



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

URI ISRAEL MENEZES SILVA

ESTRUTURAS MOVEDIÇAS: LIMITES E ABERTURAS PARA A
REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA COLETIVA EM CURSO LIVRE

Salvador
2019

URI ISRAEL MENEZES SILVA

**ESTRUTURAS MOVEDIÇAS: LIMITES E ABERTURAS PARA A
REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA COLETIVA EM CURSO LIVRE**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Messias Guimarães Bandeira

Salvador
2019

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Silva, Uri Israel Menezes.

Estruturas movediças: limites e aberturas para a realização cinematográfica coletiva em curso livre / Uri Israel Menezes Silva. - 2019.
132 f. :il.

Orientador: Prof. Dr. Messias Guimarães Bandeira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2019.

1. Comunicação e cultura. 2. Cinema - Estudo e ensino (Superior) - Bahia. 3. Cinema - Produção e direção - Bahia. 4. Curta-metragem - Bahia. 5. Abordagem interdisciplinar do conhecimento na educação. 6. Extensão universitária. 7. Curso Livre de Cinema. I. Bandeira, Messias Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 791.43098142

CDU - 791.43(813.8)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
(POSCULTURA)**

ATA Nº 12219

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE (POSCULTURA), realizada em 18/12/2019 para procedimento de defesa da Dissertação de Mestrado EM CULTURA E SOCIEDADE no. 12219, linha de pesquisa Cultura e Sociedade, do candidato URI ISRAEL MENEZES SILVA, matrícula 218119619, intitulada ESTRUTURAS MOVEDIÇAS: LIMITES E ABERTURAS PARA A REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA COLETIVA EM CURSO LIVRE. Às 16:00 do citado dia, Salvador, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. Dr. MESSIAS GUIMARAES BANDEIRA que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. MARISE BERTA DE SOUZA e Prof. Dr. JOSE UMBELINO DE SOUSA PINHEIRO BRASIL. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dr. JOSE UMBELINO DE SOUSA PINHEIRO BRASIL, UFBA

Examinador Externo ao Programa

Dra. MARISE BERTA DE SOUZA, UFBA

Examinador Interno

Dr. MESSIAS GUIMARAES BANDEIRA, UFBA

Presidente

URI ISRAEL MENEZES SILVA

Mestrando

AGRADECIMENTOS

Neste momento de conclusão de uma das etapas mais importantes de minha vida, tal qual se dá pela conclusão do curso de mestrado, aproveito a oportunidade para dedicar e agradecer por essa conquista para pessoas infinitamente queridas por mim: ao meu pai, Ruy Fernandes Silva (em memória) que me abriu os caminhos para compreender que possuir conhecimentos sobre diferentes culturas é o maior valor que se pode ter; para minha mãe, Joselita Rocha Menezes Silva (Jô Menezes) por todo o apoio, incentivo e referências enquanto artista e professora, que sempre com muito amor e atenção me compartilhou os melhores conhecimentos para a minha construção enquanto sujeito.

Com o mesmo afeto celebro esse momento com a minha irmã Michele e com os meus irmãos Esaú Marcéu e Silas Menezes. Agradeço aos meus familiares, principalmente aos da Bahia e de São Paulo, com destaque especial para as minhas avós Elza Fernandes e Maria Rocha Menezes (em memória) e aos meus avôs Manoel Rocha (em memória) e José Adalberto Menezes (em memória). Com muita satisfação agradeço aos amigos e colegas de estudos e trabalhos que foram fundamentais para o meu desenvolvimento pessoal e profissional. Destarte, agradeço carinhosamente para Nana Boa Morte, pela atenção e parceria durante o meu processo de revisão e finalização desta dissertação.

Deste modo, tendo o CLIC – Curso Livre de Cinema como foco principal deste projeto de pesquisa que concluo, agradeço fundamentalmente para: Luan Gusmão, Yasmin Müller e Ihago Allech pela parceria na realização das 5 edições do CLIC (2016.2 a 2018.2), objeto investigado nesta pesquisa de mestrado, assim como ao Prof. Dr. Leonardo Abreu Reis pelas orientações e parceria institucional com a Faculdade de Comunicação da UFBA, espaço onde o CLIC fora realizado no referido período. Agradeço de forma calorosa a todas as pessoas que participaram do CLIC, estudantes, professores, artistas e produtores culturais.

Com muito respeito e reconhecimento pela competência e excelência na qualidade para a minha formação acadêmica no curso de mestrado, na linha de pesquisa: cultura e arte, agradeço ao corpo docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Principalmente gostaria de agradecer para aqueles professores e professoras com quem pude ter a oportunidade de assistir as suas aulas, assim como aos colegas discentes deste Programa com quem pude conviver durante o mestrado, com destaque para as pessoas da turma ingressa em 2018.1, de qual faço parte.

Nesse sentido, agradeço aos/às professores/as: Jose Roberto Severino e Prof^a. Dra. Edilene Dias Matos pelos conhecimentos compartilhados em “Teorias da Cultura 1 e 2”, respectivamente; Prof^a. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer pelas ricas e diversas aulas em “Seminários Temáticos” e Prof^a. Dra. Rita de Cássia Aragão Matos pelas importantes contribuições sobre “Metodologia de Pesquisa em Cultura”; Maurício Matos dos Santos Pereira, pelas imprescindíveis bases teóricas compartilhadas para o desenvolvimento da minha pesquisa em “Crítica da Cultura” e Prof^a. Dra. Marinyze Prates de Oliveira em “Cultura e Experiência Estética”, na ampliação da interpretação e compreensão dos sentidos para a minha pesquisa.

Destarte, imensamente agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Messias Guimarães Bandeira por ter aceito meu projeto de pesquisa e pelo apoio nos momentos que mais precisei de suas orientações. Com a mesma importância e estima agradeço à banca examinadora composta pela Prof^a. Dra. Marise Berta de Souza e pelo Prof. Dr. Umbelino de Sousa Pinheiro Brasil, por quem tenho grande admiração e respeito, e com quem tive a honra de aprender muitas coisas sobre culturas, desde a minha graduação interdisciplinar de Bacharel em Artes / Cinema e Audiovisual, também pelo IHAC - UFBA.

Por fim, reconhecidamente agradeço à FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia pelo apoio financeiro concedido com uma bolsa de pesquisa, contribuindo sobremaneira para que este trabalho pudesse ser desenvolvido e concluído, tanto a pesquisa quanto a formação neste curso em uma Instituição científica e socialmente referenciada para a obtenção do grau de mestre em Cultura e Sociedade na Linha de Pesquisa em Cultura e Arte..

Então o que motiva o cinema? A resposta é: ideias.

(COUSINS, Mark, 2011, ep. 01)

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a apresentar alguns dos principais limites e aberturas para a realização contemporânea das artes cinematográficas, criadas, produzidas e difundidas em condições de baixíssimo orçamento, buscando responder quais resultados estéticos, narrativos e discursivos foram construídos pelos 15 filmes feitos no CLIC – Curso Livre de Cinema, projeto de extensão idealizado e realizado por artistas e professores egressos da área de concentração em Cinema e Audiovisual do Bacharelado Interdisciplinar em Artes do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia entre os anos de 2016 e 2018, em suas cinco edições já concluídas. Nesse sentido, pretendemos compreender as formas pelas quais atividades desta natureza contribuem para um deslocamento das estruturas tradicionais do fazer cinematográfico em perspectiva pós-industrial. Para isso utilizaremos de diálogos com fundamentações pós-estruturalistas, dos estudos culturais e das teorias contemporâneas do cinema, de modo que se permite uma investigação analítica e crítica das estratégias de criação, produção e difusão de curtas-metragens de ficção produzidos coletivamente no referido período através do CLIC, para a elaboração de um referencial teórico que possa colaborar com processos de formação e realização em cinema e audiovisual para as atuais e virtuais gerações de artistas, produtores, pesquisadores e professores.

Palavras-chave: Estruturas Cinematográficas; Curta-metragem; Formação Audiovisual; Curso Livre de Cinema; Cinema Pós-Industrial.

ABSTRACT

This dissertation proposes to present some of the main limits and openings for the contemporary realization of cinematic arts, created, produced and disseminated under very low budget conditions, seeking to answer which aesthetic, narrative and discursive results were built by the 15 films made at CLIC - Free Film Course, an extension project conceived and performed by artists and professors from the area of concentration in Cinema and Audiovisual of the Interdisciplinary Bachelor of Arts of the Institute of Humanities, Arts and Sciences, at the Faculty of Communication of the Federal University of Bahia between the years 2016 and 2018, in its five editions already completed. In this sense, we intend to understand the ways in which activities of this nature contribute to a displacement of the traditional structures of film making in a post-industrial perspective. For this we will use dialogues with poststructuralist foundations, cultural studies and contemporary theories of cinema, so that it allows an analytical and critical investigation of the strategies of creation, production and diffusion of short fiction films produced collectively in that period through CLIC, for the elaboration of a theoretical reference that can collaborate with processes of formation and accomplishment in cinema and audiovisual for the present and virtual generations of artists, producers, researchers and teachers.

Keywords: Cinematographic structures; Short film; Audiovisual training; Free film course; Post-industrial cinema.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: CINEMA PÓS-INDUSTRIAL EM CURSO LIVRE.....	10
1. CAPÍTULO 1 - ESTRUTURAS LIMITES: CINEMAS MOVEDIÇOS.....	15
1.1.1. CINEMA PÓS-ESTRUTURAL CONTEMPORÂNEO.....	16
1.1.2. TRANSIÇÕES ESTRUTURAIS: DO CINEMA PRÉ-INDUSTRIAL AO PÓS-INDUSTRIAL.....	18
1.1.3. CRÍTICAS E VIRTUALIDADES DOS MODELOS ESTRUTURAIS DE REALIZAÇÕES CINEMATOGRAFICAS.....	23
2. CAPÍTULO 2 - ESTRUTURAS ABERTAS: PROPOSTAS DE SUSTENTABILIDADE E METODOLOGIAS PARA REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM CURSO LIVRE...30	
2.1.1. FORMAÇÃO AUDIOVISUAL EM CURSO LIVRE.....	31
2.1.2. REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM CURSO LIVRE.....	33
2.1.3. SUSTENTABILIDADE DA FORMAÇÃO PARA REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	37
2.2.1. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM CURSO LIVRE: CRIAÇÃO E PLANEJAMENTO AUDIOVISUAL.....	42
2.2.2. EXPERIMENTAÇÃO AUDIOVISUAL EM CURSO LIVRE: PRÉ-PRODUÇÃO E AMPLIAÇÃO DAS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO.....	51
2.2.3. REALIZAÇÃO FÍLMICA EM CURSO LIVRE: PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO AUDIOVISUAL.....	58
3. CAPÍTULO 3 – ESTRUTURAS MOVENTES: INTERCULTURALIDADE CINEMATOGRAFICA, MULTICULTURALISMO E ENTRE-LUGAR AUDIOVISUAL.....	66
3.1.1. CINEMA PÓS-INDUSTRIAL PARA A INCLUSÃO DOS DISCURSOS AUDIOVISUAIS DAS MINORIAS.....	67
3.1.2. INTERCULTURALIDADE EM CURTAS-METRAGENS DE FICÇÃO.....	69
3.1.3. CINEMAS COLETIVOS DESMONTANDO PRECONCEITOS E OPRESSÕES.....	84
3.2.1. MULTICULTURALISMO AUDIOVISUAL: FRONTEIRAS E DIÁLOGOS SOBRE CULTURAS, ARTES E IDENTIDADES.....	87
3.2.2. ENTRE-LUGAR AUDIOVISUAL: O LOCAL DOS FILMES PÓS-INDUSTRIAIS.....	89
3.2.3. ESTRUTURAS DIGITAIS: A POTÊNCIA DOS CURTAS-METRAGENS PARA A COMPREENSÃO DAS CULTURAS CONTEMPORÂNEAS.....	91
OUTRAS CONSIDERAÇÕES: POR UMA NOVA CULTURA CINEMATOGRAFICA....	93
REFERÊNCIAS.....	96
APÊNDICE A: FICHA TÉCNICA DA EQUIPE REALIZADORA DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA.....	102
APÊNDICE B: FILMOGRAFIA DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA.....	103
ANEXO I: REGISTROS DAS AULAS DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA.....	105
ANEXO II: BREVE REGISTRO DA PARTICIPAÇÃO DOS FILMES DO CLIC EM FESTIVAIS LOCAIS, NACIONAIS E INTERNACIONAIS DE CINEMA.....	128
ANEXO III: DVD COM 15 CURTAS-METRAGENS REALIZADOS DURANTE AS 5 EDIÇÕES DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA (2016.2 A 2018.2).....	132

APRESENTAÇÃO: CINEMA PÓS-INDUSTRIAL EM CURSO LIVRE

O cinema e o audiovisual, cada vez mais, enquanto linguagem e tecnologia social contemporânea, apresentam-se como formas fundamentais para a expressão humana, no campo cultural, da participação política e da criação artística. A realização cinematográfica tem levantado o interesse principalmente de jovens que se apropriam das novas tecnologias com maior facilidade e procuram o aperfeiçoamento técnico e criativo para desenvolverem suas ideias e formas de expressá-las.

Nessa perspectiva, o CLIC – Curso Livre de Cinema, projeto de extensão idealizado e realizado por egressos da Área de Concentração em Cinema e Audiovisual do Bacharelado Interdisciplinar em Artes do Instituto de Humanidades Artes e Ciências e promovido entre os períodos de 2016.2 e 2018.2 na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia para a formação e realização artística e cultural dentro do campo audiovisual, recebeu cerca de 3.000 solicitações de inscrições de pessoas de diversas cidades do Brasil, inclusive de estudantes vindos de outros países.

Nesse período foi possível criar, produzir e difundir coletivamente 15 curtas-metragens de ficção, tais quais podem ser acessados através do DVD anexado ao final desta dissertação. O CLIC formou 5 turmas com 30 estudantes cada, sendo 150 participantes até este momento, somando-se as suas 5 edições já concluídas, tais quais culminam com exposições em sessões públicas na Saladearte – Cinema da UFBA, proporcionando interação direta entre realizadores e público para uma experiência também a respeito dos resultados sobre a produção e recepção dos sentidos através das formas e dos conteúdos dos seus filmes.

Vale ressaltar que o objeto desta pesquisa é referente a realizações em condições de baixíssimo orçamento, em Salvador, a fim de contribuir para o fortalecimento da formação de novos realizadores, criando acesso para atividades interdisciplinares em artes que possibilitam reflexões sobre as culturas e as sociedades contemporâneas por meio da investigação dos processos criativos de obras cinematográficas em espaços de formação coletiva e inclusiva na era digital.

A motivação desta dissertação se dá pelo fato do seu autor ser realizador e professor de cinema e audiovisual, tal qual atuou como coordenador e docente do CLIC, objeto de estudos desta pesquisa, tendo como objetivo geral investigar as estratégias de criação, produção e difusão das artes cinematográficas desenvolvidas coletivamente pela equipe realizadora do CLIC entre os períodos de 2016.2 e 2018.2 a partir das metodologias de formação para

realizadores de cinema e audiovisual mediante estudos dos três módulos do curso: “linguagem cinematográfica”, “experimentação audiovisual” e “realização fílmica”.

No que diz respeito aos objetivos específicos destacam-se três pontos fundamentais para essa investigação:

1. realizar críticas às estruturas do modelo industrial da produção cinematográfica e seus limites estruturais, com base nas teorias contemporâneas do cinema, dos estudos culturais e pós-estruturalistas, expondo as exclusões culturais, sociais e epistemológicas que podem ser percebidas na história do cinema mundial, assim como em um contexto local em Salvador – BA;

2. Apresentar alternativas de aberturas para a interculturalidade e interdisciplinaridade na realização de filmes feitos de forma coletiva e sustentável no CLIC em perspectiva pós-industrial, analisando as estéticas, narrativas e discursos presentes nos 15 curtas-metragens de ficção realizados por este curso para elaborar um referencial metodológico que contribua para orientar futuras realizações de filmes e projetos de formação em cinema e audiovisual;

3. Apresentar propostas para uma nova cultura cinematográfica, que se articule e funcione em rede colaborativa, que problematize o entre-lugar dos sujeitos objetos artistas na construção de conhecimentos na era digital, de maneira que o cinema e o audiovisual possam vir a ser compreendidos e aplicados enquanto área imprescindível no campo da educação, para a formação de sujeitos participantes das sociedades contemporâneas, considerando a flexibilidade das artes para lidar com as diferenças e para promover reflexões sobre elas, bem como por suas aberturas para desconstruí-las e conectá-las.

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Estruturas Limites”, é apresentado como se movem as estruturas dos cinemas: pré-industrial, industrial e pós-industrial mediante uma abordagem analítica e crítica, sobre os limites percebidos em suas fronteiras estéticas, narrativas e discursivas. Em debate com a filosofia pós-estruturalista e as teorias intersemióticas, busca-se compreender e apresentar de que forma estes elementos atravessam os sujeitos contemporâneos, bem como por eles são atravessados por meio da linguagem cinematográfica, por suas flexíveis aberturas para a criatividade e para os devires.

Por conseguinte, propõe-se debates sobre as diferenças entre os modelos de produção cinematográfica industrial e pós-industrial por meio de uma análise comparativa para desvelar suas possíveis diferenças e repetições, tendo o cinema pós-industrial como alternativa possível para ampliar e potencializar as representatividades e as criatividades na produção audiovisual contemporânea. Nesse capítulo serão tecidas críticas às estruturas do modelo industrial da produção cinematográfica, com base nos estudos culturais e na perspectiva das

teorias contemporâneas do cinema, propondo alternativas para combater as exclusões sociais e epistemológicas que podem ser evidenciadas na história do cinema mundial.

Para ampliar o debate sobre as “estruturas limites” do cinema na perspectiva do pós-estruturalismo foram evocados autores e conceitos por eles trabalhados que podem colaborar para a compreensão e ampliação do tema trabalhado nesse capítulo, a exemplo de: Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, James Williams, Humberto Eco, Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben, Sergei Eisenstein, Mikhail Bakhtin, Marcel Martim, Lúcia Santaella, Mark Cousins, David Harvey, Flávia Costa Cesarino, Cesar Migliorin e Messias Guimarães Bandeira.

No segundo capítulo, “Estruturas Abertas”, objetiva-se apresentar e explicar como funcionam as estratégias aplicadas no percurso do CLIC – Curso Livre de Cinema, no que diz respeito às suas metodologias para a formação artística e cultural dentro do campo audiovisual através de experiências criativas para realização de filmes - curtas-metragens de ficção feitos em produções coletivas e, em geral -, de baixíssimo orçamento. Tais processos têm gerado aberturas para conhecimentos que podem vir a ser aproveitados como exemplo flexível e viável para ampliar a inclusão das artes cinematográficas nos mais diferentes espaços de educação, a exemplo do que foi aplicado em um contexto local na cidade de Salvador – BA.

Nesse sentido, será feita uma análise das estratégias de sustentabilidade cinematográfica. Serão levantados dados quantitativos e qualitativos sobre as composições e produções das turmas do CLIC em suas cinco edições já concluídas, em quais o autor desta pesquisa atuou enquanto coordenador e docente do referido curso, de modo que foi adotada a metodologia de pesquisa-ação, em qual o pesquisador também é parte do objeto estudado.

