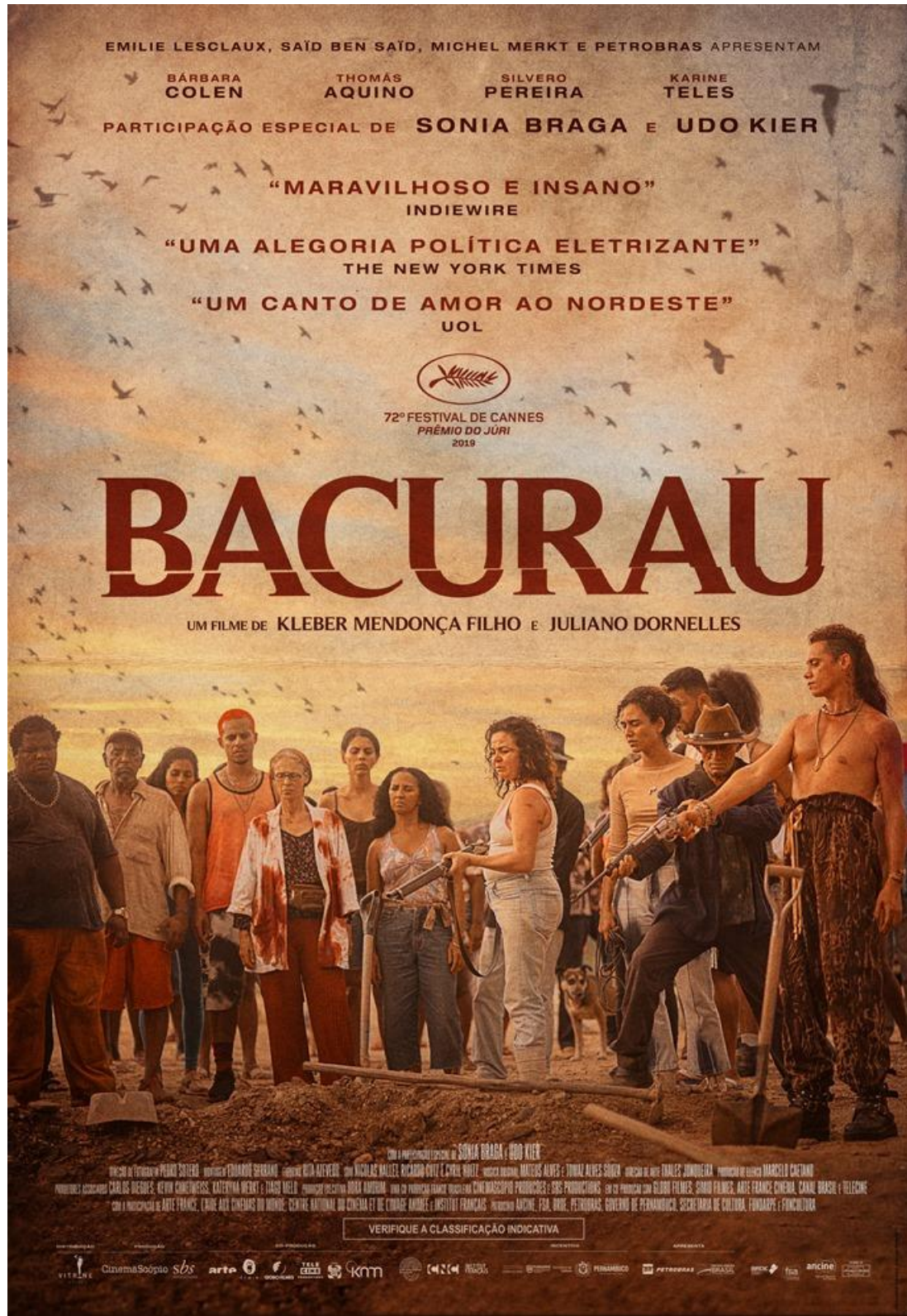
Ruy Guerra com *Os Fuzis* (1964), Glauber Rocha com *Terra em Transe* (1967), Jorge Sanjines com *a Yawar Mallkur* (1969), *Orgia ou O Homem que deu cria* (1970) de João Silvério Trevisan. Mais recentemente, o projeto *Vídeo nas Aldeias*, fundado pelo antropólogo Vincent Carelli, atua desde 1986 na formação de cineastas indígenas e na produção e difusão de seus filmes. Bem como o Coletivo *Mbyá-Guarani de Cinema*, são cinemas comprometidos com as lutas pela terra, colocando dentro das narrativas cinematográficas a luta política e desconstruindo o imaginário sobre os povos originários já amplamente difundido no cinema com simplificações ou as noções de “bom selvagem” e daí para pior. Os projetos, coletivos, mostras e festivais de Cinema Negro no Brasil e o legado de Zózimo Bulbul (1937-2013) na luta antirracista no Brasil e na afirmação da identidade negra, como *Encontro de Cinema Negro, Brasil, África e Caribe*, o *Dogma Feijoad* nos anos 90 e coletivos de Cinema Negro como o *Damballa*, *Quariterê*, *Mulungu Audiovisual* e Festivais como *EGBÉ* e *MIMB* no nordeste do Brasil. Há também o *Charque Attack*, coletiva audiovisual lesbofeminista, o *Cine Sapatão*. O coletivo *astúcia de Lincoln Pércles*, o coletivo *Maloka de cinema LGBT* nas periferias de São Paulo, o legado do Coletivo *Alumbramento* e o Coletivo *Surto & Deslumbramento*.

Há no Piauí também o coletivo *LABCINE - O Laboratório e Núcleo de Produção Audiovisual*, estruturado de maneira coletiva, independente e autônoma, promove formação em oficinas pontuais, produção e difusão de um audiovisual livre, voltado à “estética das equipes” e a noção de cinema “pós-industrial” de Cezar Migliorin (2011). O coletivo *VDC*, de Thiago Furtado, volta-se mais para um cinema de autor. Coletivo *086*, chamando atenção para produção de cinema por e para

pessoas trans. A Parada de Cinema, o Festival de Cinema e Vídeo dos Sertões, dentre outros espaços de difusão como cineclubes e mostras.

É por meio destes cinemas que narrativas que têm pouco espaço e tempo nas telas conseguem chegar nas pessoas, contando histórias diferentes daquelas que estamos acostumados a ouvir, ou que fomos conformados a assistir. Para além das questões da representatividade, o fato de existir cinematografias tão diversas e modos de produção dentro do cinema tão diversos só reafirma a força da imagem cinematográfica e seu lugar na particularidade de cada forma de fazer cinema, até mesmo de cada grupo de realizadores. Anti-narrativas cinematográficas auxiliam na desnaturalização de processos do nosso imaginário a respeito do mundo e de ser no mundo. Se cada território, cada grupo, cada realizador pressupõe seu próprio tempo, é necessário admitir formas diversas de esculpir o tempo.

SEGUNDA PARTE



(Poster de Bacurau, 2019. Fonte: adorocinema.com)

CENA 04: BACURAU: Uma leitura filmica e socioantropológica

2. SEQ. ESPAÇO - VFX

SILÊNCIO. No espaço, as estrelas. Numa PAN³⁶ à esquerda revelamos o planeta Terra bem próximo. Um satélite de comunicação desliza suavemente da esquerda para a direita. Ao fundo, as Américas. Ruídos incompreensíveis de comunicação, discretos e baixinhos na trilha sonora, o satélite está ativo. Um ZOOM³⁷ delicado nos aproxima do Brasil, mais especialmente do nordeste brasileiro e do oeste de Pernambuco. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 223)

O horário de adquirir os ingressos era inconveniente, ainda assim quando comprei o meu poucos restavam para serem vendidos nos *Cinemas Teresina*. Era uma sessão com debates, uma sessão com os diretores, eu já tinha assistido a pré-estreia, mas essa era uma sessão especial. Uma fila enorme se formava em frente ao cinema. Eram em sua grande maioria jovens, da minha idade, porém junto a um público mais diversificado, mais velho. A sala escura estava lotada. De repente, os logos das empresas produtoras e grupos que participaram do filme surgem na tela em silêncio. Vemos o espaço sideral, as estrelas preenchendo todo o espaço da grande tela enquanto a voz de Gal Costa entoava a canção *Não identificado*. Um letreiro com a equipe técnica do filme surge já no início, assim como nos primeiros filmes. Vemos o planeta Terra e de repente, pela primeira vez que vi em um filme, um zoom na América Latina, no Brasil e no Nordeste. Aquela escolha técnica do início do filme era bastante significativa, e por si só já revelava bastante a respeito do que veríamos a seguir. O zoom enfatizava o assunto, e por muito tempo o assunto foi o centro global, os EUA ou a Europa, desta vez este zoom escolheu enfatizar as margens, íamos para uma outra América. O filme é *Bacurau*.

Bacurau é um filme brasileiro com coprodução francesa, com roteiro escrito entre 2009 e 2018, foi rodado entre março e abril de 2018 e teve sua estreia mundial no Festival de Cannes (Seleção Oficial Competitiva), na França, em 17 de maio de 2019. O filme estreou nos cinemas do Brasil em 29 de agosto de 2019.

³⁶ PAN é a sigla utilizada no roteiro de cinema para *Panorâmica*, um movimento de câmera para a lateral revelando as áreas subjacentes da imagem de um lado ou de outro.

³⁷ ZOOM é a aproximação analógica ou digital de um ponto da imagem, aumentando sua proporção na tela.

Ficha Técnica

Bacurau tem roteiro e direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção de Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Fotografia e câmera por Pedro Sotero. Montagem por Eduardo Serrano. Direção de Arte por Thales Junqueira. Som por Nicolas Hallet, Ricardo Cutz e Cyril Holtz e Assistência de direção por Daniel Lentini.

Personagens e Elenco

Domingas, por Sônia Braga; Michael, por Udo Kier; Teresa, por Bárbara Colen; Pacote/Acácio, por Thomas Aquino; Lunga, por Silvero Pereira; Tony Jr, por Thardelly Lima; Erivaldo, por Rubens Santos; Plínio, por Wilson Rabelo; Damiano, por Carlos Francisco; Isa, por Luciana Souza; Forasteira, por Karine Teles; Forasteiro, por Antonio Saboia; Cláudio, por Buda Lira; Ângela, por Clebia Sousa; Darlene, por Danny Barbosa; Robson, por Edilson Silva; Madalena, por Eduarda Samara; Nelinha, por Fabiola Liper; Daisy, por Ingrid Trigueiro; Sandra, por Jamila Facury; DJ Urso, por Black Jr.; Flávio, por Márcio Flecher; Carranca, por Rodger Rogério; Luciene, por Suzy Lopes; Bidé, por Uirá dos Reis; Maciel, por Val Júnior; Raolino, por Valmir do Coco. Madame, por Zoraide Coletto; Terry, por Jonny Mars; Kate, por Alli Willow; Jake, por James Turpin; Julia, por Julia Marie Peterson; Joshua, por Brian Townes; Bob, por Charles Hodges; Willy, por Chris Doubek; e Carmelita, por Lia de Itamaracá.

Sinopse(s)

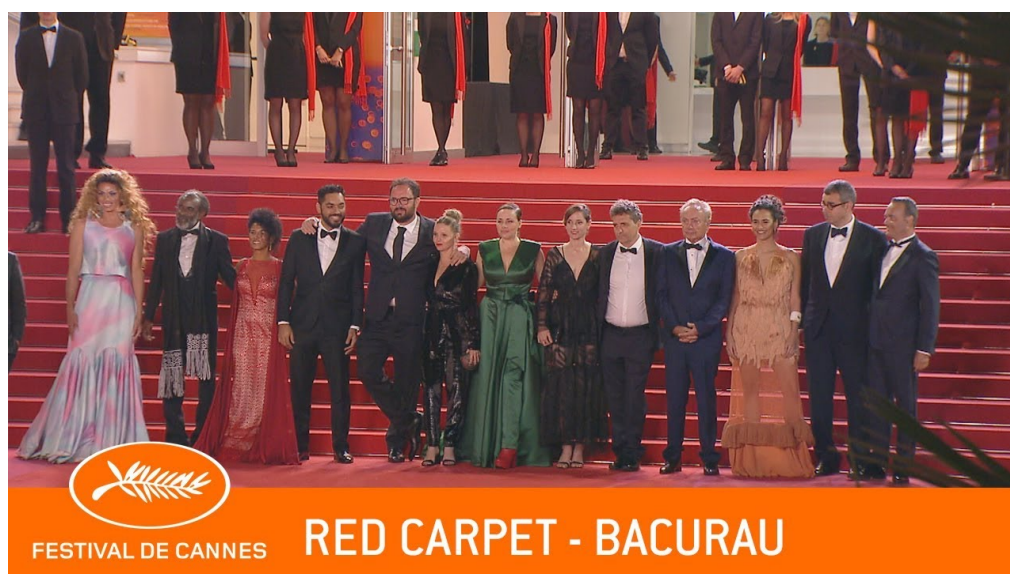
“Num futuro recente, **Bacurau**, um povoado do sertão de Pernambuco, some misteriosamente do mapa. Quando uma série de assassinatos inexplicáveis começam a acontecer, os moradores da cidade tentam reagir. Mas como se defender de um inimigo desconhecido e implacável?” - Sinopse de *Bacurau* na capa da mídia física de DVD.

“Um pequeno povoado do sertão brasileiro dá adeus a Dona Carmelita, mulher forte e querida, aos 94 anos. Dias depois, os moradores de **Bacurau** percebem que a comunidade não consta mais no mapa.” Sinopse de *Bacurau* em

maio de 2019 quando foi selecionado para o Festival de Cannes (Seleção Competitiva 2019).

Prêmios e Indicações

Os festivais e mostras de cinema são instâncias de validação e difusão do trabalho artístico no cinema. Arrisco dizer que o cinema tem a mais influente instância de validação dentre todas as artes, que é o Oscar. Fenômeno interessante quando comparado a prêmios equivalentes em outras artes, como é o caso do Grammy para a música, o Emmy para os seriados de televisão e o Game Awards para os jogos eletrônicos. Assim, se fizermos um comparativo, nos parece que um filme ser premiado no Oscar é um fator mais determinante para que seja visto, reproduzido, comentado, difundido, reconhecido, do que por exemplo uma música ganhar um Grammy. No Brasil, por exemplo, as paradas musicais e tendências do momento estão em estilos musicais que chegam ao topo das execuções em território nacional, mas não chegam a ganhar premiações. Os músicos brasileiros mais ouvidos do momento não são aqueles que chegam a essa premiação, não precisam dela para serem reproduzidos em massa. No entanto, quando um filme ganha uma premiação, como o Oscar, há com mais ênfase um certo frisson ao redor deste filme. No caso de Bacurau, ser vencedor do Júri Popular no Festival de Cannes é um fator impulsionador da sua visibilidade, não único, mas certamente bastante influenciador.



(Bacurau em Cannes, retirado do canal do Youtube do Festival de Cannes)

Ser premiado em festivais importantes não basta para que o filme tenha uma relevância sociológica, pode ser que este fator seja bastante importante para determinar a qualidade discursiva, estética e técnica do filme. Filmes com baixa qualidade técnica podem ter alta relevância sociológica, assim como as superproduções hollywoodianas. Tudo depende de pra onde o sociólogo quer olhar ao ver o filme. No caso de Bacurau, as 33³⁸ indicações e premiações com exhibições em mostras e festivais são importantes para sustentar alguns aspectos do filme: os seus méritos técnicos, sua aceitação pela crítica, e sua difusão ao redor do mundo. Escolhemos analisar Bacurau não por seus méritos e premiações, mas também por isso. Assim, traçar como o sociólogo demarca que filme é relevante sociologicamente ou não é fazer uma varredura de vários aspectos do filme.

Uma sociologia assiste Bacurau

A sala de cinema pode ser o local de trabalho do sociólogo. Esse trabalho pode se tornar mais qualificado ainda quando o cientista social entende que a análise do filme que deseje considerar seus aspectos sociológicos está para além do filme como produto final. Está inclusive no caminho que o sociólogo percorre para assistí-lo, nos modos de fazer, na equipe de trabalho do filme, nos comentários dos espectadores, na crítica de cinema, nos espaços que o filme ocupa, nos temas que ele desperta debates. Tudo isso aliado ao conhecimento dos aspectos formais e da linguagem cinematográfica, auxilia o sociólogo na análise socioantropológica do cinema. Quando estive assistindo Bacurau, durante esses mais de dois anos de pesquisa, o lendo e revendo, notei que o tempo que gastei refletindo e envolto aos pensamentos sobre o filme era bem mais que o tempo junto à prática de assistir ao filme, tudo isto é parte do caminho percorrido nesta análise.

O cinema poderia muito bem, portanto, ser compreendido como uma das formas de autorrepresentação da sociedade moderna que, ao mesmo tempo, produz mimese da realidade e a recria, através de filtros mais ou menos explícitos de idealização e de linguagem formal. (PAIVA, 2020, p. 6)

A análise sociológica da arte nunca foi tarefa fácil, aliás falar sobre arte, ainda que para expor opiniões não analíticas é também igualmente complicado. No

³⁸ Mapeamos as premiações e indicações de Bacurau em Festivais e Prêmios de Cinema no mundo até o início do mês de abril de 2021. As informações estão organizadas em uma tabela nos Anexos do trabalho.

entanto, todos se sentem convocados a expor seja um sentimento despertado ou um pensamento, uma reflexão frente a obras de arte. O cinema está dentro desse lugar onde todos querem opinar, explicar, interpretar. No entanto, é preciso cautela, entender que o filme é o que é, sem tirar nem pôr, e que tentativas de encaixar teorias sociológicas ou ismos acadêmicos podem ser experiências castradoras para as experiências artísticas. “Artistas sentem isso mais do que ninguém. A maior parte deles considera o que foi escrito e dito sobre sua obra, ou sobre uma obra que admiram, quando muito, irrelevante e, no mínimo, uma distração que os afasta de seu trabalho.” (GEERTZ, 1999, p.142)

Esta análise não pretende ser uma crítica de cinema, nem uma análise fílmica das unidades formais do filme. Coloco o filme na posição equivalente ao pensamento sociológico, a arte, portanto, para nosso trabalho, é campo do conhecimento, do saber, tanto quanto as ciências, e que em se relacionando com a ciência pode nos ajudar a revelar alguns processos sociais, no caso desta análise. “Os grandes autores do cinema pareceram-nos confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (DELEUZE, 2018, p.11). Trabalho a seguir, como a linguagem do cinema é usada em Bacurau para uma crítica à própria linguagem produzida num contexto hegemônico e compreensão da ideologia por trás do discurso cinematográfico. O saber local e a arte produzida em determinados contextos (fora do eixo de produção industrial, por exemplo), em certa medida, contra uma ordem vigente, nos traz reflexões importantes dentro do próprio ato de pensar um filme.

Abro uma reflexão para lembrar que ao abordar um cinema e um filme específico, estamos traçando os caminhos metodológicos essenciais a partir do que aquela análise e o encontro com o filme nos pede. Neste ponto, nos interessa o conceito deleuziano de intercessores (VASCONCELOS, 2006, p.7), que nos permite pensar que nossa problematização surge de um encontro com algo, a partir do encontro com o filme as inquietações e problemas começam a pedir reflexões, e é a partir desse encontro que traçamos os métodos para análise do filme, daquele filme específico, volto a repetir. Reafirmar a existência de outros meios de fazer cinema

em outras dinâmicas é interessante para sabermos onde pisar com segurança. Para além do cinema independente e de guerrilha, das inovações na imagem e na linguagem produzidas em um cinema às margens (ou até mesmo fora) da dinâmica industrial de cinema, o próprio cinema hegemônico passa a fazer trocas simbólicas com essa nova produção cinematográfica e passa a incorporar algumas noções, muito embora sem nunca mudar ideologicamente, já que é produzido por um certo grupo socioeconomicamente localizado e reflete sua ideologia.

Não quero dizer que as condições socioeconômicas são determinantes para a linguagem do cinema, podem ser relevantes, mas não são as únicas. Chamo atenção para isto quando dedico parte do trabalho a discutir relações entre cinema e cultura. Apesar de considerar essencial as noções da semiótica e a discussão de signos e significantes na imanência deste trabalho, devemos também levar em consideração o que sabemos sobre a produção de sentido e as práticas culturais na sociedade, que são também levadas para dentro da linguagem cinematográfica. Nem tudo que é icônico dentro da plástica cinematográfica precisa necessariamente significar algo no discurso ou servir de metáfora para uma ideia que o filme quer sustentar. “A estética contemporânea aprendeu da antropologia e da história que em todas as sociedades houve práticas “gratuitas” e “ineficazes” (GEERTZ, 1999, p.113)

Muito se perguntou sobre a sementinha de Damião, ou a água saindo de dentro do caixão observado por Teresa, em *Bacurau*. Não é nossa função explicar o filme e seus signos, mas entender que existe uma margem interpretativa e uma função narrativa nesses elementos. Em um caminho contrário, e mais usual, podemos citar por exemplo, o filme lançado no mesmo ano e muitas vezes associado pelos que assistiram aos dois filmes, *Parasita*³⁹ (2019), de Bong Joon-ho. Em *Parasita*, há elementos que ajudam a construir a narrativa, mas que sua interpretação pode ser ampliada pelo espectador, como por exemplo a pedra dada de presente para a família Kim. O filme não dá sentido literal, nem tampouco deixa de ser entendido se o espectador não presta atenção naquele signo, no entanto é um dos elementos que podem ajudar a construir a narrativa. São pequenas

³⁹ Sempre que houver um título do filme em português no Brasil, iremos nos referir aos filmes estrangeiros por ele.

mensagens e códigos escondidos. Diferente disso é tentar dar significado para tudo, e absolutamente tudo que está em tela. Relembramos da crítica de Andrei Tarkovski, sobre este ponto o cineasta acredita que nem tudo precisa significar algo. A chuva em um filme de Tarkovski é apenas a chuva, e mais nada. O cachorro em *Stalker* (1979) é só um cachorro, assim como a Zona é só um lugar onde a narrativa se passa, não necessariamente serão metáforas ou constituem referências externas, a não ser no íntimo e na subjetividade dos realizadores.

Não há como falar de Bacurau sem fazer menção à herança cinemanovista no cinema brasileiro. O povoado Barra nas telas do cinema se tornou cenário representativo de um recorte do Brasil, Bacurau se passa no sertão, mas diferente daquele sertão paupérrimo e isolado do cinema novo, o cenário e as escolhas de produção de set em Bacurau apontavam para o fato de que antes da chegada dos antagonistas do filme, a comunidade já era invadida pela globalização, pela conexão com o restante do mundo, pela internet, aparelhos celulares, elementos que localizavam Bacurau em um tempo proposto na narrativa, um futuro próximo.



(Exibição de Bacurau no povoado Barra (RN) em 2020, imagem retirada de rede social de Kleber Mendonça Filho)

No Brasil, sertão e cinema têm fortes ligações, tanto um quanto outro é recheado de simbologias, misticismo e lirismo no imaginário popular, são locais onde a ficção se confunde com a realidade, são locais da invenção. O movimento do cinema novo, na década de 1950 no Brasil, tinha como algumas de suas características a denúncia, por meio do cinema, das condições socioeconômicas do Brasil, da exploração de seu contexto político e social de um Brasil marcado pela fome, miséria e pobreza. O Cinema Novo trouxe para o centro do debate personagens até então apagados pelo cinema ou que nunca tiveram importância, pessoas do povo, não-atores, as contradições, o cangaço, as favelas, o banditismo, o sertanejo, o populismo, a crítica da exploração da fé e o desejo da transformação.

Esses filmes funcionam como índices da diversidade de estilos e propostas do cinema brasileiro hoje. Central do Brasil, de Walter Salles Jr. cruza o sertão glauco com a tradição do melodrama latino-americano; o Sertão de memórias, de José Araújo, renova a linha mítica e fabulosa; Como nascem os anjos, de Murilo Salles e Um céu de estrelas, de Tata Amaral, voltam à favela e aos subúrbios com um olhar desprovido de pieguice ou dessa “bondade” redentora. Orfeu, de Cacá Diegues, dá visibilidade ao personagem do pop-star e do traficante. (BENTES, 2007, p.243)

Assim como no Cinema Novo, Bacurau também traz às telas do cinema e à posições privilegiadas na narrativa, personagens como aqueles outrora revelados pelo Cinema Novo décadas atrás, no entanto, diferente daquele cinema, Bacurau não está interessado na denúncia de um sertão de condições insanas de existência nas periferias do mundo, talvez o interesse em Bacurau seja mais de demonstrar a força e a potência desses lugares frente às adversidades do imperialismo ianque, um sopro de esperança. Esta diferença de posição entre Cinema Novo e a perspectiva dos realizadores de Bacurau em colocar a comunidade, uma vez organizada, com chances de sobrevivência e reação às as forças que antagônicas do filme, representadas por um alemão americanizado e um grupo de norte-americanos armados, nos leva a importantes reflexões entre a estética e cosmética dos espaços sociais *representificados* na obra de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles.

A suposta decadência produzida pela seca é representada num universo de violência e crueldade que se faz presente em diversas narrativas fílmicas, por exemplo, em O cangaceiro (1953), de Lima Barreto, O pagador de promessas (1960), de Anselmo Duarte, baseado em peça homônima escrita por Dias Gomes, que obteve grande êxito ao conquistar a

Palma de Ouro no Festival de Cinema em Cannes, no ano de 1962, e no referido *Vidas Secas* (1963). (BARBOSA, 2017, p. 91)

BARBOSA (2017) também nos traz a perspectiva de regionalismo em Bourdieu ao opor sertão-litoral na análise do filme *Cipriano*. Nos parece interessante ver como no cinema e ainda em Bacurau se verifica o sertão ou comunidades às margens da sociedade como “unidade negativamente definida pela dominação simbólica” (BOURDIEU, 1989, p.126). Kleber e Juliano opõem Bacurau ao sudeste, *representificados* pelos motoqueiros sudestinos e aos países do “centro” do mundo, *representificados* pelos invasores de Bacurau e assim operam sedimentando o espaço simbólico de Bacurau na narrativa.

Segundo o diretor, seus filmes são muito pessoais, retratam sua experiência de vida. *Vinil Verde* (2004) representa de uma maneira muito dura a morte de sua mãe. *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006) ilustra um período de sua vida em que se envolvia com pessoas de longe do Recife, entrando num buraco emocional dos relacionamentos à distância. *Eletrodomésticas* (2005) apresenta a classe média urbana dos anos 1990. (NOGUEIRA, 2014, p. 88)

Como demonstra Nogueira (2014), sobre Kleber Mendonça Filho, seus filmes têm relação com aquilo que lhe atravessa de alguma maneira. As intencionalidades dos realizadores presentes na obra, os aproximam cada vez mais de um lugar central no processo de *representificação* de seus personagens em tela, exercendo certo controle, porém revelando também certas limitações. Se por um lado as interferências dos realizadores na obra, revelam suas intencionalidades na produção de sentidos, os processos cognitivos e afetivos de outro interferem diretamente na obra na recepção pelo público como veremos no segundo momento.