Nesse percurso, apresentaremos alguns dos principais resultados obtidos pelo CLIC, com objetivo de evidenciar as importantes relações entre os campos do cinema e da educação, destacando as suas relações fundamentais de trocas artísticas e culturais para a construção dos sujeitos contemporâneos, bem como a importância de suas produções estéticas, narrativas e discursivas para fazer mover as estruturas de saber/poder no campo cinematográfico. Em tal perspectiva, compreende-se o cinema e o audiovisual como amplas fontes de saberes/poderes, tanto a partir das diversas formas de apreciação de suas estéticas e narrativas quanto pela experiência da fruição de realizá-las, com a potência de produzir um discurso audiovisual.

Nesta etapa da pesquisa foram evocadas as ideias apresentadas por reconhecidos autores do campo da cultura e das artes, a exemplo de: Alain Bergala, Cesar Migliorin, Armando Almeida e Carlos Paiva Neto, Albino Rubim, André Setaro, Messias Guimarães Bandeira, Mark Cousins, Algirdas Julien Greimas, Aristóteles, René Gardies, Doc Comparato,

Syd Fiel, Bill Nichols, Gabriel Garcia Márquez, Antonio Escaño Scuri, Luiz Gonzaga Assis de Luca e da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) - science and technology council*, David Bordwell, Cristina Leal, Brenda Carola Loíacono. João Godoy. Vera Hamburger Andrei Tarkovski Harold Guskin, Chris Rodrigues, Marcelo Galvão, Fernão Ramos.

No terceiro e último capítulo, “Estruturas Moventes”, apresenta-se uma proposta de construção de interculturalidade cinematográfica através de atividades formativas e criativas na área audiovisual desenvolvidas pelo CLIC – Curso Livre de Cinema, tanto a partir das trocas entre os sujeitos realizadores de cinema e audiovisual quanto para aquelas que podem ser lidas e interpretadas a partir das relações entre os personagens dos filmes que são realizados em perspectiva pós-industrial.

Nesses processos coletivos de realização de filmes evidencia-se a perspectiva do multiculturalismo como predominante nas estéticas e narrativas para a produção de discursos políticos, tanto na proposta temática de cada um dos filmes separadamente quanto no conjunto dos 15 curtas-metragens realizados pelo CLIC, de modo que suas estruturas moventes têm a potência de produzir discursos audiovisuais desviantes aos padrões estéticos e narrativos instituídos pela indústria cultural, em sua perspectiva colonialista geradora de precariedades.

Desta forma, após analisar as estruturas limites do cinema; e as aberturas para a formação e realização cinematográfica, no primeiro e segundo capítulo respectivamente, este terceiro capítulo propõe-se a apresentar alguns dos principais resultados estéticos, narrativos e discursivos construídos durante as 5 edições do CLIC, mediante uma sintética análise fílmica sobre cada uma das obras, para a compreensão de suas possíveis dimensões de significações, de modo a apresentar um dos principais objetos desta pesquisa.

Nesta fase processual de conclusão desta dissertação, assim como nos demais capítulos, buscou-se um diálogo com teorias contemporâneas sobre o campo da cultura e das artes, mais especificamente do cinema, dialogando com epistemologias trabalhadas pelos seguintes autores: Theodor Adorno, Néstor García Canclini, Agnes Heller, Sérgio Miceli, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Silviano Santiago, Jean-Luc Godard, Mark Cousins, Ella Shohat e Robert Stam.

Destarte, buscamos contribuir com estratégias para a diversificação de experiências que ajudam a mover e transformar as estruturas do cinema, em perspectiva pós-industrial, visando a experimentação de novas culturas cinematográficas que respeitem, contemplem e valorizem a diversidade das culturas contemporâneas nos mais diversos lugares do mundo. Nessa perspectiva, que esteja acessível para a criação e a interpretação de novas

epistemologias sobre as artes, as culturas e as sociedades através das produções e fruições em cinema e audiovisual.

Portanto, com o propósito de produzir conhecimentos que gerem expertise na área do cinema e audiovisual que ampliem as aberturas para a criação e estratégias para a realização e difusão de filmes, dentro e fora da academia, torna-se pertinente analisar, registrar e compartilhar as estratégias e experiências de criação, produção e difusão de filmes da equipe realizadora do CLIC, assim como as estéticas, narrativas e discursos produzidos pelos filmes de ficção em curta-metragem feitos coletivamente com estudantes desse curso.

1. CAPÍTULO 1 - ESTRUTURAS LIMITES: CINEMAS MOVEDIÇOS

1.1.1. CINEMA PÓS-ESTRUTURAL CONTEMPORÂNEO

Há aproximadamente treze décadas as atividades cinematográficas foram iniciadas em diferentes lugares do mundo – com destaque para os Estados Unidos e para a França, pioneiros dessa invenção transformadora –, tal qual, em seu percurso histórico, tem contribuído para os processos de ressignificação das formas e dos sentidos de como a natureza, as culturas e as artes podem vir a ser percebidas pelos sujeitos. Compreende-se a ideia de sujeito com a perspectiva apresentada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben no livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* como “o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos.” (AGAMBEN, 2005, p. 13), integrantes das sociedades que se relacionam com o cinema, tornando-o uma imensa fonte de aberturas para as expressões humanas, apresentando e expandindo os seus limites para (re)inventar as suas estruturas.

Nessa perspectiva, utilizar-se-á a teoria pós-estruturalista, tal qual sustenta-se na investigação dos limites das estruturas, para que se possa investigar os limites estruturais dos cinemas nos sentidos mais amplos que se possam compreender destes termos, sobretudo no que se refere aos limites do conhecimento, onde o limite é o cerne, capaz de gerar outras estruturas a partir das relações que podem ser feitas entre os conjuntos de elementos que às constituem. Deste modo, busca-se evidenciar as relações entre as estruturas cinematográficas dentro e fora dos filmes.

Em uma de suas palestras, “O ato de criação”, o filósofo francês Gilles Deleuze, um dos precursores das teorias pós-estruturalistas, enfatiza que “não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe.” (DELEUZE, 1999, p. 14), ou seja, um devir povo(s), tal qual não cabe ao/à artista o total domínio sobre os significados que serão atribuídos às suas criações, pelas atuais e virtuais gerações que, inclusive, podem vir a ser divergentes daquilo que fora idealizado pelo/a artista em seu processo criativo.

Situações semelhantes a estas ocorrem, não necessária ou tão somente por eventuais problemas técnicos para transmitir a informação desejada, mas também e fundamentalmente pelos fatores significantes de quem assiste aos filmes. Estes que compõem os repertórios subjetivos dos espectadores criadores que (des)constroem¹ os significados fílmicos lidos, enquanto de(s)codificam a forma² e o sentido³ do filme que é exibido na tela, bem como àqueles signos que passam por suas memórias, como imagem do pensamento, em dimensões

¹ Ver DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

² Ver EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. — Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

³ Ver _____ . **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. — Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

espaço-temporais não lineares, durante e após assistir a uma obra cinematográfica, evidenciando a percepção de que, segundo o poeta Wally Salomão (1995), “a memória é uma ilha de edição”.

Em diálogo com estes conceitos, entende-se que através do cinema tornou-se possível criar, enquadrar, registrar e (re)produzir fragmentos de “realidade”, de maneira inovadora e singular mediante imagens capturadas por “máquinas sensoriais” (SANTAELLA, 1997) como as câmeras fotográficas, em conjuntos de fotogramas “fixos” que, quando vistos em sequência podem causar a sensação de movimento em quem lhes aprecia, assim como à sua sincronização com elementos sonoros captados diretamente por um gravador ou por sons inseridos posteriormente, a exemplo de músicas e *foley*⁴ na ilha de edição⁵, tornando-se assim um dispositivo audiovisual.

Tal dispositivo, possui a potência de ser exibido individualmente e em projeções para os mais diversos grupos, de modo que ambos podem ser atravessados pelos signos cinematográficos, cujas interpretações são movediças e imanentes da linguagem⁶, que os apresenta por meio de suas estéticas, narrativas e discursos. Estes três últimos limites: “estéticas”, “narrativas” e “discursos” estão entre os principais objetos de reflexão deste estudo.

Em debate com ideias presentes no livro *Pós-estruturalismo* do filósofo e professor James Williams, em qual se pode perceber as relações dessa corrente teórica com o campo das artes, de modo que a sua aproximação com o objeto e metodologia desta pesquisa pode ser exemplificada diante da seguinte exposição:

A atração pela arte no pós-estruturalismo, é, pois, pelo modo como a arte está aberta a diferentes sentidos de valor. Ela o faz pela complexidade da arte, ou seja, pelo modo como ela permite múltiplas interpretações e respostas criativas. Ela o faz também exibindo o modo pelo qual o valor é criado ao invés de ser essencial, predefinido ou explicável por evolução natural. (WILLIAMS, 2012, p. 36)

Em um contexto de aberturas e respostas criativas, importantes atravessamentos podem ser evidenciados por meio das “diferenças e repetições”⁷ estruturais do fazer cinematográfico entre os períodos do surgimento do cinema (pré-industrial) ao do cinema

⁴ Referente ao processo de (re)constituição na pós-produção de elementos de sons não captados durante as filmagens.

⁵ Equipamento para a edição, montagem e finalização dos filmes.

⁶ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Vasco Granja e Lauro António. Lisboa: Prelo, 1971.

⁷ Ver DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução: Orlandi Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

contemporâneo. Destarte, de que forma o cinema atual pode estar promovendo estéticas, narrativas e discursos virtuais que atravessam e movem as estruturas de poder hegemônico?

Para compreender e buscar soluções para esta pergunta e outros problemas aqui levantados, realizar-se-á uma crítica conjuntural referente a três importantes períodos históricos do cinema. Desta maneira, serão abordados analítica e criticamente os modelos estruturais cinematográficos: pré-industrial; industrial e pós-industrial⁸. Nesse contexto, serão apresentadas informações referentes às suas atividades, inclusões e exclusões, que se apresentam de formas fronteiriças, em suas repetições e diferenças, não por meio de identidades fixas e absolutas, mas pelos limites transitórios de suas estruturas móveis, em seus modos de produção e, por suas aberturas para desvios e devires criativos.

1.1.2. TRANSIÇÕES ESTRUTURAIS: DO CINEMA PRÉ-INDUSTRIAL AO PÓS-INDUSTRIAL

No decorrer de sua recente e intensa história⁹, no que diz respeito a uma vasta produção e disseminação de conteúdos, o cinema tem sido incessantemente acometido por transformações dos ambientes com os quais se relacionou. Por outro lado, o cinema continua sendo um dispositivo de transformação para os mais diversificados espaços, mediante as suas possibilidades de interações artísticas, culturais, educacionais, econômicas, políticas e sociais.

As transformações que atingem o cinema são causadas a partir das relações entre as pessoas que têm contato com as formas e os sentidos cinematográficos, sejam elas realizadoras ou espectadoras, tais quais (des)constroem impressões e comportamentos em meio as culturas com as quais interagem, como uma maneira de amplificação do pensamento em busca de novos conhecimentos.

Por conseguinte, as experiências estéticas, narrativas e discursivas dos signos lidos nos filmes passam a compor o repertório reflexivo e argumentativo das pessoas, seja acerca da estrutura do filme como para outros assuntos que podem vir a ser relacionados e despertados no cotidiano, ainda que de forma inconsciente e/ou por reminiscência.

O cinema é um dispositivo que reflete e refrata¹⁰ a cultura e a sociedade por meio dos conceitos abordados e (re)inventados com os mais diversos filmes já realizados, inclusive,

⁸ MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial** – Notas para um debate; Revista Cinética, 2011.

⁹ Ver A HISTÓRIA do Cinema: Uma Odisseia. Direção e Roteiro: Mark Cousins. Inglaterra, 2011. 5 DVDs (900 minutos). Cor e p&b, digital.

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. Capítulo 1. Estudo das Ideologias e Filosofia da Linguagem. IN: _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª Edição – São Paulo: HUCITEC, 2006, p. 29-37.

naqueles em que se utiliza a metalinguagem¹¹. Este estilo de realização de filmes destaca-se por sua capacidade de pautar reflexões sobre os processos técnicos, tecnológicos, estéticos e narrativos que (re)produzem discursos e, conseqüentemente, alteram as percepções e as formas de se fazer cinema e outras artes.

Tendo em mente que, cada vez mais, o cinema tem sido hibridizado com outras linguagens artísticas, não é à toa o cinema ser também conhecido como a “sétima arte”, por ser capaz de absorver elementos da: (1) música, (2) dança, (3) pintura, (4) escultura, (5) teatro e (6) literatura em suas estruturas, de forma interdisciplinar, proporcionando também expressões em diálogos interartes¹².

Entre estas reflexões, vale ressaltar que, de acordo com o pensamento da teórica e pesquisadora brasileira Flávia Cesarino Costa em *O primeiro cinema*, capítulo que compõe o livro *História do cinema mundial*, organizado pelo teórico e pesquisador Fernando Mascarello, em qual a autora alerta que “não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar” (COSTA, 2006, p. 18). Deste modo, é possível compreender que não há um idealizador do cinema, tal qual tenha legitimidade para reivindicar a exclusividade de autoria para si, tampouco há uma única “verdade” sobre a criação e evolução do cinema, mas pode-se entender que o cinema é constituído por conjuntos de limites que se movem em processos de relações entre culturas e artes, assim como de atualizações entre técnicas e tecnologias.

A partir das relações de elementos que fazem parte das estruturas dos cinemas com objetos externos às suas bases, em cada um dos 3 referidos modelos de produção cinematográfica, pode-se compreender que estas transformações colaboraram para evitar o aumento de entropia em suas estruturas, tal qual poderia causar a sua “morte sistêmica” caso permanecesse em isolamento.

Propõe-se esta reflexão interagindo com o ponto de vista exposto no livro *Ensaio sobre o conceito de cultura* do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman, mais especificamente no capítulo *Cultura como estrutura*, em qual o autor enfatiza que “nenhum sistema isolado pode extrair a energia necessária de seus recursos internos; quando muito, ela deve ser buscada no ambiente que circunda o sistema.” (BAUMAN, 2012, p. 155), e deste modo, relaciona-se aqui, analogamente, elementos culturais com a argumentação

¹¹ Ocorre quando uma linguagem apresenta em suas formas, conteúdos que fazem menção à essa ou outras linguagens, um filme sobre filme, como pode ser visto em: *UM Homem com uma Câmera*. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1929. 1 DVD (68 min), p&b.

¹² Se estabelece por meio de uma comunicação que, em geral, expressa-se utilizando signos não necessariamente verbais, mas fundamentalmente sensoriais em diferentes/múltiplas linguagens artísticas.

fundamentada na “segunda lei da termodinâmica” (entropia) convertidos ao campo do cinema e do audiovisual contemporâneos.

Pode-se perceber que os diferentes modelos estruturais de produção cinematográfica possibilitaram amplas relações com ambientes externos ao do universo artístico e, devido a sua potência para atingir as massas, com as informações que se quisessem/pudessem emitir por meio de suas estruturas polissêmicas de expressão e comunicação imagéticas (visuais e sonoras), teve a sua finalidade de produção artística deslocada a serviço de interesses das indústrias modernas.

Nesse viés, as estruturas dos cinemas foram desenvolvidas em constantes buscas por aprimoramentos para possibilitar maiores aproximações e interações com os mais diversos públicos, para atender as demandas dos mercados e produtos de cada tempo com elementos estéticos e narrativos que possibilitassem a compreensão de um discurso de senso comum, emitido pela e a serviço da produção industrial.

Em uma breve passagem de tempo o cinema tornou-se objeto de enormes cobiças, tais quais impulsionaram também novas disputas ideológicas, políticas e econômicas, fazendo com que o cinema atravessasse séries de transações mercadológicas que influenciaram também as suas formas de expressão artística mediante os seus modos de produção, culminando para que as suas estruturas se tornassem uma das principais e maiores mídias de comunicação e expressão de massa do mundo.

Dentre estas transformações, destacam-se as passagens de um formato pré-industrial, do final do século XIX, para um modelo industrial, vigente desde as primeiras décadas do século XX e, por conseguinte, aos seus desdobramentos contemporâneos para perspectivas pós-industriais no século XXI. É no centro destas fronteiras que serão apresentados os aspectos culturais predominantes de cada um desses modos de produção cinematográfica, suas transições, seus limites e suas aberturas estruturais, considerando que:

[...] a estrutura buscada pela compreensão estruturalista da cultura é o conjunto de regras geradoras, historicamente selecionada pela espécie humana, que governam a um só tempo a atividade mental e a prática do indivíduo humano visto como ser epistêmico, assim como o conjunto de possibilidades em que essa atividade deve operar [... (BAUMAN, 2012, p. 178)

Deste modo, com propósito de analisar as estruturas das três fases do cinema elencadas neste texto, de maneira (des)construtiva, propõe-se a interpretação de um esquema, em qual, poderá ser percebido como as partes constitutivas predominantes de cada um destes modelos de realização cinematográfica funcionam, por meio de suas repetições e diferenças,

para tentar adentrar o seu cerne e realizar críticas às suas estruturas por meio do confronto de seus limites.

Considerando os aspectos relacionados como limites predominantes nas estruturas dos três períodos do cinema, é importante atentar-se que, em seu processo evolutivo, de acordo com Williams (2012, p. 110) “tudo retorna, mas apenas como diferente, apenas como variação. Assim, o mesmo nunca retorna, apenas a variação.”. Logo, o cinema pós-industrial não eliminou os elementos contidos nas estruturas “A” pré-industrial e “B” industrial, mas foi a partir de relações de tensão entre os limites das referidas estruturas que gerou-se a possibilidade da existência da estrutura “C” pós-industrial, por meio da união dos referidos conjuntos, em qual, seus elementos diferentes são somados e transformados, gerando novos limites e estruturas através dos seus canais de intersecção.

Desta forma, pretende-se visibilizar ideias para possibilitar compreensões que revelem movimentos que deslocaram as estruturas cinematográficas para construção do cinema contemporâneo com base no diagrama a ser apresentado neste texto, em uma abordagem analítica e crítica sobre as referidas estruturas nele contidas. Será demonstrado a partir de uma metodologia que pretende refletir o conceito de “diferença pura” (DELEUZE, 2006), tal qual entende-se pela a ideia de que os elementos de um conjunto (estrutura), através de seus elementos (limites) são capazes de gerar outras estruturas, o que se pretende demonstrar de forma analítica através da análise do seguinte diagrama:

Figura 01 – Estruturas Movediças



Fonte: Criação do autor ¹³

¹³ Diagrama elaborado para ilustrar as relações estruturais entre os seguintes conjuntos: União: $A \cup B \cup C = \{A0, B0, C0, A1, B1, C1, A2, B2, C2, A3, B3, C3, A4, B4, C4, A5, B5, C5, A6, B6, C6, A7, B7, C7, C8\}$, e Intersecção: $A \cap B \cap C = \{A7, B7, C7\}$.

Esse processo se dá por meio dos elementos existentes anteriormente em uma estrutura, que se repetem na estrutura resultante dessas fricções relacionais, no entanto, se repetem de formas diferentes, transformados e, sobretudo, é a diferença que se repete. A repetição como diferença faz com que as funções fundamentais de uma estrutura permitam movimentos e acionem a expansão das relações com elementos externos à sua base inicial para torna-se outra.

Neste esquema, a linguagem desempenha função imprescindível, pois é por meio dela que se movem e tensionam-se os limites, gerando aberturas para novas estruturas, tornando-as diferentes e cumprindo funções de repetições necessárias para a sua existência, em parte, pois, o devir é a diferença. No tópico seguinte serão detalhadas algumas das possíveis repetições e diferenças dos elementos destacados nas principais estruturas e limites relacionados no presente diagrama.

O elemento “0” do referido diagrama, ao qual podemos também neste contexto chamar de “espaço vazio” ou “estrutura ausente” (ECO, 2007), onde a criação é permitida, como oportunidade para fazer mover as estruturas dos cinemas, podendo também ser compreendido como “caos”, no sentido de “desordem” dos seus elementos estruturais, pode ter seus limites (re)organizados para a construção de diferentes modelos de produção cinematográfica. Deste modo, uma vez que os elementos necessários para o desenvolvimento da criatividade no cinema estão dispostos na “realidade” de cada tempo, a exemplo das formas e linguagens artísticas já concebidas anteriormente ao surgimento do cinema, para acessar esses elementos é preciso confrontar os limites, sobretudo aqueles encontrados no pensamento estruturado, não somente pelo viés das ciências exatas, tampouco sem deixar de considerá-las, mas valorando também o conhecimento humano empírico por meio de suas experiências culturais, sociais e sensoriais.

Desta forma, ao passo que a realização do cinema se tornou disponível na estrutura da cultura da época de seu surgimento, suas práticas foram submetidas a diversas experiências até encontrar-se as formas que são (re)conhecidas atualmente, por meio de (re)organizações estruturais, seja em um sentido técnico ou tecnológico. Para a existência do cinema que se (re)conhece atualmente foi necessário organizar os elementos externos, tais quais se apresentam como fontes presentes em outras artes e manifestações culturais, além da presença de embates entre correntes ideológicas e políticas, bem como no que diz respeito aos aparelhos tecnológicos que foram desenvolvidos e adaptados para a transposição de imaginários na busca por materializá-los através de técnicas cinematográficas.

1.1.3. CRÍTICAS E VIRTUALIDADES DOS MODELOS ESTRUTURAIS DE REALIZAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

O elemento “0” apresentado como primeiro limite no diagrama em análise é o cerne, a criação, que por sua vez, se repete como força motriz também nas demais estruturas dos cinemas, porém, como diferença, em movimento de transição, ou seja, a criatividade como abertura para atravessar limites. Por conseguinte, os elementos elencados no diagrama serão tratados por blocos temáticos, em quais, serão tecidas críticas primeiramente aos limites “1, 2 e 3”, de modo que, através da abordagem destes, pretende-se uma localização do contexto histórico, social e cultural em quais se estabeleceram, tais quais são: pré-industrial, industrial e pós-industrial, respectivamente.

Pré-industrial caracteriza-se pelas condições incipientes de produção em pequena escala por meios de dispositivos tecnológicos limitados, tornando o cinema inaugural enquanto tarefa quase artesanal do ponto de vista de sua produção. Nessa fase, os modos de realização cinematográfica, em geral, ocorriam da forma mais individualizada possível e sem uma demanda específica de mercado para uma linha de fabricação seriada de filmes. Desta forma, os temas eram escolhidos de acordo com a vontade de seus idealizadores, dentro de suas limitações técnicas e tecnológicas. Vale ressaltar que os filmes feitos nessa época eram todos produzidos em formato de curtas-metragens, com no máximo 15 minutos, por conta dos tamanhos dos rolos de fitas celuloide¹⁴.

É importante destacar que o cinema pré-industrial (1883-1913) esteve sob o domínio exclusivo e hierárquico de um reduzido número de pessoas pertencentes à classe burguesa, sendo esta a única que possuía acesso aos mecanismos para realização cinematográfica. Nesses processos de realização de filmes, muitas vezes, os funcionários destes produtores burgueses eram capturados como objetos dos filmes, entretanto, não foram considerados como sujeitos realizadores, exceto os técnicos de estudos óticos e engenheiros, o que nos permite constatar que, assim como destaca o filósofo francês Michel Foucault no seu livro *O Governo de si e dos outros* que “de certo modo por um obséquio levemente matizado de artimanha e de astúcia, pois bem, alguns assumiram a direção dos outros.” (FOUCAULT, 1983, p. 29).

Por outro lado, é importante reconhecer as contribuições primordiais desenvolvidas por Thomas Edison junto a Willliam Dickson, engenheiro chefe da fábrica *Edison Laboratories* (EUA), “cinetoscópio” em 1891, e Auguste e Louis Lumière (França)

¹⁴ Material para armazenamento e projeção das imagens cinematográficas em formato analógico.

“cinematógrafo” em 1895, pioneiros nos estudos e experimentações sobre as técnicas e tecnologias do cinema, assim como foram também os primeiros responsáveis pela exibição de filmes. Nesse sentido, se os primeiros filmes do cinema feitos por estes realizadores foram considerados como o que se convencionou chamar de documentário, o artista francês Georges Méliès foi um dos inovadores na realização de filmes com construções narrativas de ficção, a exemplo de *Viagem à lua* (1902).

Neste processo de transformações que estamos estudando sobre o cinema, destaca-se que o cinema se tornou alvo de grandes disputas, sobretudo das grandes produtoras da indústria cultural e dos setores de entretenimento, tais quais, perceberam no cinema uma grande oportunidade de difundir produtos comerciais nas estruturas dos filmes, sem necessariamente uma intencionalidade artística, mas planejadamente mercadológica.

Por volta de 1915 o cinema já se tornara uma das grandes mídias de massas da história, tornando-se também, uma das principais estruturas para o desenvolvimento do *marketing* e da propaganda, em qual as produções cinematográficas, de um modo geral, passaram a estar sob o poder do oligopólio¹⁵, favorecendo as transações mercadológicas pautadas pelas *majors*¹⁶, principalmente as estadunidenses, com quais se alcançou dimensão mundial no cinema industrial. Destaca-se também, a realização de filmes em série, com divisão de funções entre as unidades de produção, distribuição e exibição.

A indústria cinematográfica, de forma estratégica, moldou-se para obter maiores ganhos econômicos através de conteúdos direcionados para consumidores específicos, com intuito de atender as expectativas das massas, tanto a classe operária (principal público do cinema pré-industrial), como da classe média (público alvo para o cinema industrial). Em paralelo ao aprimoramento do conteúdo dos produtos, pôde-se também ampliar o desenvolvimento do suporte tecnológico dos filmes que vieram a ser de maior duração, resultando na abertura para o surgimento do longa-metragem e para uma reorganização dos códigos da cinematografia, de modo a constituir-se uma normatização moderna para a compreensão de uma linguagem cinematográfica.

Os elementos da estrutura do cinema pré-industrial foram transportados para uma dimensão industrial que, por sua vez, contribuíram para transformar seus aparatos tecnológicos, transferindo-se do modelo “artesanal” para o modelo analógico fabricado. Por outro lado, com o enfraquecimento do modelo de produção “fordista” vigente na economia

¹⁵ Referente ao controle simultâneo da produção, distribuição e exibição cinematográfica em mais de uma centena de países por parte dos EUA. (CANCLINI, 2015, p. 243)

¹⁶ Corporações que controlam os principais setores da Indústria Cultural.

industrial da década de 1960 e com o surgimento do modelo da “acumulação flexível”¹⁷, em qual se propôs uma produção de acordo com a demanda, visando minimizar os desperdícios de material e maximizar os lucros e evitando a produção de produtos com pouco potencial de consumo, diversas produções cinematográficas foram adequadas para esse modelo, utilizando-se de pesquisas sobre o consumo cultural para a produção de filmes com a finalidade de capturar estes públicos.

Entretanto, esse modelo de produção sustentou-se planejando a obsolescência dos produtos fabricados, estimulando que as pessoas adquirissem novos bens de consumo mediante o “descarte” daqueles já adquiridos anteriormente, tornando-os cada vez, rapidamente, em produtos ultrapassados, inclusive, bens artísticos e culturais, vistos como efêmeros. Estes fatores permitem perceber a urgência de um rompimento com este paradigma que valoriza exclusivamente o produto industrial e pensar novos modelos de realização cinematográfica, em diálogo com a reflexão do cineasta e professor brasileiro Cesar Migliorin em seu artigo intitulado *Por um cinema pós-industrial*:

No capitalismo pós-industrial (imaterial, cognitivo) não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva. Para se produzir valor não se depende apenas da força de trabalho física dos indivíduos, mas da força de invenção (Lazzarato) das vidas. (MIGLIORIN, 2011)

Nesse sentido, em contraponto ao modelo industrial de produção, surgem proposições para o modelo que atualmente tem sido compreendido enquanto pós-industrial, sendo que o prefixo “pós” não pretende significar algo depois da indústria, uma vez que ela permanece em vigência nos dias atuais (apesar de suas consecutivas mudanças estruturais), mas como diferente dela e em paralelo à sua existência, com qual também se relaciona e proporciona novas interações e transformações, de modo que a tecnologia digital tem ocupado papel fundamental como mediadora dessas relações.

Nesse debate, com o advento da era digital, o cinema tornou-se mais popular, acessível e democrático, se observado do ponto de vista de ser espectador e perceber a existência de filmes que tenham conteúdos que se aproximam das temáticas cotidianas que envolvem suas realidades (simulacros) ou que se distanciem delas e que proporcionam novas experiências, a exemplo do que pode ser percebido no neorealismo italiano e no cinema novo latino-americano.

¹⁷ HARVEY, David. Do fordismo à acumulação flexível. IN:_____. **Condição Pós-moderna**. Tradução. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves - São Paulo: Loyola, 1992, (p. 135-162).

Por outro lado, também pela possibilidade de poder ser autor das obras, principalmente por meio de produções colaborativas de baixíssimo orçamento, geralmente realizadas coletivamente da forma mais horizontalizada possível, apropriando-se das tecnologias e demais recursos disponíveis, com qualidade técnica e conceitual dos produtos materializados, tendo em vista que os limites estruturais tornam-se também aberturas criativas, construindo-se novos valores simbólicos de pertencimento a este meio de expressão artística e de produção de conhecimentos.

Desta maneira, podemos fazer uma analogia entre as estruturas dos cinemas aqui apresentados e compreender que se “nem o estruturalismo nem o pós-estruturalismo são primariamente ‘do contra’ ou essencialmente opositoristas. [...] O segundo deve ser visto como a transformação do primeiro.” (WILLIAMS, 2012, p. 85).

Por esse ângulo, depreende-se que a estrutura do cinema pré-industrial moveu-se para tornar-se industrial, e por sua vez, gerou a abertura para o surgimento da estrutura pós-industrial, tal qual vem ampliando sua potência desde a década de 1980 e tem apresentado relevante expressividade cultural e social a partir de conexões audiovisuais entre as mais diferentes comunidades, principalmente a partir do final da primeira década do século XXI com o acesso a câmeras DSLR (*Digital Single-Lens Reflex*) de alta definição e de baixo custo, ou pelo menos mais acessíveis.

Nesse processo, em qual se evidencia que uma estrutura pode gerar outra, localizamo-nos em uma perspectiva pós-estrutural, e em continuidade à nossa reflexão, tomaremos agora os elementos “4, 5 e 6” do diagrama que orienta este estudo. Para além dos modos de produção, objetiva-se problematizar os limites e aberturas presentes nos estilos de realização cinematográfica. Entre os limites agora destacados há um deles nomeado como “primitivo”, em qual não se objetiva uma valoração pejorativa deste em relação aos demais, mas que seja percebido como algo positivo, por sua capacidade de transformar-se. Portanto, primitivo no sentido de imprescindível para a existência das demais estruturas que vão sendo atualizadas.

As experimentações do cinema pré-industrial proporcionaram ao cinema industrial conceber o conceito de clássico, atribuindo-o às obras que pretendem apresentar e transmitir verossimilhança nos conteúdos, personagens e acontecimentos do filme ao espectador - em espaços-tempos lineares -, para a compreensão mais transparente possível da história. Este modelo contribuiu bastante para a estruturação e a popularização do cinema, compreendido como de “imediata” assimilação.

Tratando-se das tecnologias, a ideia de artesanal em seus aparatos é expressada no sentido de que as máquinas de captação e projeção eram produzidas manualmente pelos

próprios realizadores dos filmes no modelo pré-industrial. No período industrial, estes elementos artesanais (que já eram analógicos) foram aprimorados e passaram a ser automatizados em fábricas, e, por sua vez, na estrutura pós-industrial se relacionam desde o analógico à sua transformação para equipamentos e plataformas digitais de produção, pós-produção e exibição de filmes. Estas ideias são convergentes com a exposição do professor e pesquisador brasileiro Messias Guimarães Bandeira em seu artigo *A assimetria tecnológica e a nova economia na sociedade global da informação*, quando destaca que cada vez mais “o ambiente digital irá delimitar um novo panorama para a comunicação, a cultura, a economia e a política.” (BANDEIRA, 2005, p. 49).

No que tange aos aspectos estéticos, narrativos e discursivos das obras, obviamente, não seria coerente dizer que não havia narrativa ou discurso nos primeiros filmes, entretanto, sabe-se amplamente que o cinema surge da fotografia, conseqüentemente, seus maiores destaques, nesse sentido, foram causados por meio de suas estéticas imagéticas, as quais causaram impressões impactantes nas pessoas que às visualizaram, tornando-as o elemento de atração do público.

Reafirmando a ideia de que a partir dos seus valores significantes, os espectadores atribuem diferentes significados às cenas dos filmes e constroem suas próprias narrativas sobre eles, ainda que em filmes feitos com um único plano (enquadramento), podemos entender que a narrativa sempre esteve presente, mesmo no “cinema de atração”, uma vez que a história pode ser contada por “mostração e narração”. A autora¹⁸ do “Primeiro Cinema” nos ajuda a compreender estes estudos sobre narrativas e o conceito de “meganarrador” cunhado pelo historiador e teórico canadense André Gaudreault com a exposição da seguinte ideia:

A mostração envolve a encenação direta de acontecimentos, ao passo que a narração envolve a manipulação desses acontecimentos pela atividade do narrador. No entanto, os dois modos são regidos pelo que ele chama de *meganarrador*, já que todo relato é sempre construído por alguém e nunca se produz *automaticamente*. (COSTA, 2006, p. 24)

Entretanto, é fundamental compreender que no caso da “mostração”, não significa ausência de montagem ou narrativa, pois esta pode ser organizada antes da filmagem, em qual, o ato de filmar a encenação pode ser equivalente ao processo realizado em uma ilha de edição audiovisual.

¹⁸ COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. IN:_____ MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2016, p. 17-51.

Existem diversos filmes atuais, inclusive longas-metragens feitos sem cortes (plano sequência), no entanto, diferentemente daqueles filmes do período pré-industrial que, em sua extensa maioria, se tinha a câmera fixa, preservando o mesmo enquadramento, de modo que as ações de entradas e saídas de quadro proporcionavam imagens em movimentos para a construção de narratividades às cenas. Por outro lado, já com a experiência de utilizar-se de diferentes enquadramentos para se obter movimentos de ângulos variados.

Com a libertação da câmera, em qual ela se movimenta para compor as cenas, implicando na escolha do que se preserva ou se desvia do quadro, movendo o fora de campo para dentro e vice-versa, proporcionando novas sensações, inclusive de maior imersão com a câmera subjetiva, em qual, a máquina é colocada no ponto de vista do personagem, com a intenção de transportar o espectador para o lugar daquele.

Assim como revisamos algumas das transformações dos elementos já destacados em suas transições, a estética cinematográfica continua ocupando papel central para a construção da narrativa, sendo que a própria narrativa também possui dimensões estéticas em suas composições e, por conseguinte, a soma destas dimensões proporcionam aberturas para a expressão dos mais diversos discursos nas estruturas cinematográficas. O cinema pós-industrial, ainda que de forma insurgente e, talvez, insuficiente para extinguir as exclusões históricas e precariedades que geram desigualdades, no período atual, tem contribuído para promover debates que o colocam como um campo de resistência aos discursos unilaterais do poder hegemônico das grandes corporações da indústria cinematográfica e cultural.

Os discursos estéticos e narrativos que vêm sendo apresentados nos filmes contemporâneos, principalmente em uma perspectiva pós-industrial, por não se submeterem aos padrões ortodoxos e economicistas da indústria cinematográfica e por buscar maior liberdade criativa para expressar ideias, tais quais pretendem apresentar imaginários sobre diversas culturas, são capazes de reconhecer valores para os mais diferentes lugares de: visão, escuta e fala.

Em direção a um processo de conclusão deste capítulo, em qual objetivou-se destacar as transformações dos elementos estruturais dos cinemas pré-industrial, industrial e pós-industrial, e a função interseccional da linguagem cinematográfica como fator indispensável para a compreensão lógica do cinema, bem como o seu poder de tensionar e contribuir para mover as estruturas cinematográficas, transformando-as em outras.

A (des)construção da linguagem cinematográfica, limite “7” (do nosso diagrama) possibilitou a transgressão das narrativas lineares clássicas para as mais diversas formas de explorá-las, sejam elas, descontínuas ou invertidas, de modo que, por exemplo, os saltos

espaço-temporais presentes em grande parte dos filmes contemporâneos, quando transmitidos, são compreendidos pelo espectador como parte constitutiva da estética e narrativa, como elementos que compõem e revelam os discursos fílmicos.

Portanto, ao compreendermos as dimensões e valores que o cinema possui e o que suas estruturas podem oferecer ao campo da cultura, torna-se cada vez mais importante construir e viabilizar mecanismos para a inclusão das mais diversas estéticas, narrativas e discursos que foram historicamente silenciados, subalternizados - trazendo-os ao centro do debate -, para transformar este centro por dentro de suas estruturas. Deste modo, aquele sujeito que era apenas o objeto da produção de epistemologias passa a ser também o criador delas a partir das suas impressões de mundo, em busca de uma “saída” autônoma para governar-se (FOUCAULT, 1983), e a partir de atitudes críticas transformar as ações de sua realidade, ainda que em nível simbólico: estético, narrativo e do discurso, da diferença como um ato político de resistência.

Por fim, como foi visto do decorrer deste texto, o principal alvo desta pesquisa está centrado na desconstrução dos limites das “estruturas moveáveis”, tais quais são os campos do cinema e do audiovisual em suas relações com diferentes culturas. Por todos os lados, é importante questionar e tensionar as funções das instituições, sobretudo dos espaços públicos de ensino na formação destes sujeitos, no que diz respeito à construção de aberturas para que possam ser encontrados novos caminhos de atravessamento dos limites de acesso às instâncias de poder, sobretudo, aqueles que constituem hierarquias culturais com base na classe, gênero e raça, para que os sujeitos possam ter maior autonomia sobre seus corpos e seus pensamentos.

Como evidenciamos no decorrer desta discussão, toda estrutura possui limites, seja ela constituída por imagens, sons ou textos, entretanto, estes limites não definem o fim da obra, mas abrem espaços para reflexões sobre os devires das estruturas, analítica e criticamente estudadas. Nesse sentido, sempre que os limites estruturais forem confrontados poder-se-á encontrar novos diagramas formados por outros limites que se repetirão como diferença, colocados em perspectiva através das estruturas moveáveis do cinema e do audiovisual na contemporaneidade.

2. CAPÍTULO 2 - ESTRUTURAS ABERTAS: PROPOSTAS DE SUSTENTABILIDADE E METODOLOGIAS PARA REALIZAÇÃO CINEMATOGRÁFICA EM CURSO LIVRE

2.1.1. FORMAÇÃO AUDIOVISUAL EM CURSO LIVRE

Tendo em vista que as plataformas do audiovisual tornam-se cada vez mais presentes nas relações humanas, como dispositivos sociais de comunicação ou de expressão, atualmente suas técnicas e tecnologias ocupam espaços fundamentais nas sociedades contemporâneas. Por conseguinte, o seu fazer com qualidade requer estudos, experiências, conhecimentos e oportunidades.

Neste contexto, sendo o cinema uma linguagem tão expressiva para as relações humanas, quais perspectivas de inclusão para aprendizagem, geração de novas experiências e conhecimentos podemos ter no cinema contemporâneo? Qual a importância de espaços formativos para estimular e capacitar a participação de novos realizadores?