O filme inicia com o zoom na América Latina e no Brasil e de repente estamos no “Oeste de Pernambuco”, “daqui a alguns anos”. Geralmente na estrutura, o que Syd Field (2001, p.3) vai denominar de *paradigma*, de um roteiro cinematográfico no cinema clássico, é nos primeiros 30 minutos de filme que estamos diante da apresentação da premissa da narrativa e de seus principais personagens, no primeiro ato do filme. Bacurau segue nesta linha e é nestes primeiros 30 minutos que somos apresentados aos principais personagens que estão em Bacurau, a um problema e a premissa da narrativa.

Diante de um caminhão-pipa desviando de buracos em uma rodovia que parece estar abandonada, o espectador é apresentado a dois personagens: Teresa e Erivaldo. Teresa dormindo no banco, de jaleco e Erivaldo dirigindo o caminhão-pipa. Teresa desperta quando um caminhão-pipa passa por cima de um caixão. Neste momento reflito sobre esta escolha, em meu íntimo — e aqui claro, uma interpretação muito pessoal — permito-me associar o elemento do caminhão-pipa no contexto de sertão e nordeste à boas novas e à esperança (o elemento da vida, que mais tarde é enfatizado mais uma vez em seu contraste com o elemento da morte, representado pelo caixão na cena em que Teresa vê água brotando de dentro do caixão de Carmelita), que passa por cima ou vence a morte representada pelo elemento do caixão. Aqui levantamos apenas hipóteses das intenções dos realizadores, pelo conjunto da obra esse pequeno fragmento do filme me é revelador, trazendo elementos que reforçam mais tarde esta mesma premissa de elementos que apresentam uma dualidade ou contraste, característica que podem levar Bacurau a ser criticado por um certo maniqueísmo, que pode se apresentar talvez no contexto alegórico de dois grupos em conflito, mas jamais em seus personagens individualmente analisados, trabalhados de maneira que insistir no maniqueísmo desses personagens seria desonesto ou superficial. Os caixões transportados por um caminhão tombado na estrada são vistos com surpresa pelos personagens, que seguem pela estrada, passam por uma escola municipal abandonada que é enfatizada tanto pelo olhar de Teresa, quanto para o plano seguinte, guiado pelo olhar de Teresa, que revela o que a personagem observa: as ruínas da “Escola Municipal Silvino Adonias Bezerra”, neste momento imagino que tanto a rodovia esburacada, quanto uma escola abandonada, revela o fracasso das instituições no universo fílmico de Bacurau. Em seguida, os personagens tomam um caminho de chão batido que sai da rodovia principal em direção à Bacurau, (Sabemos disso pela placa: “Bacurau 17km Se for, vá na paz”), e logo em seguida já nos primeiros minutos de filme somos apresentados ao “problema da região” de Bacurau, recursos hídricos escassos, controlados por grupos armados.



(Frame do filme em 6min26s, nos mostra a placa com os dizeres: Bacurau. 17 km. Se for, vá na paz)

A placa do filme é revelada por um movimento de câmera panorâmico que vai do assunto caminhão-pipa para a informação na placa. A placa também foi usada na campanha de marketing do filme. Nos Cinemas Teresina, no Piauí, havia uma réplica de papelão decorativa, onde pessoas tiravam fotografias. Tanto o movimento de câmera e a ênfase na placa no próprio filme, quanto sua reprodução no marketing do produto fílmico, em camisas, em *tweets*, revelam a importância daquele elemento no cenário. A placa de fato já anunciava o que o filme nos apresentaria na resolução dos conflitos no último ato.

Um diálogo em um filme existe por algum motivo, pode ser para revelar informações que levam a narrativa a diante ou mesmo para criar tensão, no caso do diálogo de Teresa e Erisvaldo, recebemos algumas informações importantes antes mesmo da chegada do caminhão-pipa em Bacurau: “Tão procurando Lunga”, revela Teresa. “Não conte comigo para entregar Lunga”, continua Erivaldo. “Nem comigo”, completa Teresa. Um terceiro personagem é anunciado, no visor digital do carro: “Adailton Santos do Nascimento vulgo ‘LUNGA’”. Um detalhe interessante na informação falada, no diálogo de Teresa e Erivaldo é que eles não têm motivos para entregar Lunga. E na informação visual disposta no cartaz é que Adailton é um procurado de *alta periculosidade*: *vulgo* Lunga. A criminalização do sujeito, “alta periculosidade”, a exposição de seu retrato, de seu nome e apelido, nos remete a outro personagem central da história do sertão nordestino: Virgulino Ferreira, *vulgo* Lampião, o *famigerado bandido*. Não somente pela referência à Lampião, ao cangaço no sertão, um dos temas trabalhados no Cinema Novo, Bacurau guarda

relações com àquele cinema também como dispositivo narrativo, uma vez que acionando esses elementos relacionais com o Cinema Novo no Brasil, mais tarde o filme também revela uma invasão não só dos antagonistas do filme à comunidade de Bacurau, mas uma invasão da *forma* de um “cinema hollywoodiano” em um filme nacional que apresenta pontos de oposição àquele cinema, mais contrastes.



(À esquerda cartaz distribuído pelo governo baiano nos estados da Bahia, Alagoas e Sergipe, em 1930. À direita, recorte de frame de Bacurau em 6min47s de filme onde vemos o visor com cartaz)

A relação de Lunga e Bacurau com o cangaço é realçada mais tarde quando somos apresentados ao museu de Bacurau, onde há elementos do cangaço, como armas, fotografias, indumentárias, revelando a memória de Bacurau e sua relação com o banditismo cangaceiro, ainda presente na figura da personagem de Lunga e outros. Lampião é figura forte no imaginário do sertão, presente em diversas outras artes, como na música de Lenine, Candeeiro encantado: *“Mas Lampião disse que contra o flagelo, tem que lutar com parabelo na mão”*. No cinema, filmes como *A Luneta do Tempo* (1996), *Baile Perfumado* (2014), e rememorando o Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), com capitão Corisco: *“Aí eu fui na fazenda do coiteiro que traiu Virgulino e cortei onze cabeça a facção, depois meti tudo num saco e mandei de presente pro delegado, num bilhete escrito a sangue. Era o meu troco, pra mostrar pra eles que eu tava na guerra pra vingar Lampião”* (Fala de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). As cabeças cortadas também aparecem no filme na resolução do conflito, em um movimento simbólico, que encontra sua força menos na forma que Lampião e seu bando morreram (ainda que citadas por meio de um frame com esta fotografia dentro do filme), e mais na

resposta de Corisco ao delegado, no filme Bacurau era a resposta da comunidade de Bacurau aos invasores.

Seguindo a narrativa, em um plano aberto vemos pela primeira vez a comunidade de Bacurau. Casas pequenas, uma grande árvore ao centro, chão de terra batida, um museu, uma igreja e acompanhamos tudo pelo ponto de vista de Teresa, que vai passando pelas ruas de Bacurau, até encontrar Domingas, a médica da comunidade e Damiano, uma espécie de curandeiro. Domingas e Damiano representam bem um recorte de Bacurau, são personagens que sustentam a ideia de que Bacurau é uma comunidade onde os conhecimentos são horizontais, não hierárquicos, onde a ciência da medicina tradicional pode conviver com o conhecimento dos saberes de um curandeiro. Ainda assim, Domingas não representa uma medicina mercadológica, mas uma medicina humanizada, como se vê mais na frente na cena em que Domingas atende uma mulher reclamando de dores de cabeça, ao invés de passar um medicamento, Domingas recomenda descanso e bastante água: “*Tu tá de ressaca*”.

Teresa trás uma mala vermelha e chega a casa de Seu Plínio, onde está acontecendo o velório de Carmelita. Nesse momento vemos quase toda Bacurau no velório de dona Carmelita. O filme coloca Carmelita como uma personagem central nesta cena, onde as ações e discursos ocorrem em torno dela. Bacurau em torno de Carmelita revela a grande importância da personagem para aquela comunidade, uma espécie de matriarca. Um violeiro local toca sua viola no velório. O filme mais uma vez faz uso do recurso da fotografia como elemento de cena presente para revelar informações que não saberíamos de outra maneira: Carmelita em uma motocicleta com um filho. Carmelita rindo com outras pessoas. Neste mesmo instante, junto das fotografias, na casa de Carmelita também nos é mostrado uma grande quantidade de livros acadêmicos e literários como objetos de cena. Elementos de cena que reforçam a relevância que Bacurau dá à educação na comunidade, também reforçada pelo personagem do professor Plínio. Guiados pelo Carranca, o violeiro de Bacurau, a comunidade canta Bichos da Noite, música anunciada por DJ Urso. A comunidade se despede de Carmelita, anoitece e a cena encerra com um *fade out*. Até aqui o filme já nos revelou alguns dos principais

personagens da narrativa, os problemas de Bacurau, algumas características da comunidade e deu alguns elementos que associam-se a outros no decorrer do filme, como o elemento do cartaz de Lunga, o elemento da água e dos caixões e da sementinha de Damiano.

A narrativa avança apresentando mais personagens e revelando a cada personagem mais informações a respeito de Bacurau, engatando novos pontos de virada na história. Somos apresentados a Pacote, um ex-pistoleiro que quer abandonar a vida do crime e é acolhido pela comunidade, somos apresentados também ao Museu e à Igreja, que serve como um depósito. E agora um dos primeiros sinais importantes de que algo está errado: Professor Plínio descobre que Bacurau está fora do mapa no satélite. Alguns elementos já apontavam para o fato de que Bacurau era uma comunidade fora da barbarização que acontecia fora de Bacurau, esses indícios eram apontados como elementos da naturalização e espetacularização de execuções públicas no Vale do Anhangabaú, televisionadas, que aparecem em um dos planos do terceiro ato do filme. Bacurau era uma comunidade que tinha uma espécie de autogestão e sofria embargos dos recursos hídricos e quaisquer outros tipos de políticas públicas. Apontava para o fracasso de instituições do estado e da política, um exemplo disso nos é apresentado na figura do candidato à reeleição Tony Jr.

Por volta de 30 minutos de filme que somos apresentados a uma primeira espécie de antagonista no filme: Tony Jr. O filme revela Tony Jr. como um personagem antagonista de Bacurau, no momento em que ele aparece, toda Bacurau se recolhe para dentro de suas casas e o ignora. Tony Jr. representa para o filme as instituições político-partidárias ou o governo, um governo distante do povo, voltado apenas para seus interesses próprios. E o filme sustenta essa ideia de diferentes maneiras. Tony Jr. é acompanhado de algumas pessoas com vestimentas associadas a evangélicos, que o entregam uma maquininha de coleta de retina, maneira de sufrágio do universo fílmico de Bacurau. Em um plano aberto, Tony Jr. é mostrado totalmente isolado da comunidade de Bacurau, totalmente apartado.



(Frame do filme em 28min36s mostra a escolha da fotografia em que Tony Jr. aparece insignificante em um pequeno espaço do enquadramento)

Tony Jr. é tratado como um dos antagonistas, mas não aparece como uma ameaça a Bacurau, pelo contrário, aparece em tom jocoso, a comunidade o recusa e escolhe deixá-lo falando sozinho. Soma-se isso a parte do jingle: “caminhando no meio do povo”, o contraste entre a expectativa do jingle de Tony Jr. e a realidade em Bacurau torna a cena ainda mais engraçada. Nossa hipótese de que Tony é um personagem presente na narrativa para representar o descaso do governo com Bacurau e a descrença da comunidade nas instituições, além de ser parte do conflito final da história, vai se construindo por meio do filme na medida em que o filme apresenta elementos como o motivo da recusa de Bacurau a Tony Jr, revelado quando ele promete resolver a “bronca da água”, como a maneira que o personagem entrega os livros à escola, jogados como se fossem lixo, revela um descaso e descrédito na educação.

Um detalhe interessante é o nome da escola de Bacurau: “João Carpinteiro”. É na escola onde aprendemos a nos comunicar, onde aprendemos sobre linguagem, talvez Kleber Mendonça e Juliano Dornelles ao dar este nome à escola de Bacurau, de alguma forma com essa brincadeira nos revelem suas escolas de cinema, aqueles que fizeram suas cabeças e que os fizeram adorar filmes. Ora, John Carpenter não é citado apenas no nome da escola de Bacurau, mas assina também a trilha musical do filme. É uma música de John Carpenter que invade de maneira violenta o som das palmas e berimbau da roda de capoeira em Bacurau.

Há uma cena noturna em que Plínio e Domingas se dirigem à comunidade em uma reunião a respeito dos donativos de Tony Jr., o que inclui caixões, alimentos

vencidos e um remédio tarja preta que deixava a pessoa “lesa”, sinais prévios que reforçam a ideia de que o prefeito e os norte-americanos liderados pelo nazista Michael, estavam juntos em um plano contra a comunidade de Bacurau.

É somente por volta de 39 minutos de filme que Bacurau apresenta um elemento de ponto de virada para um segundo ato da estrutura narrativa do filme: um grupo de cavalos invade Bacurau no meio da noite, retirando do sossego os moradores, que olham curiosos a chegada dos cavalos. “São da fazenda do Seu Manuelito”, diz Flávio.