O cinema enquanto linguagem artística possibilita à experiência humana uma profunda análise sobre suas culturas, seus modos de vida, seus conflitos e desejos nos mais diversificados períodos históricos e grupos sociais. A sétima arte é capaz de provocar as mais diversas sensações nas pessoas, de modo a estimular reflexões sobre os comportamentos e ações dos sujeitos. De tal ponto, é importante considerar que “se não atentarmos para a singularidade do contemporâneo, não saberemos escolher as armas e as estratégias para que as possibilidades de criação e circulação do cinema tenham a força e a diversidade que queremos.” (MIGLIORIN, 2011).

De acordo com esse conceito, no âmbito educacional, o cinema possibilita a reflexão sobre inúmeros temas, de modo a contribuir para a formação dos indivíduos tanto por meio da análise de suas obras quanto na fruição da experimentação de realizá-las. Em uma perspectiva pós-estruturalista da cultura, neste caso através do cinema e do audiovisual, não se deve confrontar os problemas de maneira utópica ou abstrata, mas sim por meio dos seus limites estruturais.

Nessa perspectiva, não há coerência objetiva em pensar que apenas por ser permissível nestas estruturas audiovisuais, o acesso ao discurso por parte do sujeito subalternizado, que tal discurso estético e narrativo por ele produzido não possa vir a servir como instrumento de legitimação do poder hegemônico que lhe oprime, vide que os sujeitos latino-americanos, são formados em uma sociedade colonizada, de modo que em sua formação educacional seguem imbricados os ideais do colonizador, inclusive, no uso das línguas oficializadas, das formas de linguagens e tecnologias que foram apropriadas, desenvolvidas e transformadas para serem novos instrumentos de dominação.

Por outro lado, no que diz respeito aos direitos humanos fundamentais, torna-se evidente que, se o cinema é uma linguagem que pode ser acessível na era digital, é inquestionável que para minimizar as exclusões epistemológicas é importante que uma variedade de estéticas, narrativas e discursos possam se fazer presentes, tanto nas telas, quanto frente a elas, bem como na idealização e realização das obras que são exibidas.

Em um horizonte pós-industrial de aberturas para a construção e expressão de novos discursos audiovisuais na era digital contemporânea, as instituições de ensino, principalmente as públicas, podem desenvolver um papel imprescindível para a aplicação de direitos humanos fundamentais a exemplo da educação. Em contraponto, é possível perceber uma grande lacuna no que diz respeito à existência de cursos de cinema e audiovisual oferecidos por universidades e escolas brasileiras, principalmente, se comparado a outras áreas do conhecimento.

Nesse sentido, mesmo com uma expressiva crescente das atividades na cadeia produtiva do cinema e do audiovisual em escala mundial, no Brasil, ainda que com importantes avanços nas políticas públicas de fomento à cultura desenvolvidas pelo MinC – Ministério da Cultura a partir de 2003, e em âmbito estadual pela SECULT -Secretaria da Cultura do Estado da Bahia a partir de 2007 para o desenvolvimento e fortalecimento das atividades artísticas e culturais produzidas em dimensão nacional e local, nota-se que ainda são escassas as oportunidades de acesso às estruturas de formação audiovisual.

Em contraponto, pode-se perceber que algumas instituições e coletivos culturais têm promovido atividades de formação audiovisual através de cursos, oficinas, mostras e cineclubes em busca da sustentabilidade de suas práticas artísticas e culturais no referido setor. Entretanto, são raros os projetos que se propõem a realizar um processo formativo que possibilite a criação, a produção e a difusão de filmes.

Com objetivo de colaborar para o fortalecimento e a ampliação de conhecimentos e oportunidades de experiências cinematográficas o CLIC – Curso Livre de Cinema¹⁹, projeto de formação e realização cinematográfica, idealizado e promovido por artistas, produtores e professores egressos da Área de Concentração em Cinema e Audiovisual e de Teatro, do Bacharelado Interdisciplinar em Artes do IHAC²⁰, na FACOM²¹ - UFBA²² tem apresentado um método diferenciado e inclusivo para participação no campo audiovisual, proporcionado

¹⁹ A equipe fundadora do CLIC apresentou-se inicialmente enquanto “Coletivo Doccional” e desde a 3ª edição identifica-se como “Planta Filmes”, composto por 4 integrantes atuantes em todas as 5 edições do curso já realizadas.

²⁰ Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - UFBA

²¹ Faculdade de Comunicação da UFBA

²² Universidade Federal da Bahia

uma ampla diversidade de representatividades, tanto em relação aos sujeitos enquanto realizadores de artes audiovisuais quanto dos objetos temáticos abordados nos filmes realizados como processo de conclusão de cada edição do curso.

Nesse percurso, desde a sua fundação no ano de 2016 até o ano de 2018 já foram realizadas 5 edições, em quais produziu-se 15 curtas-metragens de ficção. No que diz respeito ao ingresso em cada turma, foram disponibilizadas 30 vagas por edição, para pessoas maiores de 18 anos, das quais, 20 vagas foram disponibilizadas para o público geral e 10 vagas foram reservadas para a comunidade interna da UFBA (estudantes e servidores).

O curso propõe a experimentação como formação artística e cultural dentro do campo audiovisual e ofereceu certificação de 100 horas aula em suas 3 primeiras edições e ampliou suas estruturas formativas para 200 horas aula nas duas últimas edições, sendo um total de cinco. Entre os períodos de 2016.2 e 2018.2 criou oportunidades para 150 estudantes em diferentes níveis de experiências com cinema e audiovisual, bem como de diferentes áreas do conhecimento, ampliando as possibilidades de trocas e parcerias nesses processos formativos.

Tratando-se de questões estruturais, as estratégias utilizadas pela equipe do CLIC têm funcionado para a sustentabilidade das suas atividades de formação audiovisual e de realização cinematográfica? Quais resultados podem ser destacados nesta perspectiva? Para melhor entender o funcionamento das estruturas de realização cinematográfica em perspectiva pós-industrial, investigaremos o método adotado pela equipe do CLIC para realização de suas atividades. Apresentaremos uma compreensão geral dos resultados que foram alcançados com a realização das cinco primeiras edições do curso e buscaremos detalhar no tópico seguinte os principais pontos até aqui levantados em relação ao seu funcionamento.

2.1.2. REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM CURSO LIVRE

No CLIC os/as estudantes podem se exercitar nas principais funções técnicas do cinema e audiovisual, em condição de protagonismo sob a orientação da equipe realizadora do curso, este que tem funcionado a partir de estudos concentrados em três módulos: 1 - linguagem cinematográfica; 2 - experimentação audiovisual; e 3 - realização fílmica.

O primeiro módulo dedica-se ao desenvolvimento dos argumentos e roteiros junto ao planejamento e produção de filmes a partir de conhecimentos teóricos e práticos sobre a história do cinema, análise fílmica, categorias, movimentos e gêneros cinematográficos, além da organização da turma em 3 equipes (coletivos), com 10 pessoas cada.

A partir do segundo módulo os/as estudantes passam para a fase onde são realizadas oficinas técnicas sobre: imagem, som, elenco, direção, produção e montagem para toda a turma, além de consultorias semanais específicas sobre as principais áreas técnicas de cinema durante todo o curso. Após este percurso, já com as três equipes compostas, a turma avança para o terceiro módulo, “realização filmica”, em qual são produzidos e finalizados 3 filmes de ficção em curta-metragem com até 15 minutos cada.

Com o intuito de iniciar uma trajetória de visibilidade para as produções de cada turma, promove-se uma mostra de filmes como processo de conclusão de cada edição do curso, em qual os curtas-metragens realizados através dele têm sido exibidos em sessões *première* aberta ao público geral, onde promove-se a possibilidade de participar de debates com as equipes realizadoras, para compartilharem impressões sobre os filmes e seus respectivos processos de realização, na sala profissional do Circuito Saladearte – Cinema da UFBA, em Salvador-BA.

Vale ressaltar que os curtas-metragens produzidos através do CLIC são realizados coletivamente e feitos com baixíssimo orçamento, e ainda que distante de uma circulação ideal têm atravessado fronteiras e participado de importantes eventos da área cinematográfica Brasil afora, a exemplo do “Panorama Internacional Coisa de Cinema - Salvador e Cachoeira (2017)”; “Mostra Sesc de Cinema - Salvador (2018)”; “Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (2018)”; “*TransFormations Film Festival* - Berlim (2018)”; “*Short Film Corner* - Festival de Cannes (França, 2018). Na tabela a seguir pode-se observar os perfis de gênero e étnico-racial referentes à composição de cada turma nas cinco primeiras edições do CLIC:

Tabela 01 – Perfis por turmas do CLIC

CLIC Edições	Homem Branco	Mulher Branca	Homem Negro	Mulher Negra	Homem Indígena	Mulher Indígena
Turma 1	6	8	6	9	1	-
Turma 2	5	8	9	7	-	1
Turma 3	7	9	6	7	-	1
Turma 4	8	10	4	6	2	-
Turma 5	8	9	4	7	2	1
TOTAL	34	42	29	36	5	3

Fonte: Formulários de inscrição das 5 edições do CLIC

A partir dos dados apresentados pode-se perceber na “tabela 1” que dentre as/os 150 estudantes que foram selecionadas/os para o curso são 67 homens e 83 mulheres, o que

demonstra também um aumento da participação feminina em atividades teóricas e práticas no campo audiovisual, por outro lado, percebe-se ainda pouca representatividade de pessoas indígenas, entretanto, podemos também compreender que há um sinal de aproximação de pessoas com esse perfil participando de atividades de formação e realização audiovisual a exemplo do CLIC.

Investigando o conjunto de 15 filmes feitos através do CLIC, destaca-se que: 6 deles foram codirigidos por duplas mistas compostas por homens e mulheres; 7 foram dirigidos exclusivamente por mulheres; e 2 dos filmes foram dirigidos somente por homens. Deste modo, entre os 15 filmes já realizados coletivamente, nota-se a presença de: 10 homens e 21 mulheres, respectivamente ocupando a função de direção dos curtas-metragens de ficção realizados através do CLIC.

Além disso, em todas as funções técnicas é perceptível a presença da diversidade de representatividades nas variadas áreas que uma equipe de cinema em realização coletiva em perspectiva pós-industrial comporta ou necessita. Essa composição em diversidade de representatividades é refletida entre os 15 filmes realizados nas 5 edições já concluídas com os seguintes dados que revelam as somas das composições das equipes realizadoras, bem como as funções técnicas e criativas da realização cinematográfica ocupadas por estudantes do CLIC:

Tabela 02 – Perfis e funções técnicas do CLIC

Funções Técnicas	Homem Branco	Mulher Branca	Homem Negro	Mulher Negra	Homem Indígena	Mulher Indígena
Direção	4	9	5	11	1	1
Roteiro	6	10	6	10	1	1
Dir. Produção	4	9	4	6	-	-
Dir. Fotografia	9	8	4	3	1	-
Dir. Som	10	7	6	6	-	-
Dir. Arte	1	13	3	3	-	-
Dir. Elenco	2	10	5	4	-	1
Montagem	4	1	4	9	1	-
Personagens Protagonistas	8	5	10	16	1	2

Fonte: Créditos dos filmes do CLIC

No atual cenário do audiovisual brasileiro, apesar de uma significativa crescente no circuito comercial de filmes, a presença de mulheres na função de direção ainda têm um percentual muito abaixo dos filmes dirigidos por homens, assim como de pessoas negras e

indígenas em relação às pessoas brancas, e, nesse viés, espaços de formação podem e devem mediar esses tipos de relações e combater situações de desigualdades.

Nesse sentido, percebe-se que na realização dos filmes do CLIC há um deslocamento da representatividade dos sujeitos, principalmente daqueles pertencentes a grupos denominados como minoritários que passam a ocupar lugares de protagonismos tanto nas realizações técnicas quanto nos elencos de personagens desses filmes, colocando-se em contra-hegemonia ao ortodoxo modelo industrial.

Ressalta-se que a soma dos dados informativos por funções da segunda tabela não refletem a quantidade exata de estudantes do conjunto de turmas, pois as participações nas referidas funções podem ser flexibilizadas, de modo que, por exemplo, uma pessoa que esteja atuando na função de imagem da equipe “1” pode vir a participar na função de som, elenco, produção e etc. nas equipes “2” e “3” e vice-versa, em cada turma. O elenco também não necessariamente é composto apenas por estudantes. Os filmes feitos pelo CLIC contam com a participação de diversas atrizes, atores e artistas interdisciplinares, experientes e iniciantes do cenário baiano.

A ressalva supramencionada pretende evitar a impressão de uma quantidade maior do que a real no que diz respeito ao conjunto de pessoas em todas as turmas, quando nesse caso, trata-se de uma abertura para maiores oportunidades de participação em mais atividades de realização cinematográfica para ampliar as experiências de cada estudante.

No entanto, o referido detalhe não se aplica enquanto norma, mas como possibilidade. Esta condição permite interpretar uma grande potência no que diz respeito ao funcionamento das atividades de forma sustentável, pelo engajamento das pessoas participantes e o comprometimento da equipe realizadora do CLIC para orientar a criação, a produção e a difusão dos filmes, nos quais propõe-se inventar com as diferenças, tendo em vista que:

A arte é por definição um elemento perturbador dentro da instituição. Ela não pode ser concebida pelo aluno sem a experiência do ‘fazer’ e sem contato com o artista, o profissional, entendido como corpo ‘estranho’ à escola, como elemento felizmente perturbador de seu sistema de valores, de comportamentos e de suas normas relacionais. (BERGALA, 2008, p. 30)

Considerando a reflexão presente no livro *A hipótese cinema* do professor e cineasta francês Alain Bergala, em qual o autor problematiza e apresenta estratégias para aberturas de experiências com cinema dentro e fora do ambiente escolar, evidencia-se que a presença do professor artista é fundamental para o aprendizado e para o desenvolvimento de técnicas criativas. É importante destacar que durante todas as etapas do CLIC as/os estudantes

dispõem da orientação e acompanhamento da equipe realizadora do curso, tal qual participa ativamente do processo criativo e técnico para a realização dos filmes de forma colaborativa com as/os estudantes para potencializar as ideias que são concebidas em cada um dos grupos (coletivos) que se formam nas turmas do curso, além de organizar as mostras de filmes em uma sala profissional de cinema.

Esse acompanhamento tem sido fundamental para dar suporte e orientar o funcionamento das atividades de formação em cinema e audiovisual de maneira livre para a criatividade, no entanto, organizada no sentido estrutural de um curso de formação, para que a turma tenha maiores noções do funcionamento das estruturas de todas as etapas da realização de um filme com a experiência do fazer artístico.

Neste processo, destaca-se a importância da implementação de pedagogias audiovisuais como potência para estimular a criatividade de estudantes a partir da interdisciplinaridade das práticas artísticas e culturais, para o desenvolvimento nesta área do conhecimento, bem como para que o cinema e o audiovisual como um todo estejam acessíveis, como instrumento de livre expressão mediante as múltiplas áreas técnicas em funções criativas da sétima arte.

2.1.3. SUSTENTABILIDADE DA FORMAÇÃO PARA REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Se na era digital contemporânea os equipamentos de captação e pós-produção audiovisual estão cada vez mais acessíveis para os sujeitos, as instituições, por sua vez, poderiam se utilizar da potência e da acessibilidade para aquisição de equipamentos dessa natureza, dando suporte à realização prática, ainda que de baixo custo, podendo abordar as mais diversas temáticas nos filmes que se deseja produzir, para apreciação de suas estéticas e narrativas, assim como para a interpretação de seus discursos em processos formativos.

No entanto, as gestões dos mecanismos brasileiros de fomento ainda agem sob as regras de um circuito industrial e/ou não se deram conta de que não basta apenas financiar a materialização das obras de realizadores já inseridos em uma lógica comercial, mas que é fundamental um deslocamento desse paradigma para fortalecer os processos de formação cultural no campo do cinema e do audiovisual.

Nesse caminho, as realizações cinematográficas possuirão cada vez mais potência artística e de produção, tanto no que se refere a profissionais cada vez mais capacitados, bem como por permitir o acesso de experiências para novos realizadores e espectadores,

principalmente quando se constrói instrumentos de autofinanciamento²³ pela cadeia produtiva desse setor. Os dados a seguir, presentes no artigo dos pesquisadores brasileiros Armando Almeida e Carlos Paiva “Fomento à cultura no Brasil: desafios e oportunidades” apresentam um montante expressivo que reflete um processo de avanços na gestão e na organização estrutural da ANCINE – Agência Nacional de Cinema e do FSA – Fundo Setorial do Audiovisual:

Para que se tenha uma ideia, atualmente o FSA possui receita da ordem de R\$ 1 bilhão (ANCINE, 2016), que mesmo sob contingenciamento de parte significativa, transformou a atividade audiovisual no país, a nossa produção de filmes passou de uma dezena no início dos anos 2000 para mais de uma centena em curto espaço de tempo. (ALMEIDA; PAIVA NETO, 2017, p. 47)

Deve-se reconhecer os avanços conquistados através das políticas culturais, nesse caso em específico para o audiovisual, porém os recursos destinados a projetos de formação de realizadoras/es nessa área ainda estão muito distantes daquilo que poderia ser aplicado. É imprescindível financiar a materialização de filmes e potencializar a sua circulação em cenários nacionais e internacionais. Porém, é preciso também dar atenção às transformações estruturais dos cinemas e considerar que:

Pós-industrial não é nem amador nem um passo para a industrialização; é o cinema brasileiro contemporâneo que incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria. Quando o debate é pautado pela lógica industrial, parece haver um claro interesse em apontar para o cinema feito hoje como um cinema não profissional, feito por jovens e novatos, não percebendo, ou fechando os olhos, para uma maneira de operar a vida e o trabalho como um processo de criação e não como peça de uma engrenagem. (MIGLIORIN, 2011)

Nesse sentido, para que o cinema brasileiro tenha cada vez mais aberturas para mostrar sua potência para o mundo é preciso fundamentalmente que as políticas públicas para a cultura possibilitem maiores acessos para a formação em cinema e audiovisual como direito garantido, tanto para os sujeitos que buscam produzir em modelo industrial quanto para aqueles que desejam produzir de forma pós-industrial, inclusive em coletivos de cinema e audiovisual.

Tratando-se de fontes de fomento para o audiovisual baiano, em 2016, o edital²⁴ da Secult-BA, muito contribuiu com os avanços para o desenvolvimento da economia criativa

²³Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE. (ANCINE) <https://www.ancine.gov.br/pt-br/condecine> acessado em: 28/02/2019.

²⁴ EDITAL nº 07/2016 - SETORIAL DE AUDIOVISUAL 2016. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Setorial_de_Audiovisual_2016> Acesso em: 28/02/2019.

desse setor, porém a sua forma de distribuição ainda é aplicada desproporcionalmente. Quando são analisados os valores destinados para cada categoria, como por exemplo, percebe-se que, em um investimento total de “R\$ 14.500.000,00 (quatorze milhões e quinhentos mil reais)” apenas “500.000,00 (quinhentos mil reais) para formação e oficinas.” e “R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais) para Curtas-metragens.”, demonstrando que os montantes mais elevados têm a distribuição concentrada em categorias que se aproximam da produção industrial, o que gera um resultado de uma quantidade reduzida de proponentes financiados pelo poder público.

Além desse fator, os projetos que têm sido contemplados com os maiores montantes não têm apresentado retornos equivalentes aos investimentos que têm recebido, seja de um ponto de vista econômico ou simbólico, que seja significativo para potencializar a cena local e a cadeia produtiva audiovisual diante dos circuitos que se pretende inseri-los.

Os valores supracitados enunciam que esse sistema de financiamento precisa ser revisto, pois privilegia poucos projetos com recursos muito superiores em relação aos outros, tais quais, deveriam possuir direitos equivalentes, e, nesse sistema:

A manutenção e exclusividade do modelo industrial no campo do cinema, mesmo que apenas no nível retórico, é fundamental para excluir dos debates (e das políticas públicas) uma massa de produtores, espectadores e criadores que operam em um sistema pós-industrial.” (MIGLIORIN, 2011).

Por conseguinte, se os recursos tivessem maiores montantes aplicados em atividades de formação, os resultados desses investimentos de custo menor do que aqueles praticados pela indústria poderiam fomentar uma grande variedade de artistas e produtores independentes, ao contrário de contemplar (privilegiar) apenas uma quantidade reduzida de produtoras com a maior parcela dos investimentos públicos em atividades culturais, uma vez que de acordo com o professor e pesquisador brasileiro Messias Guimarães Bandeira no seu artigo “Políticas criativas para um novo ecossistema cultural”, capítulo final do livro “Dimensões criativas da economia da cultura: primeiras observações.” organizado por este autor, em qual consta a seguinte reflexão:

A sustentabilidade cultural pressupõe um equilíbrio entre sociedade, estado e mercado de maneira a configurar relações estruturantes, garantidas menos por conta de um regime de mútua inspeção destes setores do que por políticas permanentes de colaboração e participação. (BANDEIRA, 2015, p. 193)

No que se refere ao aporte financeiro para os projetos culturais, não se trata de ir de encontro ao financiamento para a produção audiovisual industrial, mas de evidenciar a necessidade de uma nova configuração para dar suporte às atividades artísticas que também funcionam em dimensão pós-industrial. Nesse contexto, o CLIC tem apresentado diversificadas estratégias visando viabilizar a produção audiovisual, a exemplo de:

1) Organização coletiva - composta por profissionais das áreas do cinema, teatro, música, literatura, artes visuais, da produção e gestão cultural;

2) Parceria institucional - a partir da relação dos integrantes da equipe realizadora do CLIC enquanto egressos/estudantes do IHAC e FACOM, contou com apoio do espaço físico (sala de aula) e equipamentos de audiovisual. Por outro lado, o CLIC também conquistou e doou para a FACOM uma série de equipamentos de audiovisual que podem ser utilizados pela comunidade UFBA, mediante aprovação da proposta solicitada ao LabAV – Laboratório de Audiovisual da FACOM;

3) Fontes de financiamento: dentre as 30 vagas disponibilizadas pelo CLIC, 10 foram concedidas como bolsas integrais para integrantes da comunidade UFBA e 20 foram para pagantes em geral. Sendo cobrado na primeira edição²⁵ o valor de R\$: 500,00 à vista ou 3 x R\$: 200,00, configurando um valor total de recursos em no máximo 12.000,00 para a execução da atividade. Na segunda²⁶ edição o CLIC foi aprovado no edital Setorial do Audiovisual 2016 entre os projetos de formação com aporte financeiro de 81.400,00 e pôde oferecer todas as vagas de forma gratuita.

Sem investimentos financeiros públicos oriundos de fomento à cultura desde a terceira²⁷ edição até o presente momento, os valores praticados para participação no curso foram de: R\$: 1.500,00 à vista ou 3 x R\$: 600,00 o que permite através dessas fontes um orçamento máximo de R\$: 36.000 considerando-se que todos os pagantes optassem pela modalidade parcelado, no entanto, a maioria opta pela forma de pagamento à vista, o que reflete em uma arrecadação um pouco menor que o referido limite.

Dividindo-se o orçamento geral de cada edição do CLIC por 3 curtas-metragens de ficção realizado em cada edição, pode-se encontrar uma média dos valores investidos para a produção de cada um destes filmes, de modo que se pode evidenciar as dimensões de baixíssimo orçamento nestas produções, entretanto, é importante considerar que os recursos

²⁵ Submetido à PROEXT – Pró-Reitoria de Extensão da UFBA com apoio/coordenação acadêmico do Prof. Dr. Leonardo Abreu Reis - LabAV – FACOM/UFBA).

²⁶ Na condição de idealizador, coordenador e docente do CLIC Uri Menezes foi o proponente do projeto.

²⁷ Funciona através de uma parceria entre a equipe do CLIC e a Produtora Júnior da Facom – UFBA que passou a trabalhar na assessoria de produção e gerenciando as inscrições.

que o CLIC dispõe são correspondentes tanto aos processos de formação no campo audiovisual quanto da realização cinematográfica.

4) Público interessado: já em sua primeira edição o CLIC teve um número de inscritos 5 vezes superior à quantidade de vagas ofertadas, com destaque para a segunda edição²⁸, quando foram mais de 2.000 pessoas disputando as 30 vagas ofertadas, o que demonstra o reconhecimento na qualidade do curso, e também que há uma grande demanda por formação audiovisual no estado da Bahia. Até o momento o curso já recebeu cerca de 3.000 inscrições.

Essa grande quantidade de pessoas interessadas também reverbera em um público reserva que pode vir a ser selecionado em edições posteriores, vide que há pessoas que se inscreveram mais de uma vez. Por outro lado, grande parte das pessoas que gostariam de participar do curso não têm condições de pagar por ele, mesmo com os seus preços de ingresso muito abaixo do padrão comercial para atividades desse porte.

Dentre as/os 150 estudantes que foram selecionadas/os pelo CLIC 80 foram pagantes e 70 bolsistas integrais (sendo que na segunda edição todas as 30 vagas foram ofertadas de forma gratuita e as outras 40 vagas somando-se as demais edições, 10 para cada uma delas). Ao passo que o CLIC consegue ampliar sua independência e se esforça para contemplar entre a maioria das pessoas bolsistas internas da UFBA àquelas que não têm condições de pagar pelo curso, o que torna o projeto mais inclusivo, multicultural e democrático mediante suas aberturas culturais e suas limitações estruturais.

Entre os principais objetivos da equipe realizadora do CLIC está a construção de estratégias de sustentabilidade para que todas as vagas sejam integralmente gratuitas, financiadas por mecanismos de fomento, não só ou necessariamente públicos, mas de todos aqueles que dialogam com a economia criativa e tenham interesse em apoiar atividades artísticas e culturais que se relacionem com o campo da educação.

A equipe realizadora do CLIC construiu um projeto que pode funcionar, ainda que em um cenário de retrocessos²⁹ nas políticas culturais onde o país novamente se aproxima de um retorno do que fora classificado pelo pesquisador e professor brasileiro Albino Rubim sobre as temidas “tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade.” (RUBIM, 2007), fazendo com que sejam praticamente inexistentes as possibilidades de financiamento público

²⁸ Ver matéria sobre as inscrições do CLIC no site UFBA em Pauta: Disponível em: <https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/inscri%C3%A7%C3%B5es-para-o-curso-livre-de-cinema-j%C3%A1-atraiu-quase-2-mil-candidatos> Acesso em: 20/07/2018.

²⁹ Referente ao governo ilegítimo que se estabeleceu com o impeachment forjado contra a Presidente Dilma Rousseff (2016) e ao rebaixamento do Ministério da Cultura para o nível de Secretaria, decretado pelo atual (des)Governo do Brasil (2019).

para atividades culturais que valorizam a diversidade de uma forma não conservadora, de modo que elas possam ser cada vez mais acessíveis para os mais diversos públicos.

Destarte, é importante que a frequência e a efervescência da produção cinematográfica baiana conquistada na última década, não perca os rumos e que as informações fornecidas pelo crítico de cinema e professor brasileiro André Setaro a respeito das “as inconstâncias do cinema baiano” (SETARO, 2013) não se apliquem ao período contemporâneo. Para isso, é importante que os coletivos artísticos construam alternativas para o fortalecimento em rede das atividades promovidas por cada um desses grupos.

Nesse sentido, o CLIC além de ser uma atividade de formação artística e cultural dentro do campo do audiovisual e de realização cinematográfica da Bahia, tem sido também um espaço de encontros para que sujeitos de diversas cidades de diferentes Estados do Brasil, a exemplo de: Sergipe, Minas Gerais, São Paulo e Paraná; assim como para pessoas oriundas de outros países como Argentina, Peru, Nicarágua, Benin e França, possam se conectar e criar coletivamente, construindo interações de fortalecimento para cena do cinema e do audiovisual de forma local com referências transnacionais, o que tem ocorrido desde a primeira edição do projeto.

Deste modo, é possível compreender que atividades com perfis semelhantes ao do CLIC podem ser desenvolvidas e (re)produzidas em outros lugares, levando em consideração as especificidades de cada cotidiano, construindo espaços de abertura para o desenvolvimento criativo, produzindo novas epistemologias, formas de fazer e ensinar a fazer cinema.

Portanto, a aplicação das proposições para a produção cinematográfica coletiva em curso livre, com base no formato pós-industrial, não objetiva apenas uma nova construção de sustentabilidade econômica como finalidade em si, mas que essa esteja como instrumento para impulsionar a construção de uma sustentabilidade para as produções das artes cinematográficas em fluxo contínuo e que possibilite acesso às representatividades das diversidades das culturas que se fazem presentes nas sociedades contemporâneas.

2.2.1. LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA EM CURSO LIVRE: CRIAÇÃO E PLANEJAMENTO AUDIOVISUAL

Os processos criativos do CLIC – Curso Livre de Cinema são elaborados em uma média de quatro meses de duração, somando-se todas as etapas das atividades formativas, desde o primeiro encontro de aulas presenciais – tais quais acontecem semanalmente, com quatro horas de duração cada –, até a mostra pública dos três filmes materializados em cada

edição. Esse percurso formativo acontece de maneira construtiva, buscando-se equilibrar os níveis de compreensão sobre as teorias contemporâneas do cinema para facilitar e ampliar as possibilidades de desenvolvimento da criatividade nas práticas com cinema e audiovisual.

Nesse sentido, quais procedimentos metodológicos e atividades têm sido aplicados para o funcionamento das criações coletivas de filmes feitos no CLIC? De que forma a perspectiva pós-industrial do cinema pode construir aberturas para as relações de interculturalidade cinematográfica? Quais estratégias de produção e difusão de filmes podem ser aplicadas para promover enfrentamentos às exclusões históricas construídas a partir do cinema oligopolista em relação às produções pós-industriais?

Em um processo de curso que culmina com a realização coletiva de curtas-metragens de ficção de até 15 minutos, os estudantes têm oportunidades de construir afinidades sobre os discursos produzidos pelos colegas em suas produções individuais, para depois criarem coletivamente em grupos com a turma. No referido contexto, é importante destacar que entre os 30 participantes de cada turma, existem diferentes níveis de conhecimentos teóricos e de experiências práticas com a realização cinematográfica, sendo que a maioria da turma tem neste espaço a oportunidade de, pela primeira vez, experimentar um *set* de cinema e realizar o seu primeiro filme de ficção utilizando-se de equipamentos profissionais de audiovisual, fornecidos pela equipe do CLIC em parceria com a Faculdade de Comunicação da UFBA.

Na primeira aula acontece a apresentação do programa do curso e de sua equipe realizadora, bem como da turma, para que cada pessoa possa brevemente relatar suas experiências culturais e as motivações para se expressarem através do cinema e do audiovisual. Após uma rodada de apresentações a turma assiste e analisa filmes e fragmentos cinematográficos de diferentes épocas, gêneros, categorias, formatos e movimentos, para ampliar conhecimentos sobre a história do cinema mundial, desde o período não sonoro ao audiovisual contemporâneo, assim como, filmes feitos por realizadores do CLIC, a exemplo do curta-metragem *MENTE* (2015), direção por Uri Menezes e produzido pelo Coletivo Doccional, com o objetivo de apresentar de forma prática o que têm sido produzido com estruturas de baixíssimo orçamento, semelhantes às que são disponibilizadas para estas realizações pós-industriais em curso livre.

Com base nos levantamentos sobre as “Estruturas Limites” apresentados no primeiro capítulo desta dissertação, pretende-se construir aberturas para a liberdade criativa, buscando-se respeitar a diversidade cultural e o reconhecimento da necessidade das representatividades a partir de elementos multiculturais evidenciados nas ideias de filmes feitos coletiva e colaborativamente.

Interligadas às atividades de análises fílmicas e leituras de textos teóricos sobre a linguagem cinematográfica, propõe-se durante todo o CLIC a realização de atividades práticas em cinema. Como primeira atividade criativa, sugere-se para a turma que cada estudante realize um filme de 1 minuto, feito “individualmente”, não necessariamente só, mas valorizando a proposta de que cada participante desempenhe pelo menos uma das seguintes funções: fotografia, som e montagem – para experimentarem possibilidades criativas utilizando-se de equipamentos tecnológicos audiovisuais e de técnicas cinematográficas.

Em contraponto ao cinema industrial - uma arte de produção de alto custo que, muitas vezes, inviabiliza a realização de quem não possui tamanha estrutura -, para a realização da referida atividade, em perspectiva pós-industrial, pode-se utilizar qualquer equipamento para a captação e edição de arquivos audiovisuais, desde equipamentos profissionais a aparelhos de telefones celulares (com câmera fotográfica e gravador de áudio), tendo em vista que esse é um dispositivo acessível para a maioria da população brasileira.

Tal fator não deve ser compreendido como desestímulo ao uso de equipamentos profissionais, tampouco para a potência dos filmes, mas como permissível para a inclusão de todas as pessoas da turma que se disponham a materializar a atividade com tema livre, para expressarem suas ideias com formas e conteúdos audiovisuais. Os filmes podem ser realizados em um único plano, a exemplo dos filmes do primeiro cinema, onde há predominância do estilo de “mostração”, bem como através da “encenação” com planos variados, em plano sequência ou com cortes e edições, que produzam expressões estéticas e sentidos narrativos através da justaposição de planos/fotogramas enquanto experiências criativas.

Na segunda aula, os filmes de 1 minuto produzidos por cada estudante são exibidos em sala, permitindo a apreciação e interpretação a respeito das obras apresentadas por participantes da turma. Deste modo, assim como na primeira aula a turma pode apresentar-se oralmente, no segundo encontro a turma tem abertura para se expressar de forma audiovisual a partir de suas criações e também é aberto espaço para recepção de comentários sobre elas, além de poderem apresentar as suas impressões sobre as demais produções exibidas em sala.

Esses filmes curtíssimos são capazes de proporcionar uma interação estética e narrativa entre a turma e, também por meio destes, torna-se possível estudar diferentes categorias, correntes e movimentos do cinema mundial, buscando perceber de que forma as produções apresentadas se aproximam ou distanciam-se daquilo que já foi criado anteriormente e do que vem sendo praticado atualmente, debatendo quais as formas e sentidos

que são pretendidos e percebidos nos discursos fílmicos de cada obra de 1 minuto. A segunda parte da aula 2 é direcionada para a orientação da escrita de argumentos cinematográficos.

O CLIC desenvolveu um método para a criação coletiva de roteiros a partir do conjunto de argumentos cinematográficos produzidos individualmente pelos estudantes, tais quais são apresentados na terceira aula presencial e, assim como os filmes de 1 minuto foram analisados pelos estudantes na segunda aula, para um (re)conhecimento estético e narrativo sobre o que a turma se interessa em capturar e expressar em filmes, utiliza-se nessa etapa, uma estratégia semelhante no exercício de escrita cinematográfica. A atividade acontece quando os/as autores/as de cada argumento, leem seus escritos, com uma lauda cada, para a apreciação dos colegas acerca do discurso audiovisual que se deseja produzir.

Na referida etapa, após a leitura de todos os argumentos, pode-se identificar a recorrência de temas, porém, com formas e conteúdos em diferentes estruturas, que podem dialogar, sendo hibridizados e ressignificados mediante ao cruzamento das ideias fílmicas tanto no que se refere às personagens como às estruturas gerais de espaço e tempo de cada argumento apresentado.

Nesse momento, compreende-se que um dos argumentos pode vir a ter maior aceitação coletiva, conforme a coesão de sua estrutura narrativa e pelas suas construções de personagens, de modo que os demais argumentos da turma, principalmente aqueles com temáticas correlacionadas podem se fundir para ampliar a potência de intersubjetividades criativas em histórias coletivas que serão trabalhadas tecnicamente durante as semanas precedentes ao set de filmagem, no segundo módulo do curso, “experimentação audiovisual”.

Além disso, este processo estimula que a turma se faça mais participativa, para que cada uma das três equipes que se constituem a partir desta metodologia, sintam-se contemplada e motivada para realizar os 3 curtas-metragens até a conclusão do curso, mediante suas afinidades com as temáticas que são trabalhadas em cada filme. As escolhas dos argumentos e dos cruzamentos de personagens são feitas de forma coletiva em diálogo entre docentes e estudantes, por meio da percepção dos argumentos que despertaram maior interesse coletivo, bem como àqueles que possuem maior potencial de realização em uma produção de baixo orçamento, mediante um processo formativo audiovisual.

Posteriormente, já com os argumentos escolhidos para serem transformados em roteiros para os três curtas-metragens de ficção tais quais serão materializados durante o percurso do CLIC, os estudantes têm abertura para indicar em qual das equipes desejam participar efetivamente, ocupando uma das seguintes funções: direção, imagem (fotografia e arte), som (captação e mixagem), elenco (preparação/interpretação) e produção, mediante

combinado com a equipe realizadora do curso e colegas de turma. Considerando que pode haver um choque de intenções na participação das equipes e funções, de modo que, alguma dessas possa ter uma quantidade desproporcional de participantes em relação às outras, elabora-se uma proposta de consulta aos estudantes conforme suas prioridades de experimentação técnica em ambos os aspectos.

Nessa perspectiva, busca-se equalizar as composições das equipes mediante a formação de duplas para desempenharem as supramencionadas funções – tanto para evitar a centralização das funções em apenas uma pessoa, quanto para dividir/compartilhar responsabilidades sobre a atividade que precisa ser realizada -, onde o estudante pode escolher participar de uma equipe pela oportunidade de exercer a função técnica desejada ou ter como prioridade participar de determinada equipe com motivação pela temática que será abordada no filme, ou ainda pode conseguir juntar ambas possibilidades conforme a disponibilidade no arranjo das equipes.

Com as equipes (coletivos) compostas, inicia-se o primeiro ciclo de orientações específicas para cada um dos 3 grupos com as oficinas de roteiros, atividades que acontecem na semana seguinte a quarta aula do primeiro módulo do CLIC. Nesse momento os/as estudantes podem estruturar e expandir suas ideias aprendendo técnicas de escrita cinematográfica para a realização de filmes por meio do método pós-industrial aplicado e desenvolvido no CLIC - Curso Livre de Cinema (UFBA), assim como em perspectiva industrial com base em reconhecidos autores desse setor.

Nesse processo criativo é importante considerar o que diz o teórico e roteirista brasileiro Doc Comparato em seu livro *Da criação ao roteiro* sobre como construir um roteiro cinematográfico com a seguinte reflexão: “um guião começa sempre a partir de uma ideia, de um facto, de um acontecimento que provoca no escritor a necessidade de relatar” (COMPARATO, 1992, p. 18). Deste modo, o roteiro (guião) tem por objetivo organizar o conjunto de cenas que serão apresentadas em estruturas audiovisuais por meio de imagens visuais e sonoras que constroem uma linguagem de ideias cinematográficas.