Há em Bacurau, a partir de agora, fortes tensões entre a forma e conteúdo do filme, debate controverso, que no entanto faz parte do filme como elemento interessante que revela sua potência e sua fraqueza. A partir de tensões se pode transformar a linguagem. Foi a partir da indústria de cinema que os gêneros cinematográficos se consagraram, transformando a história e a linguagem do cinema. A exemplo disso, o *Western* veio se consagrar como gênero do cinema clássico em um momento e contexto social em que a nação estadunidense necessitava contar aquele tipo de história. O *western*, portanto, serviu por muito tempo como um projeto idealista de nação norte-americana, e se consagrou como um dos principais gêneros cinematográficos.

BAZIN (2018, p. 256) afirma que “O western é o único gênero cujas origens praticamente se confundem com as do cinema, e que depois de quase meio século de sucesso ininterrupto ainda conserva sua vitalidade”. O western, em termos weberianos, é o tipo ideal da imagem da nação estadunidense naquele momento histórico e em muito, continua com elementos e valores que nunca perderam a centralidade na formação da identidade estadunidense. Bacurau adentra fortemente nos moldes do cinema de gênero, isto é confirmado não só pela análise formal e narrativa, mas das revelações de intenções dos próprios realizadores em entrevistas diversas disponíveis em revistas e colunas de jornais. No entanto, não se pode enquadrar Bacurau como um gênero cinematográfico específico. A presença dos caixões no início do filme anunciando a morte e a violência que se estabeleceria no seguir da trama era recurso bastante utilizado no *western*, é assim que os caixões funcionam como elemento narrativo em *Por um punhado de dólares* (1964), de

Sergio Leone. Bacurau também flerta com o cinema de John Carpenter, há momentos de clichês em filmes *gore*. O site *The Film Stage* publica “*The Hunt Begins in U.S. Trailer for the Brazilian Thriller Bacurau*”, o suspense no filme é intensificado na segunda metade do filme à medida que os ataques dos ianques se articulam contra Bacurau.

Encontramos na análise do cinema de gênero respostas para os debates levantados sobre maniqueísmo em Bacurau, são característica do próprio gênero do western, fundado em cima de mitos, e um desses mitos é a luta das forças do bem contra as forças do mal, em Bacurau representadas pela comunidade e pelos invasores em busca de um necro-entretenimento doentio. BAZIN (2018, p. 262) afirma que cada um dos mitos que constroem o gênero do western se reduzem a uma premissa fundamental: “o grande maniqueísmo épico que opõe as forças do Mal aos cavaleiros da justa causa”. Isso justifica de certa forma o banditismo de personagens como Pacote e Lunga. “Para ser eficaz, a justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temerários quanto criminosos” (Bazin, 2018, p.264). Esta ideia fundada no western pode ser extremamente nociva ao imaginário social, é como se apoiassem a ideia de que os fins justificam os meios das polícias e instituições de coerção social. No entanto, em Bacurau a ideia apresenta um ponto de diferença, essa ideia é representada por uma comunidade em ataque legitimado pelo poder público, de assassinos com carta-branca para matar. “Tecnicamente, nós não estamos aqui”, diz Michael, “Tenho documentos que provam que nós não estamos aqui”.

Até aqui, de forma mais descritiva, pontuamos elementos narrativos que ajudam a sustentar a premissa da história de Bacurau, pontuamos também sobre a maneira que estão dispostos e suas ligações com outros cinemas ou com o universo em que a narrativa se insere, seja ele o sertão modernizado, a violência ou colonialismo. Acontece que a partir deste momento, na segunda parte do filme, onde aparecem os antagonistas: *Michael* e os norte-americanos, a linguagem do filme é violentamente invadida pelo cinema de gênero. Saindo do cinema, ouço comentários

como “*pareciam dois filmes em um, né?*”, porque de fato há mecanismos formais de linguagem que dão esta tensão ao filme.

Escolhemos descrever a primeira parte do filme porque é nela que encontramos elementos que aparecem em toda a narrativa, como já exposto, é no primeiro ato que conhecemos os personagens principais e a premissa narrativa. Posto isto, voltamos a pensar dentro do filme a “invasão” vertical de um outro cinema. A partir do momento que Michael aparece no filme, Bacurau deixa de desenvolver Teresa para acentuar as tensões e conflitos entre protagonistas e antagonistas da narrativa. É justamente neste ponto em que Bacurau encontra uma faca de dois gumes, sua força e fraqueza.

Bacurau contra invasores: O problema da forma-conteúdo

A força de Bacurau na invasão da montagem e plástica de cinema mais comum nas cinematografias norte-americanas ou *hollywoodianas* em um filme brasileiro está nas ambiguidades. Característica que nos leva ao ponto crucial de escolha deste filme para análise, o fato de que o filme levanta reflexões sobre os consensos e dissonâncias entre forma e conteúdo, e ainda mais, como o contexto nesta situação interfere diretamente no texto fílmico.

Em entrevista que realizei em 2020 para o NUPEC e LabCine, o montador Eduardo Serrano nos relata que em certo momento do filme ocorre uma invasão vertical de outro estilo cinematográfico. Em um primeiro momento estamos muito mais focados nos personagens e em Bacurau, a narrativa se desenvolve em um ritmo mais lento de forma que o espectador conheça bem cada personagem e as premissas da história. Serrano nos conta que isso o cinema nacional (brasileiro) fez muito antes dos norte-americanos, que poderíamos dizer que isso é coisa nossa (caso houvesse propriedade privada das ideias). A segunda metade do filme é mais focada na ação, não no gênero ação, mas nas ações dos personagens, no que é externo e visível e muito menos no desenvolvimento e subjetividade dos personagens. Essa dicotomia está relacionada à premissa do filme e harmoniza com outros elementos que constroem a narrativa de Bacurau. A comunidade contra o invasor, cinema nacional procurando espaço contra dominação do cinema

estrangeiro, colonizador e colonizado, opressores e oprimidos. É por conta desta dicotomia que Bacurau desperta tantas reações, de um lado dos que veem no filme um discurso antiimperialista, contra as opressões e celebrador da diversidade, por outro lado há aqueles que vêem no filme uma propagação de ideologias de esquerda (ainda que muito questionável sua existência no filme). É na relação da oposição a um cinema hegemônico e às formas de dominação das classes dominantes que Bacurau se constitui como uma obra crítica (até certo ponto), e por isso merecedor de uma análise crítica.

Bacurau foi lançado em 2019, o Brasil passava por uma crise institucional, política e econômica intensa que perdura até então. Setores ligados às culturas artísticas, assim como todas as pastas ligadas de certa forma a um desenvolvimento social começaram a sofrer um processo contínuo de precarização. A educação com recursos congelados⁴⁰, a própria ciência atingida em níveis alarmantes, com orçamento regredindo a um montante comparável aos recursos de 20 anos atrás, como bem demonstra uma pesquisa de Brandão⁴¹ (2020, p.239), apontando inclusive o risco de praticamente extinção do orçamento nas áreas de humanidades, o meio ambiente cada vez mais desprotegido⁴², e com as artes, o cinema logo foi alvo do governo⁴³. A Ancine passava por um processo de desmonte cada vez mais intenso, já no começo do governo de Jair Bolsonaro, por meio do TCU, os repasses financeiros à agência foram cortados⁴⁴. O cinema se tornava alvo, cada vez mais atacado⁴⁵. Mais recentemente, a cinemateca brasileira em chamas⁴⁶ era algo

⁴⁰ Educação é a pasta que vai ter maior bloqueio de despesa no orçamento. C.f.:

<https://www.cnnbrasil.com.br/business/contingenciamento-atinge-educacao-defesa-e-estatais/>

⁴¹ BRANDÃO, Marcílio Dantas. **Escritos na quarentena 2**: Toda ciência é humana. O público e o Privado, n. 36, MAI/AGO, 2020.

⁴² Bolsonaro tem recordes de destruição do meio ambiente mas usa dados para enaltecer seu governo; entenda. C.f.:

<https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2021/09/21/bolsonaro-tem-recordes-de-destruicao-do-meio-ambiente-mas-usa-dados-para-enaltecer-seu-governo-entenda.ghtml>

⁴³ Bolsonaro e o risco que representa ao cinema brasileiro. C.f.:

<https://www.institutodecinema.com.br/mais/conteudo/bolsonaro-e-o-risco-que-representa-ao-cinema-brasileiro-ro->

⁴⁴ ANCINE: Para artistas, TCU suspendeu repasses por influência política. C.f.:

<https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/ancine-para-artistas-tcu-suspendeu-repasses-por-influencia-politica>

⁴⁵ Políticas de Bolsonaro resultam na pior crise do cinema brasileiro. C.f.:

<https://www.cartacapital.com.br/mundo/politicas-de-bolsonaro-resultam-na-pior-crise-do-cinema-brasileiro/>

⁴⁶ Em chamas: Tragédia atinge a história da cinemateca brasileira. C.f.:

<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/em-chamas-tragedia-atinge-a-historia-da-cinemateca-brasileira/>

revelador, do descaso com o cinema nacional e com a cultura. É dentro deste contexto que o texto de Bacurau passa a produzir sentidos, como uma semente, que tenta ser coercitivamente enterrada mas brota frutos. E os frutos de Bacurau, para além da geração de empregos, cinema nacional em Cannes, cinema nacional nos cinemas brasileiros e na televisão, pessoas discutindo filmes, também está na incorporação (quer queiram ou não) do discurso fílmico à pautas progressistas. Fica difícil concluir que este não é um viés do filme ou preocupação, quando tantos elementos apontam para o contrário. O produto se queria no mínimo crítico ou progressista em algum nível, tudo isto dentro de uma experiência estética, da linguagem e de homenagem dos realizadores aos cinemas que amam e que os formaram. Encontramos no entanto, nesta força do filme, uma fraqueza, caso tentemos empurrar goela abaixo um caráter “revolucionário” em Bacurau. A palavra RESISTÊNCIA - e aqui reitero sua ênfase - foi repetida inúmeras vezes pela imprensa, nos debates realizados com os diretores do filmes, em entrevistas, por setores de centro-esquerda no país, e até mesmo de esquerda.

É complicado estabelecer e classificar obras de arte em um rol taxativo de nomenclaturas ou em adjetivos que a vinculam a intenções muitas vezes não pretendidas. O que seria um cinema de resistência? Já abordamos a perspectiva de Sanjines (2018) ao tratar o cinema revolucionário como aquilo que está averso ao cinema burguês, pressupondo a existência deste último. No caso de Bacurau, me parece que analisar apenas o conteúdo do filme não dá conta de revelar quais dimensões políticas revestem o filme. Bacurau investe muito na representatividade, na colocação em tela de uma comunidade diversificada e plural (dentro de certo contexto, de um Brasil diverso), a matriarca com raízes na representação dos quilombos como símbolo de resistência, os simbolismos próprios do banditismo do sertão cangaceiro, mulheres ocupando os espaços de fala e poder simbólico dentro da comunidade, até certo ponto uma desconstrução de sexualidades e gênero, preocupações próprias e contemporâneas às discussões do mundo em que os realizadores vivem, reflete esse mundo e reflete a experiência e ponto de vista dos realizadores a respeito destes temas. Os que pretendem colocar Bacurau (tantos,

talvez bem mais que o próprio filme e seus realizadores) no pedestal de resistência, para carregar o estandarte do anti-imperialismo/anticolonialismo, têm que ir bem mais além que a representatividade na tela. Precisamos compreender que o que torna Bacurau - se puder ser visto assim - um filme aliado dos projetos políticos emancipatórios está no seu lugar como arte dentro deste contexto predatório, se posicionando e utilizando o cinema, para adentrar em espaços proibidos.

Poderíamos tentar entender seu próprio espaço como um espaço político, em vez de tentar representar uma política que está sempre acontecendo em outro lugar. A arte não está fora da política, mas a política reside dentro de sua produção, sua distribuição e sua recepção. Se assumirmos isso, poderemos ultrapassar o plano de uma política de representação e embarcar numa política que está ali, diante de nossos olhos, pronta para ser abraçada. (STEYERL, 2010)

Entender o espaço da arte como um espaço político é parte de um processo para compreender o potencial discursivo do cinema e seu lugar em projetos ideológicos, tanto neoliberais quanto socialistas, tanto fascistas quanto antifascistas, afinal a ideologia como ocultação do real está presente em projetos ideológicos das mais variadas vertentes. O cinema dentro deste contexto detém um potencial inimaginável para sustentar um ou outro projeto político.

Demonstramos anteriormente, uma certa disputa de poder e interesses no campo do cinema em relação ao dito cinema burguês ou cinema de Hollywood e o cinema do Terceiro Mundo, cinemas independentes e os cinemas “revolucionários”. Mesmo ocupando lugar em campos emancipatórios, Bacurau também é impregnado de ideologias neoliberais ou de alguma forma influenciada por elas. O inimigo externo personificado em grupos armados liderados por uma voz do além (que não identificamos) é um exemplo disso. Tony Jr., representando os políticos partidários e a tradição brasileira de associar unicamente agentes públicos à corrupção também tem seus problemas, quando o filme oculta de certa forma a crítica ao capitalismo neoliberal e aponta mais as causas dos problemas de Bacurau ao invasor personificado em um grupo de aventureiros armados.

Quando nos damos conta de que um produto cultural, pretendido “revolucionário”, está impregnado totalmente pela ideologia reacionária, descobrimos a consequência ideológica daqueles criadores que, às vezes, não percebem a armadilha. Porque não é possível conceber uma obra

revolucionária que leve à dicotomia entre forma e conteúdo. (SANJÍNES, 2018, p. 66)

A outra grande questão já apontada dentro de *Bacurau* é em um segundo momento do filme, quando se adota uma estilística cada vez mais próxima de um cinema comercial ou do cinema hollywoodiano. Intenção não escondida pelos realizadores, tanto no sentido de realizar um cinema que fez parte da sua formação, mas também de garantir um lugar ao sol, nos grandes festivais de Cinema, amplamente ocupados por grandes estúdios de *Hollywood*.

Cremos que forma e conteúdo se dão corretamente em uma relação ideológica. Correspondem-se permanentemente, e o fenômeno da verdade se dá quando existe a integração entre ambas as categorias. (SANJÍNES, 2018, p. 67)

Dessa apropriação da forma - se pudéssemos atribuir à Hollywood - do cinema hollywoodiano, vemos essa questão para além do desejo de referenciar os grandes cinemas formadores do pensamento de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, mas como estratégia para sobreviver em um mercado cada vez mais competitivo e excludente que é o mercado cinematográfico. Os autores cada vez mais participavam de produções com mais orçamento, mais controle do mercado, até certo ponto.

Os grupos compostos pelos cineastas mais outsiders oferecem aos seus integrantes o prestígio de manter a integridade artística; já a cena dos cineastas, consagrados no mercado comercial local, fornece renda, mobilidade, segurança e prestígio social. O funcionamento bem-sucedido e a mobilidade profissional são funções da relação do indivíduo com uma rede de organizações informais composta por seus colegas (BECKER, 2008, p. 117) (NOGUEIRA, 2014, p.52).

No caso de *Bacurau*, observando o roteiro, podemos notar que o resultado final do filme não difere tanto da concepção dos realizadores em termos de roteiro. Devemos isso ao fato de mesmo em uma produção desta escala (em termos dos cinemas produzidos no Brasil, *Bacurau* se torna uma grande produção) ter ainda em si, uma tentativa de manter no fazer filmico uma política dos afetos. Dois amigos, Juliano Dornelles trabalha com Kleber Mendonça Filho, que trabalha com o seu mesmo fotógrafo de outras produções, a produtora do filme Emilie Lesclaux é

companheira do realizador, grande parte da equipe de *O Som ao Redor* (2012) se repete em *Aquarius* (2016) e se repete em *Bacurau* (2019).

Seu primeiro longa-metragem de ficção, *O Som ao Redor* (2012), foi aclamado pela crítica e público. O orçamento para produção de *O Som ao Redor* foi de 1,8 milhão de reais. Nos filmes anteriores, Kleber trabalhava com um grupo restrito de amigos. Em *O Som ao Redor*, é a primeira vez que o diretor se depara com uma grande equipe. (NOGUEIRA, 2014, p.89)

Já *Bacurau* teve um orçamento de 7,7 milhões e uma receita de 18.994,500 milhões. A produção estava diante de um novo desafio, com co-produção francesa e aderindo às regras do jogo (KMF e Juliano Dornelles agora entravam em um novo campo de disputas, ainda que dentro do campo do cinema - um lugar mais ocupado pelo “mercado cinematográfico” do que pelos impulsos criativos dos artistas), o filme agora passa a ocupar novos espaços, novos discursos, novas representações.

Esta preocupação com forma e conteúdo decorre bem mais por conta de uma dimensão política do cinema, afinal a arte é liberta para experimentar e contradiz a noção de propriedade. Determinados cinemas não tem esta como a principal preocupação e talvez por isso estejam mais próximos de contaminações por ideologias neoliberais. A respeito da disputa entre artistas e a burguesia ou suas formas de dominação e controle sociais, BOURDIEU (1996, p.64) aponta que a experiência entre os artistas e novas formas de dominação, especialmente a figura do “burguês” aos quais se sujeitaram, tem relação com a ascensão dos novos ricos, donos de “fortunas colossais” e avessos às culturas artísticas, “dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais”. A manutenção da estrutura de poder dominante afeta, portanto, as políticas culturais, os artistas e diretamente a produção artístico-cultural de uma sociedade. Dentro desse contexto, a ausência de cinemas diversos nos locais de fruição (nem tão) populares e (nem tão) mais acessíveis do cinema como os cinemas de shopping, revela um projeto dos espaços sociais ocupados pelos donos do poder e do “mercado”.

Assim, está claro que o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição a um mundo “burguês” que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte quanto no domínio da literatura, e que,

por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma definição degradada e degradante da produção cultural. (BOURDIEU, 1996, p. 75)

É dentro deste campo de disputas que Bacurau se encontra, bombardeado por produções de sentidos diversas, por políticas de representações diversas e nomenclaturas classificatórias que o limitam e o localizam dentro desse caos que parece tomar conta quem pretende dar conta dos afetos e sentidos acionados por uma obra de arte ou um filme. As condições simbólicas, elementos trazidos pelo filme, pelos realizadores e seu imaginário e pelo público diante de um contexto, constroem a dimensão social em Bacurau, torna-o um filme e sim, uma obra de arte, dotada de relevância para análises sociológicas de diversas vertentes. Nos parece distante o que nossa pesquisa consegue sentir de Bacurau diante da imensidão da pluralidade de faces que o filme detém.

Bacurau em uma aula de Teoria Sociológica

Bacurau gente, vendeu muito, Bacurau lotou cinemas. Tantos espaços comerciais como espaços de cinema de arte. Então o próprio capitalismo, ele lucra com os seus objetos críticos, né? (Trecho da transcrição)

Esta parte do processo da pesquisa acontece graças à receptividade da nona turma de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Piauí. Me encontro como monitor da disciplina de *Teoria Sociológica I*, ministrada conjuntamente pelo Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior e a Dra. Francisca Verônica Cavalcante, disciplina que abriu espaço para discussões da turma entre si e entre membros externos interessados, por meio de uma aula aberta, sobre o filme Bacurau e suas relações com os temas estudados durante a disciplina. Nesse caso, o filme serviu de disparador de discursos que o cercam, propiciando compreender a forma como aqueles espectadores recebiam o filme. Deixo portanto, o material transcrito para apreciação da banca, no entanto, deixo claro que não o utilizei na íntegra, apenas partes que trazem discussões relevantes para nossos objetivos. Por meio da separação de palavras-chave acionadas pelos participantes, percebamos os discursos dos participantes com aquilo que levantamos durante a análise fílmica, não como prova ou como exame de validação, mas tão somente

para compreender aspectos da receptividade e do olhar dos cientistas sociais confrontados com um filme e com a linguagem do cinema.

Transcrição parcial do registro sonoro da Aula de Teoria Sociológica realizada no dia 09 de setembro de 2020:

[00:03:40]

F1: Então, agora boa tarde oficialmente, essa nossa aula é aberta não é? **Tivemos alguns problemas**⁴⁷, é muito importante pra gente discutir esse filme, Bacurau. E na realidade é também muito oportuno para o momento, o contexto político social, econômico, não é? Que nós estamos vivenciando. E aí, quando a gente pensa nos (três clássicos) [00:04:12] nos debruçamos nesta, durante essa disciplina que está chegando aí ao final, não é? E hoje nós pretendemos fazer esse diálogo entre os três clássicos, eu quero ressaltar a questão, três questões relativas aos três clássicos, é pensando sempre no filme, não é? E aí, como o Júnior colocou, esse filme, ele traz questões que remetem diretamente, que estão intimamente relacionados, (intrinsecamente) [00:04:49] relacionado aos problemas estudados por vocês nos seus diferentes projetos de pesquisa. projeto não, nas pesquisas em andamento que vocês estão realizando. Não só a do Oliver que toma esse filme como objeto de estudo, não é? Mas o filme é bom para a gente pensar a nossa sociedade brasileira, não é? Ele traz, ele manifesta, expressa questões que estão na ordem do dia, não é? De **uma separação abissal entre as regiões brasileiras**, da exploração das **ideologias** presentes, não é?

[...]

[00:08:41] F2: Eu me chamo F2 e então, quando eu tava assistindo o filme, antes de os professores sugerirem, na época eu **fui fazendo algumas anotações e estabelecendo algumas relações com a disciplina**, sem nem saber que a gente ia fazer essa análise. Então, vou falar para vocês algumas palavras que me vieram a primeira vez que eu assisti, né? Me veio **solidariedade orgânica e solidariedade**

⁴⁷ Um fato interessante aconteceu na primeira tentativa de iniciar a aula: A aula foi invadida, como relatamos anteriormente no capítulo 02 (Cena 02) deste trabalho.

mecânica, colonialismo, imperialismo, poder, perversão, né? E aí, assim trazendo Durkheim como esse primeiro, o primeiro clássico, o que que eu pensei, quando a gente fala de Durkheim, a gente lembra que Durkheim traz a sociologia da integração né? Da sobreposição do coletivo social, da questão social dos fatos sociais aí, o que ao assistir Bacurau, o que que me lembra, justamente, a questão da solidariedade mecânica e da solidariedade orgânica, né? Entendendo que a solidariedade mecânica, ela constitui, né? Se constitui na consciência coletiva, né? Quanto mais, quanto mais força a consciência coletiva aumenta, quanto mais intensa solidariedade mecânica. E essa sociedade ela possui **uma presença de um sentimento comum de pertencimento**, né? Que tem encontrado em todas as consciências individuais. Diferente da solidariedade mecânica, que é presente na sociedade industrial, né? (inint) [00:10:22] essencialmente na **divisão do trabalho**. Então porque que me lembra isso porque a gente tá olhando todo o contexto de Bacurau, o que que é possível perceber, que a população de Bacurau é uma comunidade que se protege, que se cuida, né? Então, isso me lembra a questão da solidariedade mecânica. Aí então, eu deixo isso dito, né? Pro grupo ver como é que reverbera. Eu fui fazer algumas anotações também a respeito dos outros clássicos, mas eu gostaria de falar sobre essa primeira observação que eu faço sobre Durkheim. E aí, também Durkheim traz a obra suicídio. Então, lembrando assim, que os indivíduos, né? Nos seus processos de integração social, por que que eu tô falando de suicídio, eu vou explicar, eles necessitam de referência, eles necessitam de âncoras, né? Então a sensação de desconexão, de desamparo, de desligamento em relação ao grupo pode levar ao estado de anomia. Então, porque que eu pensei nesse tema com o filme, porque, muito embora, né? Todo, toda aquela situação de violência, de opressão, de tudo junto filme faz a gente refletir que acontece na sociedade, né? **A forma como aquela população estava organizada permitiu que ela, vamos dizer assim, lutasse contra a opressão**, né? Então, isso me faz pensar na questão da coerção social, do laço social também, né? Importante, inclusive na questão da auto-organização, né? De porquê com a sociedade, uma comunidade organizada não é capaz de fazer, de realizar. Deixo essa primeira palavra assim (inint) [00:12:13] como se reverbera no grupo. [00:12:15]

[00:12:52] M3: Ótimo, obrigado, colegas. Boa tarde aos professores e aos colegas. Convidei um colega hoje, taí presente, *FULANO*. Bem gente, é, assim eu vi alguns elementos que vocês já trouxeram, né? Com relação ao filme trazendo aí, já o link com os autores, e é interessante porque eu (init) [00:13:19] assisti ao filme, Bacurau nesses últimos dias após indicação, né? Não tinha assistido Bacurau ainda, **várias pessoas já tinham me indicado, só que às vezes quanto mais indica alguma coisa mais eu fico suspeito de assistir, né? Eu fico esperando passar essa febre e esquecer um pouco da coisa pra depois assistir.** E com Bacurau foi interessante porque a princípio, olhei assim um filme por mais de 2 horas, né? Eu fiquei assim, **filme nacional, com mais de 2 horas é bem difícil a gente ver, né? O filme, ele pede uma... Uma lógica comercial de uma hora e meia, uma hora e quarenta e esse filme, a gente acha o filme assim tão longo, né?** E discutindo ontem com alguns colegas essa, essa questão que o filme traz, né de uma, a princípio **uma ideia de realismo só que ao mesmo tempo é alegórica, né?** Ao mesmo tempo ele é uma coisa assim que foge totalmente da realidade, né? E essas duas coisas, elas estão intrincadas no filme inteiro, né? Desde o início do filme até o final do filme a gente fica sem entender se **isso é realidade ou que é uma alegoria,** né? (inint) [00:14:41] se isso é pura ficção, né? Ele é igual, ele é categorizado como ficção científica, o filme, né? **Ficção científica, ação terror, não sei das quantas, enfim tem um monte de categorização pra o Bacurau.** Aí, de onde surge, né? Essa ideia de uma alegoria e de uma realidade no filme? Quando nós vemos o elemento da cidade fora do mapa é muito forte isso, né? porque é uma cidade mitológica, né? Uma cidade que a princípio tá lá. ela tá, ela existe, ela é, tem um lugar, né? Onde as pessoas existem e vivem, mais ou menos tempo ela existe também, ela é apagada, né? Do mapa. Ela não existe pra quem é de fora dela, a não ser pra quem tem interesse, o prefeito, enfim, e os elementos que a gente traz da alegoria e da realidade, eles transpassam o filme inteiro, né? A todo momento vai trazer uma, uma ideia de, e aí que entra, né? até discussão que você coloca, né? Da questão, da questão de coerção de classe, da coerção social, né? **A sociedade em classe,** essa divisão em classe, não na, na, é. No sentido de uma **hierarquização,** né? Dessa sociedade em relação a sociedade externa, né? Como se Bacurau