Portanto, se o cinema é uma linguagem de ideias que podem ser organizadas, deve-se dar bastante atenção ao processo criativo do roteiro, para que se ampliem as possibilidades de planejamento e produção de filmes por meio de um texto que se pretende transformar em produto audiovisual, como guia de suas filmagens de forma estratégica. Nesse sentido é

importante ter a noção de qual estilo de narrativa se pretende adotar para expressar as ideias cinematográficas, a exemplo das seguintes provocações fornecidas por (SETARO, 2007)³⁰:

Linear: construída sequencialmente por um fio condutor, sem desvios estruturais para o que corresponde ao início, meio e fim da obra. Binária: corresponde a uma forma narrativa que é estruturada a partir de dois condutores principais que coexistem de forma entrecruzada ou paralelas em distinção. Circular: é construída pela promoção narrativa do reencontro de cenas iniciais na parte final da trama. Polifônica: é organizada mediante um conjunto de ações, em qual se envolvem três ou mais núcleos narrativos que coexistem, sobretudo, destacando o ponto de vista do realizador-narrador.

Inserção: organizada por sua série de justaposições de imagens e sons que podem ser de natureza espacial ou temporal diferentes, objetivando promover uma simultaneidade de acontecimentos. Fragmentária: consiste pela acumulação supostamente desorganizada de elementos de diversas fontes, analogamente, pode ser exemplificada como de construção semelhante ao que se chama de colagem em pintura, em qual sua narratividade se constrói por meio de sensações óticas, sem a necessidade de um elemento único como condutor. Invertida: consiste em uma montagem e exposição das cenas de forma regressiva, na maioria, o filme é construído a partir de uma ou várias regressões (*flashback*), podendo começar pelas cenas finais e terminar com cenas iniciais da trama, de modo que a ordem cronológica é recorrentemente pulverizada.

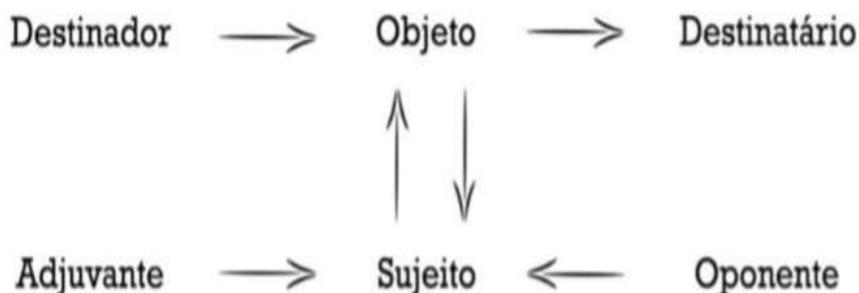
A compreensão das estruturas narrativas que se pode usar permite uma melhor organização dos elementos estéticos para a produção de discursos audiovisuais que se pretende expressar a partir das ideias cinematográficas concebidas em fase imaginária. Deste modo, além de adotar um dos estilos de narrativas supramencionados, pode-se hibridizá-los, utilizando as suas potencialidades para que o filme seja construído, assim como e de certa forma, é possível (re)inventar estilos narrativos. De outra maneira, ainda que não se tenha o conhecimento teórico acerca dos estilos narrativos, ao analisar uma sinopse, argumento ou roteiro cinematográfico é possível perceber elementos que evidenciam a predominância de determinada narrativa, conforme as características de condução da história que se conta.

Adentrando aos aspectos que dizem respeito às histórias contadas em filmes, principalmente aqueles considerados com narratividade ficcional, deve-se sempre lembrar que os roteiros, de alguma forma, ainda que não se refira diretamente a ideia de pessoas, estão em geral orientados pelas relações entre sujeitos e objetos. Nesse sentido, é importante considerar

³⁰ Ver SETARO, André: **Da narrativa cinematográfica**. Disponível em: <<http://setaroblog.blogspot.com.br/2007/01/da-narrativa-cinematografica.html>> Acesso em: 20/06/2019.

as seguintes orientações fornecidas pelo teórico e professor lituano Algirdas Julien Greimas no seu livro *Semântica Estrutural*³¹, em qual organiza os elementos estéticos (limites), formas que são apresentadas pelas narrativas (estruturas) nas produções de conteúdos e sentidos (discursos), perceptíveis no modelo actancial por ele proposto com as seguintes interligações:

Figura 2 – Modelo de Greimas



Fonte: Método Actancial

Sujeito: refere-se ao personagem principal da história a ser contada, não necessariamente referindo-se a uma ideia de pessoa, podendo, por exemplo tratar-se de animais, plantas e etc. No entanto, em geral, sujeito referindo-se à condição humana pode ser entendido como personagem que age em função de algum desejo. **Destinador:** orienta-se conforme são estabelecidas relações por forças internas ou externas que motivam o personagem a se movimentar em direção ao objetivo que fora ligado; **Destinatário:** corresponde aos resultados e aos possíveis efeitos quando o sujeito consegue ou não alcançar o seu objetivo, quem ou o que disso se beneficia; **Adjuvante:** são todos os acontecimentos que ajudam o sujeito a chegar ao objetivo, a exemplo de outros personagens, ações da natureza e etc. **Oponente:** ao contrário de adjuvante são todos os acontecimentos que impedem ou dificultam o sujeito de chegar ao objetivo; **Objeto:** é o objetivo que o sujeito deseja conseguir.

Nessa perspectiva, a ideia cinematográfica ganha a potência de ser construída com a dramaturgia, por meio da invenção e manipulação de acontecimentos, tal qual se dá desde “a organização de ações humanas de forma coerente provocando fortes emoções ou um estado irremediável de gozo ou maravilhamento”. (ARISTÓTELES, 335 a.C.)³², como pela ideia de que “Em um filme clássico há uma narrativa mínima, que se constitui de um equilíbrio passando por um desequilíbrio até chegar a um reequilíbrio.” (GARDIES, 2008)³³. Esta

³¹ Ver GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica Estrutural**: pesquisa de método. São Paulo: Cultrix, 1973.

³² Ver ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Ed. Victor Civita. São Paulo. 1984.

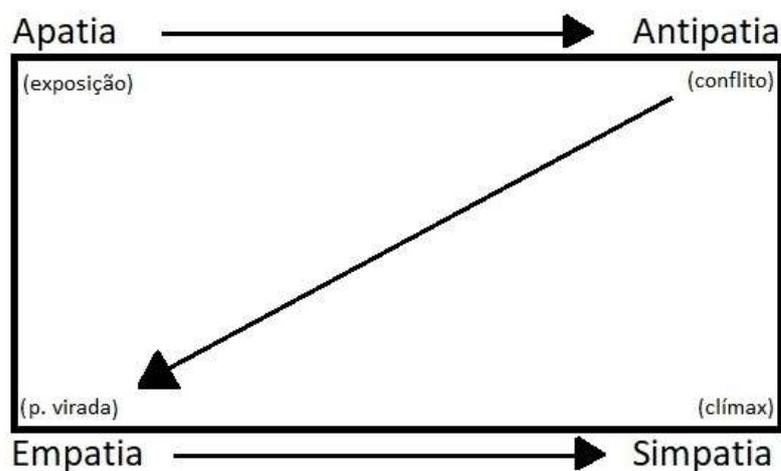
³³ Ver GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. 1º ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

proposição de construção de arco dramático pode ser feita por meio da divisão de unidades espaço-temporais do filme e, geralmente tem sido construída em quatro partes: exposição, conflito, ponto de virada e clímax.

A compressão das dimensões das referidas unidades, na construção de uma sinopse, argumento ou roteiro cinematográfico possibilitam uma visualização da estrutura geral da história que se pretende contar, com situações que compõem o início, o meio e o fim da trama. Fundamentalmente, é importante perceber que discurso audiovisual se deseja produzir com a ideia cinematográfica que se tem. Nessa perspectiva, ainda que não com uma ideia fixa ou fechada, é importante ter noção do desfecho da narrativa que se está construindo, para tal serão imprescindíveis os elementos estéticos que possibilitarão ao público fazer a leitura dos sentidos do filme.

Para organizar as ideias e sentimentos que se deseja transmitir, o CLIC adotou e desenvolveu um método para orientar a estruturação dos roteiros por meio da atribuição de palavras-chave para cada uma das unidades do filme, que podem ser visualizadas nos seguintes esquemas:

Figura 3 - Organograma das estruturas de curso do CLIC



Fonte: Criação do autor

A estratégia proposta consiste em atribuir um sentimento para cada uma das partes do filme, utilizando-se de antíteses para fazer mover as estruturas da narrativa, bem como para as possíveis transformações do personagem sujeito em direção ao objeto que lhe corresponde. Nessa exposição, pode-se imaginar um/a personagem que inicialmente não abre muitas possibilidades para a identificação do espectador por conta de seu comportamento apático em relação a situações que acontecem ao seu redor.

Por conseguinte, após as informações necessárias para que seja possível reconhecer alguns dos elementos da trama que circunda o/a referido/a personagem, acontece algo que revela, por exemplo uma situação em que este/a aja de forma desagradável, o que pode despertar o sentimento de antipatia dos espectadores em sua relação. Deste modo, dispara-se um gatilho de conflito que impulsiona a narrativa para os desdobramentos que podem ser gerados diante da referida situação hipotética.

Com isso, surge a possibilidade de um ponto de virada, tal qual poderia intensificar o sentimento de rejeição do público do filme, ou que se dá com a transformação da forma de agir do/a personagem, que por exemplo, em contraposição ao fato hipotético apresentado aqui, como conflito, o/a personagem pode reconhecer a sua conduta inadequada e agir de forma a reparar os danos causados pelas suas ações, ou ainda, como de muitas outras formas, pode também ter aquela ação julgada como inadequada justificada por um contexto que o/a levara a agir de tal maneira, despertando a empatia entre personagem e espectador.

Como conclusão, em função das ações do conflito e as reações do ponto de virada é interessante que a narrativa apresente uma coerência entre a exposição e o clímax, ponto de desfecho da história, aquele que, geralmente, quando se tem a ideia de um discurso cinematográfico é o primeiro bloco de imagens que se tem em mente e em texto. Nesse sentido, quando se tem a dimensão do discurso audiovisual que se quer produzir, pode-se pensar as formas estéticas e os estilos narrativos que se deseja adotar para expressar o conjunto de ideias que vão sendo reconstituídas e ou ampliadas, desde a exposição, conflito e ponto de virada até chegar ao clímax, no ponto mais forte da ideia audiovisual criada, levando em consideração as possibilidades de materializá-la.

Ao passo que estas bases são construídas, fortalecidas com aberturas para serem transformadas, pode-se ter maior segurança e confiabilidade para expandir a escrita de cenas que compõem cada uma das unidades em que a história fora fragmentada. A escrita do roteiro pode ser feita conforme a melhor adequação para a equipe de realização. No entanto, tem sido preferencialmente utilizado o método chamado *Master Scenes* que pode ser transparentemente compreendido com base nas orientações do professor e roteirista brasileiro Hugo Moss no seu ensaio intitulado *Como formatar o seu roteiro*.

Para um aprofundamento na criação de roteiros recomenda-se a leitura dos livros do professor, teórico e roteirista estadunidense Syd Field em *Manual do roteiro e Como resolver problemas de roteiro* assim como ao livro *Introdução à teoria do documentário* do crítico e teórico estadunidense Bill Nichols e com as perspectivas poéticas e ficcionais do livro *Como*

contar um conto do escritor e professor colombiano Gabriel Garcia Marquéz, tais quais foram utilizados como referências em todas as edições do CLIC.

2.2.2. EXPERIMENTAÇÃO AUDIOVISUAL EM CURSO LIVRE: PRÉ-PRODUÇÃO E AMPLIAÇÃO DAS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO

As escolhas por equipes e áreas técnicas não impedem a participação dos estudantes nas demais equipes e funções, mas estabelecem responsabilidades específicas para que o processo criativo funcione de maneira produtiva e horizontalizada, visando evitar sobrecargas. As cinco referidas áreas técnicas são ocupadas preferencialmente por duplas de estudantes, de maneira que se busca também evitar a centralização dos processos criativos, proporcionando composições mais equilibradas dentro das possíveis escolhas, conforme a abertura da seguinte estrutura:

Figura 4 - Organograma das estruturas de curso do CLIC



Fonte: Criação do autor

Durante o segundo módulo, “Experimentação Audiovisual”, em qual realiza-se as oficinas técnicas preparatórias para que a equipe tenha mais segurança e habilidades, tanto na condução das histórias que se deseja contar, quanto em relação ao uso dos equipamentos de captação audiovisual, existe também a possibilidade de que os estudantes troquem de equipes e/ou de funções mediante combinado com a coordenação do curso e demais colegas da equipe para qual pretende migrar.

Com as equipes estruturadas e com as propostas de roteiros elaboradas – ainda que em processo de tratamento para a sua realização fílmica – inicia-se uma série de oficinas com equipamentos tecnológicos a cada semana do segundo módulo do curso, a partir do quinto encontro presencial com a turma em sala.

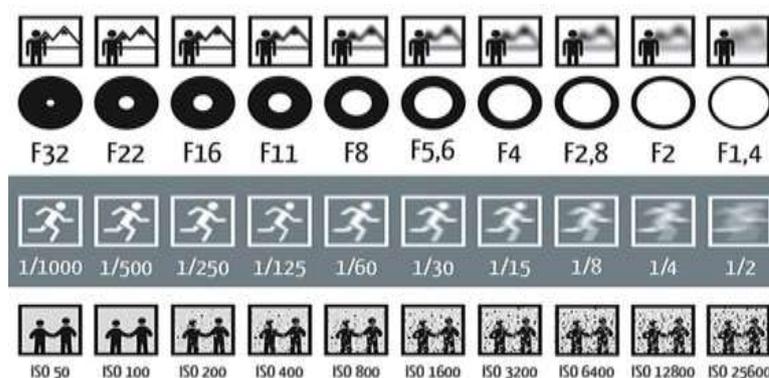
A primeira atividade dessa etapa é dedicada ao estudo da direção de fotografia, de modo que os estudantes podem aprender técnicas de: uso de câmeras cinematográficas digitais – composição, enquadramento, operação e procedimentos tecnológicos; uso de

iluminação natural e artificial – manipulação de refletores, rebatedores, difusores e efeitos de luminância (intensidade de luz) e crominância (valor das cores) para a materialização das cenas. Tendo em mente que a luz é a matéria prima do cinema, de modo que o termo fotografia é sinônimo de escrita/desenho de luz, deve-se buscar a compreensão de como são construídas as cores das luzes em dimensões cinematográficas e audiovisuais, e nesta perspectiva o CLIC trabalha com os conceitos apresentados pelo engenheiro e pesquisador brasileiro das ciências óticas Antonio Scaño Scuri em seu livro Fundamentos da imagem digital, em qual são fornecidas as seguintes e relevantes informações para a compreensão dos fatores de luminância e crominância:

As cores que nós percebemos são geradas a partir de diversos processos psicoquímicos. Em geral são classificadas em três grandes grupos: aditivos, subtrativos e por pigmentação. [...] Tanto cones quanto bastonetes permitem com que olho perceba luz entre aproximadamente 380nm e 780nm. Luz de 380nm até 500nm parece azul, de 500nm a 600nm parece verde, e de 600nm a 780nm parece vermelho. [...] A combinação de RGB em quantidades iguais leva ao branco. Se mudarmos os eixos de referência de lugar rotacionando-os, temos o sistema CMY. Combinando CMY em quantidades iguais leva ao preto. (SCURI, 1999, p. 23-35)

Uma das questões mais recorrentes entre iniciantes da fotografia para cinema e audiovisual tem sido como configurar câmeras para a realização de filmagens. Nesse quesito, muitas vezes, há um engano ao pensar que no processo de realização audiovisual utiliza-se uma mesma configuração para a materialização das cenas. No entanto, sendo a luz a matéria prima do cinema deve-se levar em conta a sua variação de acordo com a iluminação de cada ambiente, seja por fonte de luz natural ou artificial como pode ser visto na imagem seguinte.

Figura 5 – Triângulo de Exposição Fotográfica



Fonte: Site Cinematográfico³⁴

³⁴ Ver orientações do site Cinematográfico sobre o “Triângulo de Exposição”. Disponível em: <<http://cinematografico.com.br/2017/01/triangulo-de-exposicao-diafragma-obturador-e-iso/>> Acesso em: 30/03/2019.

Nesse sentido, a maioria das câmeras fotográficas e de vídeo seguem um padrão de configuração que é orientado principalmente por três fatores que constituem o que convencionou chamar de “triângulo de exposição”. Para compreender o funcionamento do sistema exposto acima, será feita uma breve explicação das principais funções do “diafragma”, “obturador” e ISO” que, dentre as configurações fundamentais estão entre as principais a serem conhecidas por quem deseja operar câmeras cinematográficas.

O diafragma, mecanismo representado pelo ícone “F”, permite controlar a abertura de exposição para luz recebida pelos sensores (memórias voláteis digitais que substituíram os filmes de celuloide analógicos) ao entrar em contato com a lente utilizada. Nesse sentido, tendo as câmeras fotográficas como máquinas sensoriais que simulam o funcionamento dos olhos humanos, o diafragma age como uma pupila que se dilata e se fecha. Sendo assim, quanto maior for a abertura de luz menor será o número atribuído ao ícone “F”, de forma inversa, quanto mais fechado para a passagem de luz for possível, maior será o código de “F”.

Nessa perspectiva, conforme ilustra a imagem, quanto maior for a abertura do diafragma menor será o comprimento focal, ou seja, pode-se trabalhar com maior fluidez o uso do foco narrativo, que pode ser diversas vezes alterado do primeiro para o segundo plano e vice-versa. Por outro lado, quanto mais fechado estiver o diafragma haverá maior comprimento focal, configuração que faz com que a imagem crie uma aproximação focal entre os elementos estéticos contidos tanto no primeiro como no segundo plano.

No que diz respeito ao obturador, refere-se a sua velocidade de captura de imagens fotográficas, em outras palavras, a velocidade do clique, do gatilho da câmera no ato do disparo para a capturar a fotografia. Pode-se fazer também uma analogia ao comportamento dos cílios dos olhos quando piscam. Entretanto, esse mecanismo em um aparato tecnológico digital, durante o momento em que está em funcionamento de filmagem, simula o aspecto físico de intervalo de captura entre um fotograma e outro.

Desta maneira, tendo em mente que o padrão de 24 fotogramas por segundo (fps) adotado mediante estudos óticos que apresentam esta exposição como a mais próxima daquela que é percebida pelo olho humano, com alto nível de verossimilhança, utiliza-se para a realização das filmagens uma configuração de obturador que esteja sempre o mais próximo possível do dobro da quantidade de fotogramas por segundo que se está capturando. Nesse caso, deveria ser utilizada a configuração de 1/48 de velocidade do obturador, que se refere ao dobro da quantidade de fotogramas, produzindo sob o efeito de luz e sombra, opacidade e transparência, para que os fotogramas criem a ilusão de movimento fluído quando exibidos em sequência.

Como a grande parte das câmeras não apresenta a configuração 1/48 de velocidade do obturador, utiliza-se o código mais próximo, que em geral é representado por 1/50. Caso a configuração esteja em 30 (fps) o obturador deve estar 1/60, o dobro, e assim sucessivamente. Vale ressaltar que quanto menos fotogramas forem utilizados por segundo como configuração, abaixo do padrão de 24, maior será a impressão de velocidade na exibição das imagens, o que pode gerar (pequenos) saltos de continuidade. Por outro lado, quanto maior for a quantidade de fotogramas utilizados por segundo, maior será a impressão de exibição em câmera lenta ou com rastros.

Para concluir esta breve orientação sobre o triângulo de exposição das imagens fotográficas trataremos do mecanismo ISO (*International Organization for Standardization*) – Organização Internacional de Padronização -, que aplicado às câmeras fotográficas refere-se à quantidade de iluminação que se permite absorver durante a captura de imagens. Nesse sentido, deve ser compreendido que, em geral, quanto mais iluminado for o ambiente menor deverá ser o valor do ISO, de modo que inversamente, quanto menor for a iluminação do local a ser filmado maior deverá ser o valor do ISO.