tivesse numa hierarquia mais baixa e a gente vê que a condição social dentro da comunidade, ela é, é como a Laisa trouxe também, né? Existe uma **solidariedade mecânica muito forte ali em que os indivíduos**, é, cada um sabe que tem sua função social né? Tem as pessoas que avisam quando o prefeito chega, os outros avisam quando o motoqueiro chega. Então existe uma comunicação que ela é mecânica, né? Que ela é, ela, ela tá nessas relações entre as pessoas né? Ela foge, foge aí de uma organicidade, né? Que é da sociedade da Metrópole, né? Aí a gente pode fazer essa reflexão aí, entre a colônia e a metrópole também, né? Pra pensar o que é interno e o que é externo a Bacurau. E essa, essa relação de, de alegoria e realidade, né? Ela atravessa todos esses tópicos, né? A coerção social que existe ali, né? Aonde você pode ser puta, você pode ser bandido, é, as pessoas, elas não se preocupam se você vai transar agora, se você vai transar com quem, né? É, existe lógico as regras de convivência, as regras sociais dentro da sociedade, mas elas por si só não são rígidas né? Elas são elas são (inint) [00:17:45] ali. E isso é interessante desde o princípio do que a gente vai vendo isso, né? **A gente a princípio, pelo menos eu, tive a impressão de que a Sonia Braga a, a personagem que ela faz, ela foi sempre a pessoa do contra, né? A beata que tinha valores e tal, mas aí durante o filme a gente vai percebendo que não, que ela que é também um indivíduo dessa sociedade Bacurau, né?** Ou seja, ela faz parte dessa engrenagem, dessa sociedade, ela também convive com isso, ela tem, lógico né? Essa flexibilidade da auto crítica, digamos assim, mas ao mesmo tempo ela está imersa ela participa com esses indivíduos como coautora dessa cena. Então é muito interessante todas essas implicações. E foi mais um comentário que eu queria fazer, já trazendo esses conceitos, mas eu acho que o filme, ele tem muito mais aí pra gente explorar, então eu agradeço o espaço. [00:18:49]

[00:18:55] M1: É, Verônica, eu considero que a Laisa e o Robson começaram muito bem o encontro, eu gostei demais das conexões, inclusive uma coisa que salta aos olhos a solidariedade daquela comunidade. Acho que a gente pode pensar num trânsito, né? Já que é um filme que tem algo de futurista entre o mecânico e o orgânico, mas eu acho que a palavra solidariedade, a coesão daquela comunidade, né? Numa leitura mais profunda, né? Eu acho super cabível, para mim é uma das

categorias chave do ponto de vista dos nossos autores pra discutir a partir do filme, né? Outra categoria sociológica muito importante é a categoria **comunidade**, né? Tem toda uma discussão teórica do (Toni) [00:19:59] é um conceito importante. A Verônica, ela disse uma categoria que tá no filme, a rigor em toda obra de arte né? o conceito de ideologia. Aqui pensando mesmo na perspectiva do Marx [00:20:20] **ideologia como ocultamento da realidade social**. No caso aqui, né? O trabalho dos cineastas é mais na direção de desvelar e de desmascarar. Nós estamos no setembro Amarelo, né? Veronica aí tá organizando todo um conjunto de debate sobre suicídio, a Laísa falou no conceito de anomia do Durkheim e não é, é interessante, é uma comunidade muito articulada e que tem referências é uma comunidade que tem referências, a Carmelita, o Lunga o Plínio e o Pacote. Então, ali por conta da coesão daquela organicidade entre eles, né? não tem muito espaço para anomia. É esses comentários do Robson, né? É importante que a gente se dispa de todo tipo de preconceito. Olha como é contraditório e aqui eu vou chamar vocês para o Manifesto do Partido Comunista, é uma obra crítica, uma obra desmascaradora, desveladora, mas que **o próprio capital lucrou bastante. Bacurau gente, vendeu muito, Bacurau lotou cinemas**. Tantos espaços comerciais com espaços de cinema de arte. **Então o próprio capitalismo, ele lucra com os seus objetos críticos**, né? Essa ideia de alegoria eu acho importante, não tenha dúvida, Bacurau acaba sendo, né? Um microcosmo do que é o mundo, né? Essa coisa de ambivalente das nossas barbáries convivendo com aquilo que há de mais (ponta) [00:22:24] na tecnologia. Inclusive uma das discussões mais clássica, no cinema em particular, **o cinema é realidade? É e não é**. E outra coisa, gente, tá cada vez mais tênue o limite entre realidade e ficção. Aquela cena lá das Torres Gêmeas, se você tivesse visto no cinema você diria assim “gente que loucura desse cineasta” e aconteceu no mundo real, né? Então assim, a comunidade Bacurau é uma comunidade muito particular, a gente discutiu tanto religião nesses nossos autores, a igreja de lá, gente, tá sem atividade. Ela virou um depósito, né? Então assim, é um lugar muito singular, muito específico. E para terminar, né? Eu só gostaria de dizer que um filme é uma ação racional com relação a fins e com relação a valores assim como a concepção de uma dissertação de mestrado. E tem todos os

momentos do filme que duas personagens, né? Inclusive a personagem da Sonia Braga... [00:23:42]

[...]

[00:33:05] M5: Bom, boa tarde. Sou, sou Lucas assim sou do curso de história lá de Picos, **sou paulista e minha fala é em cima disso**, porque eu saí daqui de São Paulo para Piauí para estudar aí. Cara eu assisti esse filme aqui no centro cultural perto de casa. A maior parte do pessoal, **o que mais chamou atenção foi ver tecnologia no Nordeste**. Pessoal olhava “Olha é o disco voador, é drone!” aí “não, o pessoal lá, os capiau lá vai falar que é disco voador.” Aí o titiozinho “Aí, oh um palhaço com drone aí”. Aí o pessoal “Nossa! **Eles conhecem tecnologia, Oh!**” “**não, olha o cara mandando zap!**” Era, isso daí foi basicamente o que eu entendi que os americanos também não souberam interpretar, eles se esqueceram de olhar a comunidade como uma comunidade que está vivendo no mesmo tempo que ele. **Eles olhavam para as pessoas que estão no Nordeste como se fossem pessoas que estão atrasadas, pessoas arcaicas, eles não respeitam nada disso**. Então o Interessante foi que eu vi isso na tela e no grupo que eu tava assistindo. Provavelmente eu teria a mesma impressão que eles se eu não tivesse passado dois anos no Piauí. Então a minha fala vai bem em cima disso, em cima também da **ideia da memória** que eles catam 100%. Poxa a professora, Francisco, João já bateram em cima disso que é a ideia do museu. O museu, ele se torna a chave de tudo ali. Se torna, **se eles estivessem visitado o museu eles teriam sabido que ali é um povoado do cangaço**, não iam sair (inint) [00:34:50] dedo em todo mundo, eles não iam arrumar briga ali. Então, é um filme que eu fiquei, ele me tocou muito por causa disso. Eu tinha acabado de voltar do Nordeste, assisti com o pessoal e o pessoal teve a mesma reação que os americanos, eu fiquei olhando, eu “puta, esse filme quebrou a quarta parede para mim”. Era mais ou menos isso que eu queria falar, brigadão pessoal. [00:35:12]

[0035:21] M1: Eu acho que essa fala do Lucas é muito significativa. Lucas, eu e Verônica, nós já moramos muito tempo em São Paulo e assim, eu vivia, Verônica depois pode falar da experiência dela, né? **Ser um estrangeiro dentro do meu**

próprio país, né? Eu gosto muito de uma imagem **“o Brasil é uma Belíndia” tem uma Bélgica e tem uma Índia aqui dentro do Brasil**, né? Por isso que eu acho que a gente não deve mais, eu acho que é uma análise muito limitada, você só enfocar a pobreza, né? E nesse sentido é bom rememorar uma coisa importante, **o Piauí há pouco tempo atrás gerou uma polêmica, fizeram um mapa Brasil esqueceram, deletaram o Piauí, né?** Então, assim, eu acho que tem toda uma sociologia do desenvolvimento, né? A forma como as nações metrópoles se relaciona com as nações satélite e talvez caiba também, né? E o filme foca muito isso, a **globalbarização** que o Milton Santos fala, né? E aí é um filme para a gente questionar, a luz de Weber, que razão é essa. A tecnologia do Drone, o Drone voar (air) [00:36:48], o Drone sentinela, né? e ao mesmo tempo o trono manchado de sangue do Shakespeare no interior, no sertão, né? E aí eu tô achando muito bacana as conexões que estão fazendo e quando o João falou, né? Eu acho perfeito para analisar o personagem do **Lunga a luz do conceito de Líder carismático**. Não sei se vocês perceberam, o **Lunga é uma figura se um tanto andrógina** ele aquele machão, cabra da peste, e ao mesmo tempo ele tem uma feminilidade e todas as vezes que se referem a ele, ela, ela como se fosse o, a questão do gênero feminino, né? e Bacurau, ela desconcerta todos os esquemas mentais estereotipados que a gente tem com relação as cidades de interior, né? Até já falaram aí no conceito de coesão social à luz de Durkheim, a diversidade parece que tem muito espaço, né? Você vê a personagem da Sônia Braga, né? [...] Eu achei muito graciosa a forma eufemística como o João se referiu àquele poderoso psicotrópico. Eu gostei muito, né? Da sua colocação até porque **aquele psicotrópico, ele é mais um elemento de coesão**, né? **Porque uma coisa é você usar um psicotrópico você sozinho, outra coisa é você compartilhar com a comunidade**. Aquele psicotrópico tinha todo um sentido. Aquele psicotrópico ele, fazendo uma análise bem radical, ele pode até representar a superação daquele mundo violento, daquele mundo miserável, né? Porque o psicotrópico ele leva a uma transcendência, né? E a Verônica diz muito respeito a ela, gente a postura daqueles estrangeiros, né? É uma postura etnocêntrica, né? É o discurso, daí o porquê do Oliver tá querendo fazer uma **leitura de Bacurau, a partir da decolonialidade**. Porque ali é a visão o olhar do **opressor**,

do dominador, da nação do primeiro mundo, o olhar, a visão estereotipada que eles têm sobre a periferia. E aquele museu realmente, ele é muito significativo e vocês percebem que nas cenas finais quando a população reage com as armas, muito das armas que a população usa para reagir, tiraram das paredes do museu, né? Então realmente eu queria que todas as pessoas que tivessem ouvido nosso debate se dessem conta de que a gente tá fazendo um exercício metodológico, né? Porque se a gente for radicalizar, qualquer um de vocês aqui, **das trinta e tantas pessoas que estão nesta sala, podem ler os seus temas de pesquisa a partir de uma obra fílmica que trate do tema que vocês estão estudando.** [...]. Eu admiro muito um criador que não subestima a inteligência do espectador e o espectador acaba criando junto com ele, né? Os personagens e a própria narrativa. [00:43:45]

Abertura para novas análises sociológicas: Sobre o receptor

O filme levantou muitos temas e debates que giram em torno do propulsor central da reflexão: O cinema e a Sociologia em Bacurau. As imagens de resistência são a categoria relacional entre as falas e discursos proferidos pelos cientistas sociais em uma aula de teoria sociológica, seu elo de ligação. Nos parece que há uma dificuldade em ultrapassar a barreira temática, comparativa e categórica (que serviria muito bem para uma sociologia do filme em torno dos processos que envolvem a educação, pedagogia, numa perspectiva educacional), os elementos da linguagem permanecem ocultos à primeira “vista” dos sociólogos. Limites e dificuldades que reconheço em mim mesmo, e que no processo de construção da pesquisa, com um toque de um sociólogo dos movimentos sociais, Maurílio Brandão, noto a importância dos sentidos para além da visão na escuta e no sentir dos filmes. Talvez nos termos de Breviglieri e Stauvo-Debaugé (2007), *L'hypertrophie de l'œil*, uma hipertrofia ou supervalorização do olho em relação a outros sentidos no andar sociológico que se relaciona com o espaço urbano, esta perspectiva aplicada ao cinema é reforçada pelos trabalhos Thomas Elsaesser (2020) que trabalha o cinema através dos sentidos. O cinema surrealista, os cinemas experimentais e expandidos nos colocam em cheque a posição privilegiada do olho em relação a nossas análises. A desvalorização da camada sonora do

ÁUDIO-visual é recorrente, o que pensar dos outros sentidos sensoriais, afetivos e emocionais despertados no ato de ver um filme. Os recursos de audiodescrição e outros de acessibilidade permitem que pessoas com limitações visuais consigam também perceber o cinema e experimentá-lo da sua maneira. As diversas camadas que compõem o filme, suas interfaces com o sensorial e afetivo por vezes deixadas de lado, focalizam a análise sociológica no olhar. Bombardeados por imagens, somos seres visuais, com um sentido hiperestimulado em relação aos outros, acreditamos ser somente isto.

Na análise de Bacurau por alunos, cientistas sociais em uma aula de Teoria Sociológica (com os eleitos clássicos da Sociologia: Durkheim, Marx e Weber), o filme parecia uma espécie de depósito, um depósito de categorias sociológicas dos clássicos supracitados. Lembro da leitura de MARX (2007), para o qual a realidade é um processo sócio-histórico, portanto, impor ideias e categorias que não estão na realidade ou no objeto de análise traz problemas para a própria análise. Quando falamos de solidariedade orgânica ou mecânica no filme, que tipo de problemas isto poderia incorrer? Há como aplicar as categorias de Durkheim à linguagem do cinema? Quais os objetivos do autor na formulação destas categorias? Portanto, o primeiro problema que nos aparece nesses primeiros contatos de cientistas sociais em formação com um filme é justamente uma maior dificuldade de compreender as categorias sociológicas e sua aplicabilidade em situações concretas ou objetos de estudo diversos, como neste caso uma obra de arte.

Já WEBER (1995) trabalhou com obras de arte, como a música. No entanto, dentre os sociólogos clássicos durante a aula, Weber foi o menos citado, ou por uma dificuldade de compreensão ou por durante a disciplina, os livros e textos weberianos indicados tratassem mais de outros temas da sociologia weberiana. O currículo do sociólogo tem uma predileção temática estabelecida pela própria Sociologia europeia e norte-americana, as artes e o efêmero, o não-utilitário, aquilo que não tem valor de uso, utilidade, que não pode ser utilizado para, é deixado de lado. No fundo das aparências, como lembra Maffesoli (2010), observando a supervalorização estética, há mecanismos e processos que nos ajudam a revelar o

quanto o efêmero e aquilo que nos parece sem utilidade é tão relevante ao sociólogo e às suas análises. Atestando o fato de que o olho revela seu valor primeiro porque nossa primeira relação com o espaço em que nos rodeia é por meio das superfícies - percorridas pelo olho - da superficialidade, Brevigliere e Stauvo-Debaugé (2007, p.3, tradução nossa) lembra Simmel: “É quando temos que ouvir a lição de Simmel e ‘parar de reclamar da superficialidade das relações sociais”. Nesse sentido Maffesoli também não cria hierarquias temáticas ou sensoriais e nos deixa uma importante lição, junto a Simmel, em relação às nossas análises sociológicas.

Orientar-se para receber o que o cinema pode nos revelar, está para além da nossa capacidade de correlacionar o cotidiano com a tela, o olhar com o objeto do olhar, a realidade com a projeção do real. “Em outros termos, o problema do cinema não é o cinema, mas sua operação no real, o que não significa que ele não tenha meios próprios para se livrar de si mesmo.” (MIGLIORIN, 2010, p.109) As técnicas e imagens alocadas no processo de construção cinematográfica definitivamente operam como significantes ou partes menores cada uma com sentidos próprios que entrelaçam-se entre si, recursos que constroem o texto cinematográfico, mas que podem em nível ou outro necessitar de um contexto, seja este contexto dado no “real” ou no imaginário. “A escritura cinematográfica, suas técnicas e possibilidades, se configuram, antes, em meios para que o cinema se distancie dele mesmo como técnica para operar no real.” (MIGLIORIN, 2010, p.109)

Vale ressaltar o que identificamos e aprofundamos na primeira parte deste trabalho, onde trabalhamos de maneiras diversas a noção de representificação ou o questionamento da verdade no cinema. Esta noção dentro de uma análise sociológica ou antropológica é crucial, eu diria inclusive em quaisquer campo de pesquisa científica. “O cinema é uma operação de escritura com imagens afetadas pelo real. Ou seja, por um lado ele é mundo, por outro ele é alteração.” (MIGLIORIN, 2010, p.109) Ainda sobre esse fator, Migliorin (2010, p.110) ressalta:

Como nos dizia Pasolini, o cinema é uma realidade que opera na realidade. Ou como coloca Gilles Deleuze (1985), seguindo os passos de Peirce, trata-se antes de um enunciável, de uma massa plástica, mais do que de um enunciado (1985). Não seria por isso também, por essa qualidade do cinema, que Bergala (2008) nos assinala que o cinema é questão de

criação, não de transmissão de um saber audiovisual ou artístico. A arte não se ensina, se experimenta.

Os mundos da arte operam definitivamente de uma forma muito particular. Particular deve ser também a sociologia que pretende aproximar-se deste campo de pesquisa. Não especial ou superior, mas antes de tudo, apreender valores contrários daquelas que consideram-se acima de outras, reconhecer o valor do efêmero, reconhecer o valor da superficialidade e do fugaz. Reconhecer o valor dos sentidos, da experiência e do encontro único. Refletir sobre as questões que na rapidez do cotidiano nos passam aos sentidos por meio de imagens em movimento constante, em uma vida em constante movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, por fim apresento a conclusão da presente pesquisa intitulada **“Narrativas contra-hegemônicas: A sociologia e o cinema das imagens de resistência em Bacurau”**, que constitui-se em uma experiência de abordar as aproximações entre os Cinemas e a Sociologia a partir da análise da relação de conteúdo e forma no filme Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Trata-se de uma investida em pesquisar as relações entre os elementos formais do cinema e o lugar do cinema nos instrumentos de reprodução ideológica, tomando como premissa a existência de vários cinemas para além de Hollywood e o lugar de Bacurau nas contradições do Cinema.

Em um primeiro momento, destacamos as relações entre a Sociologia e o Cinema, relações que são transpassadas dentre outras, pelas categorias do social, da arte, da indústria e da cultura. Traçar os caminhos que levaram a Sociologia e o Cinema a convergirem (ou destoar) em alguns pontos foi crucial para a pesquisa em seus aportes teórico-metodológicos. A Sociologia, assim como toda ciência, tem seus limites e horizontes. Pesquisar as artes e suas imbricações sociológicas é uma tarefa que demanda seriedade e a sensibilidade de sentir o que se expressa nas entrelinhas e filigranas da expressão artística. A Sociologia, como ciência das relações sociais e mais, da imaginação e dos sentidos contribui para com o Cinema na medida em que revela o potencial crítico e político de uma arte, mesmo que nascida na burguesia e movimentada como instrumento desta. A compreensão dos elementos sociais do filme, sua dimensão simbólica e formas de representação, dentre tantas formas de abordagem sociológica sobre o cinema, parece nos desvelar de certos preconceitos e pré-determinações. Esse processo de (des)aprendizagem daquilo que aprendemos, de desnaturalização, da observação das ideologias dominantes e tantos outros processos sociais auxilia na construção das artes para os afetos, para aproximações e não para a reprodução de abismos sociais. As artes demandam afeto, contato, o livre pensamento, politizar as artes como nos lembra Walter Benjamin pode ser uma boa resposta em um mundo que tenta silenciar as artes a todo momento.

Traçadas as aproximações entre Cinema e Sociologia, o trato metodológico do trabalho rendeu boas reflexões e constatações. Além disso, muitas noções que pareciam cristalizadas no início do trabalho aos poucos foram desmoronando e transformando-se em outras. Penso que a contribuição desta pesquisa à Sociologia está no trato metodológico do uso de filmes em pesquisas sociológicas com o Cinema (ou imagens em movimento em geral). Na revisão bibliográfica dos artigos, dissertações e teses que utilizavam filmes como objeto de análise, não só no âmbito das ciências sociais, mas posteriormente dentro de artigos dos campos da Administração e do Direito (devido à demandas profissionais), percebo que há uma predileção por tratar única e exclusivamente dos temas dos filmes, os relacionando com categorias teóricas e de análise. Esta perspectiva deixa de lado elementos formais do filme, a relação forma-conteúdo, esquece que o Cinema é Linguagem, trata menos de Cinema e muito mais dos temas que o filme levanta. Percebemos a relevância do uso da análise fílmica em comum com métodos sociológicos e da análise de discurso.

Penso que a contribuição desta pesquisa para os Cinemas, se dá em duas frentes. A primeira, já citada anteriormente, como a desnaturalização dos processos sociais dentro do cinema, das artes e da relação da sociedade com estes seus elementos. E por fim, da relevância de ainda se ater ao lugar político da arte, seu espaço político e também a sua politização. Entender a arte como este campo de disputas de poder e narrativas também é parte do processo de tornar possível fazer arte, torná-la acessível e cada vez mais próxima de tudo e todos. Abolir crenças que colocam a arte em um patamar, constroem uma aura intocável ao redor da figura do artista, crenças essencialistas e que ficam apenas no campo das ideias. A realidade é bem diferente, não se deve por na arte aquilo que não há de fato na arte. Portanto, perspectivas como esta levam cada vez mais a arte para um campo reacionário, lugar que ela estará em constante contradição, existir para ir contra a si mesma.

Com esta pesquisa objetivamos responder a questão da forma-conteúdo dentro do cinema e sua relação com a reprodução ideológica das ideias das classes dominantes. A partir de elementos simbólicos acionados pelo filme, constituindo a

dimensão social do cinema em Bacurau, observamos que há uma complexidade no filme e diversas contradições. Ao mesmo tempo que é um produto crítico do capitalismo, o próprio sistema econômico engloba o produto em seu mercado e usa-o como uma peça da engrenagem, reprodutora das relações sociais capitalistas. É difícil fugir desta condição quando se encerra todas as alternativas e quando para usufruir de recursos que possibilitam a realização do filme é necessário seguir “as regras do jogo” caso queira disputar os espaços quase proibidos à determinadas formas de fazer cinemas diversos.

Identificamos dentro dos campos de disputa do cinema uma relação entre cinema burguês (ou *Hollywood*) e um cinema independente (ou outros cinemas fora dos campos hegemônicos), um existindo em contradição com o outro e dependendo da existência do outro para afirmar-se dentro deste campo de disputa de interesses. Dentro dessa relação cada cinema detém condições simbólicas e elementos da forma que privilegiam seus discursos e campos de disputa política. Em um primeiro momento, talvez levado pelo *frisson* em torno do filme, percebi Bacurau como um elemento do campo emancipatório e das resistências frente ao colonialismo ou algo do tipo, o que a Sociologia nos ajuda a revelar são as contradições, as particularidades e as entrelinhas do filme, dotado não só de uma complexidade, mas ambiguidades em relação aos campos de disputa. Me parece que Bacurau consegue aliar-se muito bem ao “mercado” e aos seus anseios políticos de um campo emancipatório. Essa habilidade é interessante e digna de um grande filme, assim como os objetos críticos que apareceram em *New Hollywood*, Bacurau, um filme feito por brasileiros, não fica para trás.

A grande dificuldade em realizar a pesquisa se deu devido ao contexto. Digamos que me sinto contemplado por Christian Dunker em seu livro *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*. A pandemia do coronavírus que assolou todo o mundo e ainda continua causando impactos sociais, políticos e econômicos associada a incapacidade do nosso sistema econômico em lidar com esse tipo de crise, que requer a solidariedade e um pensamento mais próximo do bem viver, tornaram o andar da pesquisa cada vez mais tortuoso. A saúde dos

profissionais da pesquisa e da educação está cada vez mais precarizada em face a estes e outros problemas. Talvez esta foi a principal dificuldade, uma barreira imposta. Em razão da pandemia, nos foi permitido estender em alguns meses o prazo de defesa da pesquisa, iniciativa sensível da coordenação do PPGS-UFPI, que tornou possível a pesquisa chegar mais próximo de um “fim”.

As limitações estão principalmente do ponto de vista do campo teórico de onde vim e de onde pretendo iniciar a pesquisa. Vindo de uma graduação jurídica, estive muito mais próximo das discussões sobre Estado, Governo, Política e temas afins ao judiciário do que da discussão acadêmica sobre artes e cinema. O conhecimento dentro do campo do cinema, como coloco ao início da pesquisa, se dá em decorrência do fazer fílmico, do contato e socialização com grupos de realizadores e do fato de que como seres políticos, refletimos o que fazemos. A Sociologia também, ainda que tendo um primeiro contato na formação básica e depois com Sociologia Jurídica na graduação, também era um campo novo para mim, momento em que precisei de dedicação a mais para pisar firme no terreno teórico e metodológico da Sociologia e dar conta de relacioná-la com um campo que por muito tempo houve um abismo, como vimos, arte para muitas ciências é acessório ou subsidiário.

Com a pesquisa, pretendemos abrir ainda mais o campo de discussão entre Sociologia e Cinema, como também propor uma análise de filme que incorpore a forma e conteúdo na busca do problema. Assim, diversas melhorias ou novos estudos poderiam ser realizados em outras frentes: estética, linguagem, análise do discurso, plástica, sonoplastia ou outra dimensão do filme mais específica, análise de cenas e ainda, da produção de sentido pelos realizadores ou receptores. Nossa análise foca na reprodução ideológica advinda da relação forma-conteúdo e suas consequências ou relações com o cinema. Ao fim da breve análise sobre Bacurau em nossa perspectiva, abrimos com os dados referentes à audiodescrição de um encontro de cientistas sociais em debate sobre o filme, ponto que não encerramos, um pressuposto para realização de novos trabalhos que focalizam e recepção do sociólogo em relação a um filme e suas capacidades analíticas. Um trabalho desta

perspectiva pode aliar a análise de discurso com a revisão de artigos publicados que utilizam filmes para a análise em ciências sociais. A verificação dos tipos de abordagem e da forma de abordagem de filmes e imagens em ciências sociais é diversa, e estudos que focalizam este tema com certeza são de grande valor ao sociólogo e cientista social.