Porém, conforme pode ser observado na imagem que orienta as configurações do triângulo de exposição fotográfica, é importante ter atenção com o uso do ISO elevado, pois quanto maior for o número do ISO maior será a quantidade de ruídos. Nessa perspectiva, evidencia-se a necessidade de um cuidado apurado com a iluminação, tanto natural quanto artificial para que possa alcançar os resultados imagéticos desejados, considerando que os três mecanismos do aparelho fotográfico aqui apresentados funcionam sempre em conjunto para a construção de imagens cinematográficas conforme o melhor ajuste possível para o que se deseja criar.

Os padrões supramencionados não devem ser seguidos como regra fixa, mas a compreensão de suas normas possibilita subverter tais padrões para que se possa produzir os efeitos estéticos com liberdade e consciência criativa. Desta maneira, cada filme, inclusive cada uma de suas cenas poderá ter formas de se fazer com uma configuração diferente, mediante as sensações e sentidos que se queira produzir e expressar.

Nessa perspectiva, surge uma potente oportunidade pedagógica, em qual as equipes de estudantes selecionam uma das cenas dos seus respectivos roteiros, em processo de desenvolvimento, para serem filmadas, como uma espécie de ensaio técnico para aquilo que se pretende realizar durante o terceiro módulo, no filme de conclusão do curso. Esta articulação permite contextualizar o conhecimento que se pretende transmitir para quem se responsabilizou em desempenhar a função de direção de fotografia - em projetos

cinematográficos e audiovisuais – aplicando os procedimentos formativos no produto criativo desenvolvido pelos estudantes sob a orientação da equipe do CLIC.

Posterior a essa aula cada equipe tem um encontro com o docente responsável pela área de imagem, com a proposta de orientar especificamente a interpretação visual do roteiro para a composição das cenas, decupando os elementos que às constituem e planejando os enquadramentos e movimentos em que estes serão filmados.

O planejamento para a composição de quadros durante as filmagens de uma obra cinematográfica podem ter maior aprofundamento, por exemplo, mediante as orientações contidas no livro do teórico e historiador estadunidense de cinema David Bordwell *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*, em qual aborda fundamentos da encenação e estilo, assim como através do filme *Iluminados*³⁵ dirigido por Cristina Leal (2007), em qual a cineasta brasileira realiza um documentário sobre renomados diretores de fotografia do cinema brasileiro contemporâneo, a exemplo de: Dib Lutfi, Edgar Moura, Fernando Duarte, Mario Carneiro, Pedro Farkas e Walter Carvalho, em qual se pode visualizar os mais diferentes tipos de enquadramentos e movimentos, bem como ideias de significações que por suas motivações podem vir a serem criadas.

Na semana seguinte, sexta aula em sala, acontece a oficina de direção de som, em qual se experimenta o processo de captação e mixagem de áudio para cinema e audiovisual. Nesse encontro, a turma tem a oportunidade de conhecer, montar e utilizar equipamentos profissionais, a exemplo de: gravadores com múltiplos canais de áudio; microfones direcionais (*shotgun / boom*), dinâmicos e lapelas; e sistema *blimp* (pistola de microfone); zepelin e peludo (filtros para reduzir ruídos de som).

Além de informações sobre as partes tecnológicas e técnicas operacionais, são compartilhados conhecimentos conceituais sobre a composição do som para cada cena, tanto no que se refere às vozes e sons produzidos pelo elenco, quanto para os áudios de ambientações e músicas que, em conjunto, constroem a paisagem sonora do filme. Tais elementos sonoros podem ter suas frequências manipuladas a partir do trabalho de desenho, mixagem e masterização de áudio para atingir diferentes frequências, timbres e intensidades sonoras, conforme a proposta de significação do filme.

Semelhante a atividade da oficina de fotografia, em qual se filma, de forma experimental, uma das cenas do roteiro de cada uma das 3 equipes, na oficina de som repete-se essa atividade como diferença, pois filma-se a mesma cena, no entanto, dessa vez, tendo

³⁵ Ver filme “Iluminados” dir. Cristina Leal (2007). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SteNp8AaARM>> Acesso em: 30/03/2019.

sobretudo as atenções direcionadas aos estudos da captação do som direto (no ato da filmagem). Desta maneira, pode-se perceber mais detalhadamente a complexidade desse trabalho de equipe, assim como a importância do som, tal qual pode ser considerado como metade de um produto audiovisual.

Após a realização dos exercícios em sala, na semana posterior, é continuada a sequência de atividades de orientação específica para cada equipe. Nesses encontros são realizadas as decupagens dos elementos sonoros que serão captados para cada cena, bem como daqueles que serão produzidos/inseridos na etapa de pós-produção (edição e montagem) com músicas e sons de bancos de áudio. Para uma ampliação e aprofundamento sobre os conhecimentos sobre o som no cinema recomenda-se a leitura do texto “O método de trabalho do som direto” de João Godoy.

Na sétima aula em sala, acontece uma dupla oficina: (1) direção e produção de elenco e (2) direção e produção de arte. Desse modo, a turma participa de um ponto de virada, sobretudo no que diz respeito aos aspectos técnicos, tendo em vista que o tema central desse momento corresponde às atrizes e aos atores que irão interpretar os personagens dos filmes.

Diferente das duas semanas anteriores, em qual se trabalhou, principalmente, os equipamentos tecnológicos de captura de imagem e som aplicados à linguagem cinematográfica, agora somado a esses fatores, intensificam-se as complexidades diante do trabalho com pessoas, corpos humanos, artistas como sujeitos objetos de artes móveis em cena, para serem capturados pelos equipamentos audiovisuais que têm sido experimentados nesses percursos formativos.

Neste contexto, estes sujeitos objetos artísticos, assim como toda a equipe, devem estar em função do conjunto da obra, de modo que se torna necessária a concepção e o planejamento de: locações e cenografia; figurino e maquiagem - objetos selecionados para que os personagens estejam respectivamente ambientados e/ou utilizando-os durante as filmagens de cada cena. Para essa atividade recomenda-se a leitura do livro “Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro.” da professora brasileira e diretora de arte de cinema Vera Hamburger, assim como a leitura complementar do livro “Direção de Arte: a poética visual dos filmes da pós-retomada do Cinema Brasileiro” da pesquisadora brasileira Brenda Carola Loiácono.

Como continuidade das atividades de práticas formativas, assim como fora experimentada uma das cenas de cada um dos 3 filmes nas oficinas de imagem e de som, nessa etapa as equipes experimentam a realização do teste e seleção de elenco, bem como a composição, ainda que de forma reduzida, dos demais objetos de arte supramencionados, para

que se tenha uma maior aproximação daquilo que fora concebido coletivamente para a estética do filme, de maneira que seja possível criar visualizações do que se pretende encenar e mostrar.

Os testes de elenco são, em geral, convocados publicamente contendo informações sobre a descrição resumida do filme e dos perfis dos personagens em seleção. Com a escolha e confirmação da(s) atriz(es) e/ou ator(es) que irá(ão) compor os elencos de cada um dos filmes de conclusão do curso, avança-se para os encontros de preparação de elenco. Nessas atividades são desenvolvidos jogos cênicos para promover a integração dos elencos à proposta de cada filme e suas respectivas equipes realizadoras, assim como entre as pessoas que irão compor cada elenco, servindo também como ensaio.

As atividades realizadas nessa etapa tem como referências principais os métodos utilizados pelo cineasta e teórico russo Andrei Tarkovski em seu livro *Esculpir o tempo* mais especificamente no “capítulo V”, no tópico sobre o ator de cinema, assim como nas fundamentações do ator e professor estadunidense Harold Guskin em seu livro *Como parar de atuar*, adaptadas às demandas de realização de cada filme feito durante o CLIC.

A oitava aula em sala direcionada ao conjunto da turma dedica-se aos estudos de direção e de produção, cujo objetivo é cruzar conhecimentos entre ambas as áreas para que as pessoas que vão se dedicar ao processo de direção de uma obra cinematográfica possuam informações que lhes permitam ter maiores compreensões das demandas artísticas e estruturais que serão necessárias para a realização do filme, tais quais precisarão ser providenciadas pela equipe (coletivamente). Por outro lado, para as pessoas que se colocam com atuantes na área de produção, estas devem possuir conhecimentos sobre direção e demais áreas técnicas/artísticas da realização de cinema e audiovisual para saber melhor lidar com as demandas criativas de cada setor do filme.

Essa articulação potencializa as atividades tanto para que através de uma afinação entre a direção e a produção seja possível planejar e captar os recursos necessários para o filme (esses procedimentos são organizados desde o início da etapa de pré-produção – tudo que acontece antes das filmagens e em função de que elas possam vir a acontecer), quanto da aplicação dos recursos disponíveis durante a etapa de produção do filme (todo o período de uma filmagem, momento dedicado às gravações das imagens e sons das cenas). Deste modo, é imprescindível também a organização das condições necessárias para a pós-produção (período de edição, montagem e finalização dos filmes) e por fim, para a distribuição do filme nos mais diferentes espaços de exibição de produtos audiovisuais, cuja intenção é conseguir a maior circulação e visibilidade possível.

Esta aula serve como uma revisão geral dos conhecimentos trabalhados durante o primeiro e segundo módulo do curso, “linguagem cinematográfica” e “experimentação audiovisual” respectivamente, para que a turma tenha a oportunidade de apresentar e buscar soluções para eventuais dúvidas sobre como conduzir as gravações dos filmes de conclusão do curso como parte do terceiro módulo, “realização fílmica”. Além da exibição de cenas de filmes de curtas e longas-metragens de relevância para contribuir com ideias, tanto do ponto de vista da direção quanto da produção.

Algumas das principais referências utilizadas nessa etapa do percurso foram os livros do teórico e professor brasileiro de cinema Fernão Pessoa Ramos em *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica – Volume 1* e *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional – Volume 2.*, bem como no livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* do teórico e professor brasileiro de cinema Ismail Xavier, em aspectos de significação para a direção dos filmes, assim como na perspectiva da compreensão sobre as estruturas para a sua realização com base no livro *O cinema e a produção* do diretor e produtor brasileiro de cinema Chris Rodrigues e do filme *Lado b do cinema* do diretor e produtor brasileiro de cinema Marcelo Galvão.

Como exercício prático é realizada a revisão e finalização das decupagens de cada uma das áreas técnicas, define-se as ordens dos dias (planilha que orienta a organização das filmagens em cada locação) e faz-se de tudo que for possível para coletiva e colaborativamente conseguir os objetos, locações, equipamentos e pessoal (equipe e elenco) necessários para a realização do filme.

2.2.3. REALIZAÇÃO FÍLMICA EM CURSO LIVRE: PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Conforme o progresso criativo e organizativo de cada equipe, torna-se possível programar as atividades práticas do terceiro e último módulo do CLIC, “realização fílmica”. Nessa etapa, cada equipe tem em média duas diárias completas, com média de 12 horas por dia de produção, em um SET de cinema com equipamentos profissionais para a realização dos filmes, em qual estudantes podem colocar em prática os conhecimentos adquiridos e aprimorados durante os dois primeiros módulos do curso, exercendo funções técnicas de protagonismos.

As principais funções técnicas da produção cinematográfica podem ser flexibilizadas para que as pessoas possam transitar por outras áreas em alguns momentos específicos e

previamente combinados para essa participação, assim como de acordo com as demandas para a realização audiovisual. Nesse sentido, é necessário que o processo de filmagem aconteça de forma organizada, otimizando os custos da produção, bem como para o melhor aproveitamento do tempo e dos espaços de formação e realização coletiva.

Nesta perspectiva, com base nas orientações fornecidas pela equipe realizadora do CLIC, as três equipes de estudantes são escaladas, uma por semana, para a realização de cada um dos três filmes coletivos para a conclusão do curso. Essa organização, permite que a equipe do CLIC acompanhe integralmente todo o processo de filmagem de cada um dos grupos de estudantes, para não fragmentar a equipe de professores entre os grupos de estudantes, de modo que todas as áreas possuem profissionais em processo de orientação e coparticipação na feitura dos curtas-metragens. Esse processo de acompanhamento tem sido fundamental tanto para orientar a organização das atividades de cada estudante quanto para dar suporte com os equipamentos tecnológicos do audiovisual e as técnicas que podem ser aplicadas para as construções das significações das imagens e sons intencionalmente produzidos para os filmes.

Tendo em vista que são matriculados 30 estudantes em cada turma do CLIC e que há uma divisão com uma média de 10 integrantes para cada equipe, na primeira semana do módulo “realização fílmica” a escolha da ordem das equipes no rodízio de filmagens se dá mediante as seguintes informações: a equipe que melhor se organizar na fase de pré-produção, que conseguir os materiais necessários para a realização do filme (elenco, locações, cenografia, figurino, maquiagem), de modo que além do processo decupagem (análise técnica e roteiro técnico) e planejamento de filmagens (ordem do dia), considera-se também as demandas de pós-produção (edição, montagem e finalização) de cada filme.

Entre os três filmes de curta-metragem em processo de realização observa-se que, alguns desses, por um lado necessitam de um tempo maior de pré-produção para providenciar os itens necessários para a sua realização e, por outro lado, com menores demandas de pós-produção, a exemplo de efeitos especiais e trabalhos de computação gráfica de maior complexidade, geralmente são os últimos a serem filmados. Desta maneira, os filmes que demandam um maior tempo de pós-produção, geralmente, são os primeiros ou segundos a serem realizados, desde que possuam a estrutura necessária para as filmagens. Deste modo, busca-se equilibrar e potencializar as aberturas para o processo de aprendizagem e criatividade na realização fílmica.

Nesse processo de rodízio semanal de filmagens em cada turma, enquanto a “equipe 1” está em *set* de filmagens a “equipe 2” e a “equipe 3” dão seguimento à preparação para os seus momentos de gravação, respectivamente nas semanas posteriores. Além disso, todos os

estudantes podem participar tanto como observadores quanto como colaboradores de todos os filmes. No entanto, na maioria das vezes a participação de estudantes de uma equipe em outra acontece em momentos específicos, tendo em mente que as suas principais responsabilidades desta etapa estão concentradas em materializar o filme da equipe que fazem parte principalmente.

Existe uma premissa no âmbito de realizadores cinematográficos que aponta para a ideia de que fazer um filme tem tudo pra dar errado. Nessa perspectiva, toda atenção e dedicação é fundamental para que seja possível prever, evitar e resolver eventuais problemas de *set* de filmagens. Deste modo, que tipo de problemas podem ser encontrados durante a etapa de produção de um filme? Quais procedimentos podem ser adotados para solucionar os problemas de realização fílmica?

Tratando-se de realizações cinematográficas de baixíssimo orçamento, evidentemente a questão estrutural, de alguma forma pode ser lida como precária. No entanto, a ideia de precariedade muitas vezes é a força motriz de realização dos filmes e está refletida neles, justamente como operação de negação e combate às precariedades (BUTLER, 2018) que lhes tem sido impostas, inclusive no que diz respeito ao direito de poder produzir conhecimentos e se expressar através do audiovisual.

Para além das precariedades estruturais de recursos materiais para a realização dos filmes, pode-se destacar algumas das situações recorrentes durante as produções cinematográficas, a exemplo de: falta de autorização para a realização das filmagens em lugares privados e públicos que demandam esse pré-requisito; aspectos da natureza, de modo que é possível que em uma filmagem em ambiente externo em qual se deseja uma composição estética com um dia ensolarado e o local escolhido encontra-se com um tempo nublado ou ainda com fortes chuvas; falta de eletricidade ou pontos de energia para que seja possível ligar equipamentos tecnológicos e/ou recarregar suas baterias; atrasos com integrantes da equipe técnica e elenco; situações que envolvem o trato com a saúde das pessoas envolvidas; e ainda questões delicadas diante das imprevisibilidades das relações interpessoais dentro e fora das equipes.

Nesses casos, quando se faz a etapa de pré-produção de maneira organizada, com a autorização prévia registrada em documento, com o agendamento das filmagens nas locações escolhidas, assim como os direitos de imagens das pessoas que serão filmadas registrados; visitas antecipadas às locações para que seja possível ter uma noção do seu funcionamento elétrico e hidráulico, principalmente suas incidências de luz e som, assim como para aspectos fundamentais de acessibilidade para os diferentes perfis de participantes do processo

formativo e de realização fílmica; no que refere a atenção com o cronograma de produção, ter um planejamento de transporte para evitar atrasos e ampliar a segurança das pessoas, além de uma alimentação que considere as restrições e sugestões alimentares de cada integrante; ter atenção e acompanhamento da previsão do tempo, de modo que é fundamental ter outros planos caso seja inviável a filmagem em situações imprevistas ou arriscadas.

Tais mudanças podem ser compreendidos desde a troca da locação externa para uma interna. Destarte, a capacidade criativa de improvisar é imprescindível para que a arte possa existir, além disso a flexibilidade e a disponibilidade dos integrantes de cada equipe para se adaptar às novas situações é a chave para coletivamente solucionar os eventuais problemas de *set* de filmagens. No que se refere a condução da realização do filme, cada responsável por uma das áreas técnicas do CLIC acompanha os/as estudantes do início ao encerramento das filmagens.

Para a ocupação das locações com a melhor adequação possível é importante a organização entre os espaços de filmagem das cenas e os espaços que são necessários como base para guardar equipamentos e matérias, bem como de locais que sirvam para descanso e refeições da equipe técnica e do elenco. Esta configuração quando bem articulada possibilita o andamento das filmagens com maior eficiência do processo, que se reflete no resultado da qualidade dos filmes e na satisfação dos participantes das realizações cinematográficas.

Por conseguinte, desenvolve-se as análises e a seleção (decupagem) do material de imagens e sons captados durante a etapa de filmagens (produção) para a materialização das montagens e a finalização dos filmes (pós-produção) com uma proposta semelhante à da etapa de criação dos roteiros. Esta fase está diretamente ligada ao processo criativo inicial, de modo que a montagem dos filmes pode ser compreendida como o tratamento final dos roteiros, ou seja, um processo aberturas para a participação coletiva.

Essa fase de pós-produção dos filmes acontece também em formato de rodízio entre as equipes, considerando que após a conclusão das filmagens da “equipe 1”, na semana posterior é iniciado esse processo de montagens desenvolvidos por essa equipe com orientações dos docentes do CLIC. Desta forma, a “equipe 2” entra em processo de filmagens, o que também acontece em seguida com a “equipe 3”. Nesse momento a “equipe 1”, já em sua segunda semana de pós-produção, dá início à finalização (edições de imagens e sons: ajustes de cor, efeitos especiais, mixagem e masterização) do filme, de modo que a “equipe 2” entra em sua primeira semana de montagem.

Quando a “equipe 3” inicia o seu processo de montagem dos filmes a “equipe 2” inicia as suas atividades de finalização. Nessa perspectiva, quando a equipe 3 entra em processo de

finalização do filme por ela produzido, as duas equipes anteriores já têm uma proposta de versão final dos curtas-metragens. Vale ressaltar que nessa etapa a turma volta a se encontrar semanalmente para uma visualização de cada corte (versão “experimental”) dos filmes produzido pelas equipes para analisar as suas propostas estéticas, narrativas e de discursos audiovisuais para apresentar sugestões de eventuais revisões de montagem das cenas, quando necessário.