Ao fim deste processo, a relevância política de situar os cinemas de onde vim, um cinema coletivo, de afetos e social, frente a algo que tenta impedir que ele exista (não o cinema hegemônico, pois este mesmo é também produto do capitalismo), no enfrentamento das amarras sociais e das formas de dominação impostas se torna crucial na praxis sociológica. Dizer também que, obviamente, a produção de contranarrativas é importante, mas ela por si só não basta como modelo único de enfrentamento. O cinema indígena, por exemplo, nos dá essa lição, não se preocupa tanto em revidar os modelos de vida impostos, e mais em estabelecer-se como a própria vida (mas isto é um outro longa-metragem). O exercício de imaginação sociológica aqui proposto tomou novos ares à medida que adentrava e emergia no filme, nos processos que envolviam o filme e nos métodos sociológicos. O cinema é imagem em movimento, pesquisar cinema é movimentar imagens e seus sentidos.

ANEXOS

Anexo 01: Mini Biografia e Filmografia dos diretores Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles



(KMF e Juliano Dornelles no set de filmagem de Bacurau). Fonte: folhape.com.br

Kléber Mendonça Filho

Mini Bio: Nasceu no Recife, em 1968. Diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema, formou-se em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Foi coordenador de cinema da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ (PE).

Filmografia como diretor: Enjaulado (1997); A menina do Algodão (2020); Vinil Verde (2004); Eletrodoméstica (2005); Noite de Sexta, Manhã de Sábado (2006); Crítico (2008); Recife Frio (2009); O som ao redor (2013); A copa do mundo no Recife (2015); Aquarius (2016); Bacurau (2019, com Juliano Dornelles).

Juliano Dornelles de Faria Neves

Mini Bio: Nasceu no Recife, em 1980. Diretor, roteirista, diretor e produtor de arte, trabalhou em diversos filmes, dentre eles Cinema, Aspirinas e Urubus, de Marcelo Gomes, e os outros dois longa-metragens de KMF, Aquarius e O som ao redor. Filmografia como diretor⁴⁸: Mens sana in corpore sano (2011); Bacurau (2019, com KMF).

⁴⁸ Aqui consta apenas a filmografia em que Juliano Dornelles atua na função de direção, como referido antes o realizador também atua como roteirista, produtor e diretor de arte em diversos trabalhos.

Anexo 02: Prêmios e Indicações de Bacurau em Festivais de Cinema

Ano	Festival/Prêmio	Recipiente	País	Categoria	Resultado
2019	Festival de Cannes	Filme	França	Prêmio do Júri	Venceu
2019	Festival de Cannes	Filme	França	Palma de Ouro	Indicado
2019	Festival de Sydney	Filme	Austrália	Melhor Filme	Indicado
2019	Festival de Munique	Filme	Alemanha	Melhor Filme	Venceu
2019	Encontro Latino Americano de Cine de Lima	Filme	Peru	Melhor Filme	Venceu
2019	Encontro Latino Americano de Cine de Lima	Kléber M. Filho; Juliano Dornelles	Peru	Melhor diretor	Venceu
2019	Troféu APCA	Filme	Brasil	Melhor Filme	Venceu
2019	Troféu APCA	Kléber M. Filho; Juliano Dornelles	Brasil	Melhor diretor	Venceu
2019	Neuchâtel International Fantastic Film Festival	Filme	Suíça	Melhor filme	Venceu
2019	Festival de Cinema de Montréal	Filme	Canadá	Melhor filme	Venceu

(Tabela 01: Prêmios e Indicações de Bacurau em 2019. Do autor.)

	Festival/Prêmio	Recipiente	País	Categoria	Resultado
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Filme	Brasil	Melhor Filme	Venceu
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Silvero Pereira	Brasil	Melhor Ator	Venceu
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Bárbara Colen	Brasil	Melhor Atriz	Indicada
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Antônio Sabóia	Brasil	Melhor Ator Coadjuvante	Indicado
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Karine Teles	Brasil	Melhor Atriz Coadjuvante	Indicada
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Sônia Braga	Brasil	Melhor Atriz Coadjuvante	Indicada
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Kleber M. Filho; Juliano Dornelles	Brasil	Melhor Diretor	Venceu
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Kleber M. Filho; Juliano Dornelles	Brasil	Melhor Roteiro Original	Venceu
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Eduardo Serrano	Brasil	Melhor Montagem	Venceu
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Thales Junqueira	Brasil	Melhor Direção de Arte	Indicado
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Pedro Sotero	Brasil	Melhor Fotografia	Indicado
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Mikael Tanguy; Thierry Delobel	Brasil	Melhores Efeitos Visuais	Venceu
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Rita Azevedo	Brasil	Melhor Figurino	Indicada
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Mateus Alves; Tomaz Alves Souza	Brasil	Melhor Trilha Sonora	Indicada
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Tayce Vale	Brasil	Melhor Maquiagem	Indicada
2020	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Nicolas Hallet; Ricardo Cutz; Cyril Holtz	Brasil	Melhor Som	Indicado
2020	Prêmio ABC de Cinematografia	Pedro Sotero	Brasil	Melhor Fotografia de Longa-metragem	Venceu
2020	Prêmio ABC de Cinematografia	Eduardo Serrano	Brasil	Melhor Montagem	Venceu
2020	Prêmio ABC de Cinematografia	Thales Junqueira	Brasil	Melhor Direção de Arte	Venceu
2020	Prêmio ABC de Cinematografia	Nicolas Hallet; Ricardo Cutz; Cyril Holtz	Brasil	Melhor Som	Venceu
2020	Online Film Critics Society Awards	Filme	Internacional	Melhor Filme Estrangeiro	Venceu
2021	Independent Spirit Awards, EUA	Filme	EUA	Melhor Filme Estrangeiro	Aguardando

(Tabela 02: Prêmios e Indicações de Bacurau em 2020-2021. Do autor.)

Anexo 03: Posters de alguns filmes do autor



Filmografia do autor como diretor: Poucos que sobrevivem (2021); Felicidade no Olhar Transbordou (2020); Entre a Cruz e a Planta (2020); Um pedaço do meu quarteirão (2020); A Linha (2016). Videoclipes: P.S. (Post Scriptum) (2019); Eu não vou sentir saudades de você (2020); A Semana (2019); Fantasma (2020).

Em outros filmes: Mixagem de Som em Passarinhos (2020, dir. Wesley Oliveira e Monteiro Júnior); Colorista em Tempo de Pipa no Padre Humberto (2021, dir. Wesley Oliveira). Colorista em Cidade entre Rios (2021, dir. Léo Mendes e Wesley Oliveira).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **A Indústria Cultural**. In: Cohn, Gabriel (org.). Adorno. São Paulo, Ática, p. 92-99, 1986.

ADORNO, Theodor. **Notas sobre o filme**. In: Cohn, Gabriel (org.). Adorno. São Paulo, Ática, p.100-107, 1986.

A Linha. Direção: Oliveira Júnior. Produção: Truva filmes. Brasil: 2016. Disponível em: <<<https://vimeo.com/399437004>>> Acesso em: 20/01/2021.

ALVES, Rubem. **Filosofia da Ciência**: Introdução ao Jogo e a suas regras. 9.ed. São Paulo, 2005.

ARAÚJO, Joel Zito. **A força de um desejo**: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. Revista USP, São Paulo. 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

Bacurau. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Produção de SBS Production; CinemaScópio. Brasil, França: Vitrine, 2019. 1 DVD. (132 min.)

BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema**: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. in: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Antologia. 1ªed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BALÁZS, Béla. **Teoria do cinema - natureza e evolução de uma nova arte**. in: Xavier, I. A experiência do cinema - Antologia. 1ª Ed. Paz & Terra. RJ, SP, 2018.

BAUER, Martin W; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: Um manual prático. 13.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAZIN, André. **Antologia da imagem fotográfica**. in: _____. O que é cinema?. São Paulo: Ubu editora, 2018.

BAZIN, André. **O mito do cinema total**. in: _____. O que é cinema?. São Paulo: Ubu editora, 2018.

BAZIN, André. **A evolução da linguagem cinematográfica**. in: _____. O que é cinema?. São Paulo: Ubu editora, 2018.

BAZIN, André. **O western ou o cinema americano por excelência**. in: _____. O que é cinema?. São Paulo: Ubu editora, 2018.

BAZIN, André. **A evolução do western**. in: _____. O que é cinema?. São Paulo: Ubu editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 32.ed. Petrópolis, Vozes, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude in: **I Mostra/I Simpósio do Filme Documental Brasileiro**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977, p. 83-4.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. Ed. Rev. Atual. Lisboa: Edições 70, 2016.

BREVIGLIERI, Marc; STAVO-DEBAUGE, Joan. **L'hypertrophie de l'œil**. Pour une anthropologie du "passant singulier qui s'aventure à découvert". In: CÉFAÏ, Daniel; SATURNO, Carole (dir.). Itinéraires d'un pragmatiste. Autour d'Isaac Joseph. Paris: Economica, 2007. P. 1-26

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CALVINO, I. (1990). **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras.

CAMPOS, Luís Melo. **A música e os músicos como problema sociológico**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 78, out./2007, p 71-94.

CÂNDIDO, Antônio. **A literatura e a vida social**. In: _____. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006, p.25-50.

CANCLINI, Néstor García. **Artistas, intermediários e público**. In: _____. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4.ed. 8ª reimp. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?**. 2ª ed, São Paulo: Brasiliense, 2008.

- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2012.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz; Rodrigues, Ana Lucília. **Cinema pós-colonial**. São Paulo: nVersos, 2019.
- DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FAGUNDES, Raphael. **A violência como propaganda imperialista nos filmes hollywoodianos**. Le Monde Diplomatique, Brasil: Acervo online, 2020. Acesso em: 15 de julho de 2021
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GEERTZ, Clifford. **A arte como um sistema cultural**. In: _____. O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1999, p 142- 181.
- HALL, Stuart. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade, v. 22, no 2, jul./dez/1997, p. 15-46. Disponível em: http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf
- JÚNIOR, Ailton Costa Silva. **A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social**. Vitória: Sinais, n.20, 2016.
- KHROLING, Aloísio. **A busca da transdisciplinariedade nas ciências humanas**. Revista de direitos e garantias fundamentais. nº 2, 2007.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). **Imagens & Ciências Sociais**. Editora Universitária. João Pessoa, 1998.
- LEMO, Pedro. **Metodologia Científica em Ciências Sociais**. 3ª edição, rev. e ampli. São Paulo: Atlas, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles; Serroy, Jean. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARX, Karl; Engels, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. 2 ed., 4a reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2017.

MENDONÇA FILHO, Kléber. **Três roteiros**: O som ao redor: Aquarius: Bacurau. 1 ed. Companhia das Letras, 2020.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e escola sob o risco da democracia**. in: Cinema e educação: uma relação sob a hipótese da alteridade. Revista Contemporânea de Educação. v.5, n.9, Rio de Janeiro, 2010.

MIRANDA, Luciana Lobo. **A cultura da imagem e uma nova produção subjetiva**. Psic.Clin. Rio de Janeiro. Vol. 19. N.01. p.29, 2007.

MENEZES, P. Sociologia e Cinema: Aproximações teórico-metodológicas. **Teoria e Cultura**, v.12, n.2, p.17-36, jul./dez 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/download/12375/6583>>. Acesso em: 4 abr. 2021.

MENDES, Hercília Raquel de Sousa. **A dimensão simbólica do cinema “independente” contemporâneo**: a produção de sentidos de seus realizadores em Teresina (PI) no período de 2014 a 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Piauí. Teresina, Piauí, 2020.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações editora, 2014.

Muro. Direção: Tião. Produção: Trincheira Filmes. Brasil, 2008 (18min). Disponível em: <<<https://vimeo.com/23094360>>>. Acesso em: 24/04/2021.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2014. Acesso em: 2021-07-08.

PETERSEN, S. O audiovisual brasileiro na berlinda. **Revista Revestrés**. Edição Odilon Nunes, n.43, Piauí: Quimera - Eventos, Cultura e Editoração Ltda., 2019. p. 56-59.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: Arte & Indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SAMÁRIA, A.; GONÇALVES, A.; SOARES, W.; MACHADO, D. “A gente foi muito feliz fazendo esse filme”. **Revista Revestrés**. Edição Odilon Nunes, n.43, Piauí: Quimera - Eventos, Cultura e Editoração Ltda., 2019. p. 48-55.

SANJINÉS, J.; GRUPO UKAMAU. **Teoria e prática de um cinema junto ao povo**. Tradução Sávio Leite, Lourenço Veloso. Goiânia: Mmarte, 2018.

SANTOS, B.S. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA JÚNIOR, Ailton C. **A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social**. Sinais. n. 20 Jul-Dez 2016/2. Vitória, Brasil.

STEYERL, Hito. Politics of Art: **Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy**. e-Flux journal, dez. 2010. Acesso em: 03.02.2021. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888181.pdf

SOARES, V. Redescobrimos a história do cangaço. **Revista Revestrés**. Edição Odilon Nunes, n.43, Piauí: Quimera - Eventos, Cultura e Editoração Ltda., 2019. p. 60-63.

TARKOVSKIAEI. Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo/Tarkovski**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

VIRÍLIO, P. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

WEBER, Max. **A objetividade do conhecimento nas ciências sociais**. São Paulo: Ática, 2006.

WEBER, Max. **Ensaio sobre a teoria das ciências sociais**. São Paulo: Centauro, 2003.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. **'Novíssimo' cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Acesso em: 2021-05-08.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VERON, E. **La semiosis social**: Fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires: Gedisa, 1998

XAVIER, Ismail. **Cinema: revelação e engano**. In: _____. O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Cosac & Naify/Cinemateca Brasileira, 2003, p 31-57.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2018.