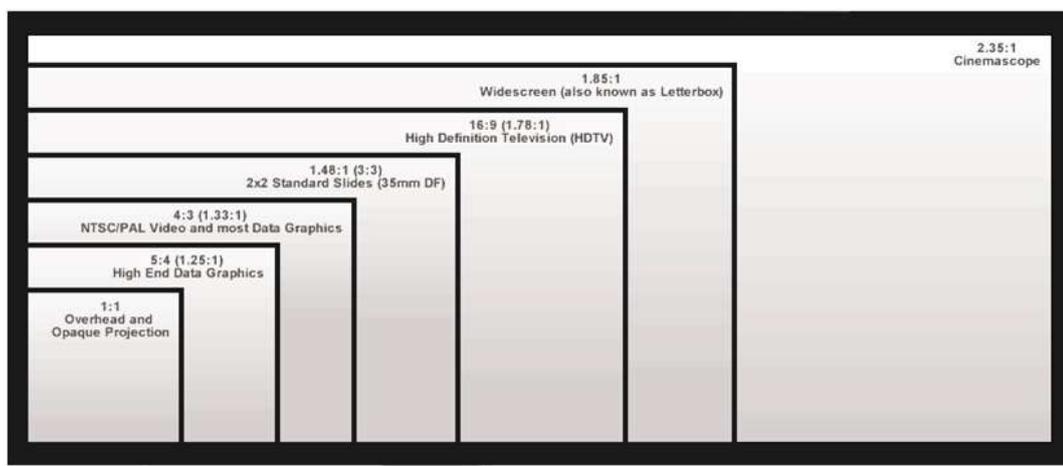
O processo de pós-produção dos filmes do CLIC é realizado em ilhas de edição, em quais é disponibilizado para a turma o acesso a utilização de programas profissionais para a construção e finalização da montagem cinematográfica, a exemplo de: *Adobe Premiere*; *Audition*; *After Effects*; e *Da Vinci*. Para um melhor aproveitamento dos arquivos e das ferramentas dos referidos programas é importante considerar aspectos e dimensões que constituem as imagens cinematográficas. Para se calcular as dimensões das imagens que se pretende capturar e projetar, pode ser considerada a seguinte explicação sobre as dimensões dos *pixels* que compõem as telas e suas proporções de exibição (*aspect ratio*):

“[...] a razão de aspectos de um pixel na tela é 1x1, mas um ajuste errado do monitor pode provocar distorções. As resoluções de tela são múltiplos de 4x3 (640x480, 800x600, 1024x768) para que justamente resultem em pixels quadrados.” (SCURI, 1999, p. 45)

Sendo o CLIC, um curso de formação e realização audiovisual, cujo objetivo de conclusão de cada uma de suas edições é criar filmes e difundir filmes em circuitos de festivais de cinema, tem sido utilizado em geral as proporções mais utilizadas na realização audiovisual contemporânea, tais quais são: 16:9 (1.78:1 / HDTV) ou 2.35:1 (Cinemascope). Desta maneira, os filmes são exportados em arquivos no formato DCP (*Digital Cinema Package*), o que permite uma exibição em alta resolução e é um dos padrões que têm sido solicitados pelos principais eventos de cinema.

Essas informações, permitem compreender, por exemplo, a possibilidade de cortar ou expandir as dimensões de um arquivo, devendo considerar as suas possibilidades de ganho ou perda de resolução, bem como para os dispositivos (aparelhos celulares, TV's, computadores, projetores em salas de cinema) e plataformas digitais (redes sociais, etc.) em que se pretende exibir com a melhor qualidade desejada e/ou possível. Na seguinte imagem pode-se visualizar algumas dessas variações de proporções de tela ao longo das transformações tecnológicas que o cinema e o audiovisual tem atravessado.

Figura 6 – Proporções de tela cinematográfica



Fonte: Site Wiki Robotz³⁶

Além de aprenderem sobre a manipulação de alguns dos referidos programas de edição, os estudantes do CLIC, com orientação dos docentes, desenvolvem também um processo criativo e coletivo de significação dos filmes através de processos tecnológicos do cinema e do audiovisual. As principais referências que orientam esse processo podem ser percebidas no filme “*The cutting Edge - The Magic of Movie Editing* (O Corte no Tempo: A Magia da Edição de Filmes)” da diretora e produtora estadunidense Wendy Apple, a partir de qual se pode perceber diferentes maneiras de construir e transformar a narrativa cinematográfica, em um diálogo com reconhecidos cineastas, diretores e montadores/as de cinema de diversos lugares do mundo e o processo de finalização de filmes por eles/as realizados. Nesse sentido, as informações fornecidas sobre narrativas para a construção do roteiro são retomadas durante o processo de edição e montagem dos filmes.

Nessa perspectiva, assim como os roteiros dos filmes podem ser alterados durante os processos de filmagens, tanto por uma questão de adaptação cênica quanto por demandas de produção, a montagem, por sua vez, proporciona um tratamento (versão) final do roteiro, (re)construindo suas aberturas de significações. Um dos exercícios que foram praticados como método de organização das formas e sentidos dos filmes consiste na ampliação da criatividade tanto por meio da justaposição de planos, a exemplo do que fora proposto pelo cineasta e teórico russo Lev Kulechov, que consiste em um efeito que se fora batizado com o nome deste autor.

³⁶ Ver orientações do site Wiki Robotz sobre “Proporções de tela cinematográfica”. Disponível em: <http://wiki.robotz.com/index.php/Cinema_Aspect_Ratios> Acesso em: 30/03/2019.

O “efeito Kulechov”, basicamente, consiste na ideia de montagem de imagens com a seguinte proposta: quando se apresenta o quadro “A” em qual se vê o rosto de um personagem, no quadro seguinte “B” se vê um prato, quando na montagem se insere novamente o quadro “A” cria-se uma proposta “C” em qual se pode ter uma ideia de transformação de sentido da imagem “A” mediante a sua relação com a imagem “B”. Nesse exemplo: caso na imagem “B” estivesse um prato cheio poderia ser interpretado que o personagem da imagem “A” vai se alimentar, o que representa o sentido de uma possibilidade de significação “C”; por outro lado, se na imagem “B” o prato estivesse vazio e sujo de comida, conseguintemente poder-se-ia entender que o personagem “A” já se alimentou; e ainda, entre outras significações que se podem construir, caso o prato estivesse vazio, poderia ser transmitida a ideia de fome.

No entanto, em um processo de experiência estética, por mais que existam sentidos muito bem construídos para uma significação de percepção em comum, as compreensões por meio da ideia de sujeitos significantes possibilita a leitura da “Obra Aberta” com base ao que se refere o semiólogo e filósofo italiano Umberto Eco, onde aponta para as indeterminações sobre as amplas possibilidades de significações nas artes, tais quais podem ser refletidas nas seguintes informações:

A máquina estética não ignora as capacidades pessoais de reação dos espectadores, pelo contrário, chama-as a ação e converte-as em condição necessária para sua subsistência e para o seu sucesso; mas orienta-as e domina-as. [...] É “aberta”, como já vimos, mesmo quando o artista visa uma comunicação unívoca e não ambígua (ECO, 1991, pp. 82-89)

Deste modo, é importante compreender que em diálogo com a seguinte proposição pode ser interessante buscar compreensões sobre as diferentes possibilidades de interpretações, considerando que não se pode determinar se alguém sabe ou não fazer a leitura de uma obra artística, tampouco determinar que a arte não fora construída, ou que não há construções de sentidos a partir de sua apreciação.

Portanto, ao considerar que o cinema é uma arte que se perfaz no ato da exibição e apreciação do filme, é importante compreender os elementos fundamentais da (des)construção da montagem cinematográfica para que se construa, de forma mais consistente e com fluidez, um pacto receptivo entre obra e espectador. Nessa perspectiva, o livro *Num piscar de olhos* do editor e montador de cinema estadunidense Walter Murch expõe conceitos que podem auxiliar a compreensão e a criação em cinema e audiovisual por meio de técnicas de manipulação das materialidades cinematográficas, a exemplo do que diz sobre o que o autor chama de “regra de seis” para a realização da edição e montagem dos filmes:

O corte ideal (para mim) obedece simultaneamente aos seis critérios que se seguem: 1) reflete a emoção do momento; 2) faz o enredo avançar; 3) acontece no momento “certo”, dá ritmo; 4) respeita o que podemos chamar de “alvo de imagem” (*eye trace*) – a preocupação com o foco de interesse do espectador e sua movimentação dentro do quadro; 5) respeita a “planaridade” – a gramática das três dimensões transpostas para duas pela fotografia (a questão da linha de eixo, *stage line*, etc.; e 6) que respeita a continuidade tridimensional do próprio espaço (onde as pessoas estão em sala e em relação umas com as outras). (MURCH, 2004, p. 29)

Diante da referida proposição pode-se ter uma base de alguns dos mais relevantes fundamentos da montagem, de modo que, para Murch, a “emoção” corresponde simbolicamente a 51% da motivação para a aplicação do corte. Por outro lado, atribui o valor de 4% para o “espaço tridimensional da ação”, desconstruindo normas ortodoxas da gramática da montagem que fora determinada como clássica. O autor reitera que se deve, sobretudo, preservar a emoção que cada cena possui. Nesta direção, por conseguinte, a montagem construirá coerência com o enredo e o ritmo do filme, de modo que as três primeiras “regras” são fundamentais para um corte preciso, e as três últimas estão como complementares, e possíveis de serem construídas em conjunto.

Ao seguir como exemplo, os percursos propostos pela equipe do CLIC, pode-se conseguir interessantes resultados pedagógicos para a formação audiovisual, bem como para que seja possível a realização e exibição de filmes em diferentes circuitos cinematográficos. Tendo em vista que o método aqui apresentado fora repetido como diferença em 5 edições, com 3 filmes feitos em cada uma delas, foram produzidos 15 filmes de curtas-metragens de ficção com a potência de circulação nos mais diversos espaços artísticos, culturais e educativos.

**3. CAPÍTULO 3 – ESTRUTURAS MOVENTES: INTERCULTURALIDADE
CINEMATOGRAFICA, MULTICULTURALISMO E ENTRE-LUGAR
AUDIOVISUAL**

3.1.1. CINEMA PÓS-INDUSTRIAL PARA A INCLUSÃO DOS DISCURSOS AUDIOVISUAIS DAS MINORIAS

Neste capítulo, discorreremos sobre os 15 filmes realizados ao longo do processo formativo do CLIC, articulando estas obras aos aspectos conceituais que atravessam os estudos sobre diversidade e culturas, com ênfase nas suas relações de interculturalidade e multiculturalismo. Desta forma, buscamos tecer contraposições a uma série de exclusões de discursos estéticos e narrativos produzidos por sujeitos pertencentes a grupos enquadrados como minorias demográficas e culturais, que podem ser percebidas diante da história³⁷ do cinema mundial. De um ponto de vista industrial, tais sujeitos têm sido explorados corriqueiramente como objeto temático da realização de filmes produzidos pelo oligopólio³⁸ da indústria cinematográfica.

No entanto, no referido cenário, grupos minoritários têm sido retratados de formas preconceituosas e raramente têm a oportunidade de se expressarem para fazer circular as suas ideias acerca de suas realidades e de temas outros que desejarem abordar, inclusive, de modo que possam contrastar estereótipos reificados em cinematografias que têm, historicamente servido, principalmente, aos poderes hegemônicos estadunidense e eurocêntrico. Nesse modelo, como instrumento de legitimação de ideias colonizadoras, desde os primórdios, de acordo com o teórico de cinema e professor estadunidense Robert Stam em seu livro *Introdução às teorias do cinema* em qual afirma que “o cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador.” Stam (2003, p. 34).

Nesse sentido, o professor e pesquisador mexicano Néstor García Canclini em seu livro *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*, mais precisamente no capítulo *Mercados que desglobalizam: o cinema latino-americano como minoria* destaca que “nas sociedades nacionais uma elite pode impor sua cultura como majoritária” (CANCLINI, 2015, p. 243), de modo que torna-se imprescindível a construção de estratégias para a realização e circulação de filmes em perspectivas de contra-hegemonias às estruturas padronizadas pela indústria cultural³⁹. Nesse sentido, em uma perspectiva pós-industrial da realização cinematográfica os equipamentos de captação e pós-produção audiovisual tornaram-se mais acessíveis para diversas classes sociais. Na era digital, há maiores aberturas

³⁷ Assistir **A História do Cinema**: Uma Odisseia. Direção e Roteiro: Mark Cousins. Inglaterra, 2011.

³⁸ Referente ao controle simultâneo da produção, distribuição e exibição cinematográfica em mais de uma centena de países por parte dos EUA. (CANCLINI, 2015)

³⁹ ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. Tradução: Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo Paz e Terra, 2002.

para o desvio de discursos estéticos e narrativos através dos cinemas feitos coletivamente, a exemplo de espaços de formação audiovisual coletiva.

Através de atividades de formação audiovisual têm sido geradas novas aberturas de comunicação e possibilitado a ampliação do compartilhamento de experiências e conhecimentos entre realizadores/as de cinema que buscam interações em redes, a exemplo das digitais como a internet para o aprimoramento de técnicas de criação, produção e difusão de suas ideias a partir da sétima arte feita de forma colaborativa.

Entretanto, vale ressaltar que a indústria cultural também está inserida neste universo digital, de qual ela é uma de suas geradoras, e, ao passo que utiliza-se dos dispositivos contemporâneos considerados aqui na perspectiva de “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 40), para atingir e construir públicos consumidores de seus produtos, inclusive, mapeia os usuários das mais diversas plataformas para se apropriar de suas ideias e construir novos métodos de dominação em redes de compartilhamento de informação.

Além disso, atualmente ainda existem diversas comunidades desconectadas das redes digitais em diversos países e diferentes regiões do mundo, fator que gera exclusões também nessas dimensões, conseqüentemente derivadas dos processos de globalização que, através de seus modelos vigentes também “desglobaliza”⁴⁰, pois produz desigualdades em relação às diferenças, implicando diversas desconexões. As exclusões de grupos minoritários são caracterizadas, principalmente, por preconceitos sobre suas origens e práticas culturais, de modo que, quem produz preconceitos não se fundamenta em conceitos científicos, mas sim em “ultrageralizações”⁴¹ que tornam “frágeis” e incoerentes os discursos que emitem juízos provisórios, tais quais não se sustentam quando são confrontados os seus limites.

Entretanto, os preconceitos podem incidir na invisibilidade de construções epistemológicas, na ausência e na diminuição da autonomia dos sujeitos sobre seus corpos e ideias, que sofrem violências cotidianas. Levando em consideração que os preconceitos não agem de forma inofensiva, deve-se entender que de acordo com a filósofa húngara Agnes Heller no capítulo “Sobre os preconceitos”, presente em seu livro *O cotidiano e a história*, a autora alerta que “quem não se liberta de seus preconceitos artísticos, científicos e políticos

⁴⁰ Procedimento que resulta na exclusão cultural e demográfica - ver CANCLINI, Nestor G. Mercados que desglobalizam: o cinema latino-americano como minoria. IN: _____. Diferentes, desiguais e desconectados, 2015. p. 243-268.

⁴¹ “Juízo provisório ou regra provisória de comportamento”, ver HELLER, Agnes. Sobre os preconceitos. IN: _____. **O cotidiano e a história**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 43-63.

acaba fracassando, inclusive pessoalmente.” Heller (1983, p. 43). Portanto, é importante tensionar os limites dos preconceitos de modo que se possa falseá-los e desconstruí-los, sobretudo, em períodos dinâmicos a exemplo do contemporâneo - em qual, pode-se tensionar um mesmo limite por diversas vezes numa mesma geração -, em busca de desmontá-los.

Para que sejam promovidos movimentos de mudanças e os preconceitos sejam desconstruídos é imprescindível deixar de lado o conformismo e desenvolver atitudes críticas, a partir da interpretação e interação na esfera da cotidianidade e de seus conflitos, em busca da “consciência de nós”. Partindo do contexto que o cinema em específico e o audiovisual como um todo são potentes dispositivos que podem mediar relações culturais para a desconstrução de preconceitos, mediante a experiência do CLIC – Curso Livre de Cinema, de que forma o cinema pós-industrial contemporâneo tem apresentado aberturas para criações de enfrentamentos às exclusões epistemológicas praticadas nos cinemas de modelo industrial?

Considerando-se a pouca diversidade ainda presente na maioria dos filmes que circulam nas salas de cinema comercial, uma vez que o esquema do *Block Booking*⁴² tem dominado estes espaços de visibilidade, o CLIC surge em uma perspectiva que propõe um processo formativo e de realização cinematográfica de baixíssimo orçamento a partir de estudos sobre linguagem cinematográfica, práticas para a experimentação audiovisual e de realização fílmica. Como processo de conclusão do curso são produzidos coletivamente três curtas-metragens de ficção em cada uma de suas edições. Nesse processo, foi possível construir aberturas para relações de interculturalidade nas atividades de formação audiovisual e na realização cinematográfica do CLIC.

Para elucidar o conceito de interculturalidade cinematográfica nas produções pós-industriais do cinema contemporâneo, serão evidenciados, por meio dos curtas-metragens de ficção materializados através das 5 primeiras edições do CLIC, elementos que valorizam a diversidade cultural das temáticas e do conjunto de discursos, estéticas e narrativas presentes nestes filmes, em contraste às exclusões históricas construídas a partir de padrões burgueses e oligopolistas do cinema industrial.

3.1.2. E INTERCULTURALIDADE EM CURTAS-METRAGENS DE FICÇÃO

O cinema pós-industrial contemporâneo apresenta-se como alternativa possível para a inserção de discursos em narrativas e estéticas cinematográficas produzidas por uma

⁴² Se a distribuidora quiser um filme popular, terá que comprar outros de baixo interesse. (CANCLINI, 2015, p. 249).

diversidade de sujeitos enquadrados como minorias, abordando temáticas de relevância cultural e social na atualidade através das representatividades de identidades que são alvos de preconceitos e foram estereotipadas, invisibilizadas e subalternizadas no e pelo cinema industrial.

No fluxo do movimento pós-industrial no cinema contemporâneo, este se apresenta não necessariamente como uma oposição direta à indústria, mas como diferente dela e em busca de representatividades nas realizações cinematográficas. Nesse aspecto, desde a composição da equipe realizadora do CLIC aos estudantes que participam do curso têm sido pensadas aberturas para realizar filmes que possibilitem reflexões a respeito da importância das representatividades de classe, de gênero e étnico-racial a partir dos sujeitos idealizadores e realizadores dos discursos, e do protagonismo narrativo nas estéticas dos filmes que são produzidos coletivamente em curso livre.

Em seguida será apresentado um conjunto de sínteses sobre conteúdos e formas relacionadas aos temas dos filmes, não se tratando de uma detalhada análise fílmica, mas com a intenção de apresentar a ideia da construção de interculturalidade cinematográfica em produções coletivas do cinema brasileiro contemporâneo através de 15 curtas-metragens de ficção realizados coletivamente no CLIC entre os anos de 2016 e 2018. Destacam-se nesses filmes a construção de diálogos com temáticas sobre classe, raça, gênero, sexualidade, violências, drogas, saúde, educação, religião, espiritualidade, psicologia, economia, infância, acessibilidade, comunidades e política, que podem ser percebidos nas propostas estéticas, narrativas e discursivas apresentadas em cada uma das obras em pauta e principalmente quando são postas em um conjunto de filmes para compreender as suas relações de poder, como pode ser percebido nos pontos seguintes:

1 - *O Visitante*, dirigido por Sophia Corral e Nelson Aguiar (2016)⁴³ narra de forma descontínua as angústias de Ana, uma personagem jovem, mestiça, de classe média, solitária, que trabalha em um escritório de cinema, mas sente-se oprimida pelo seu cotidiano. Em um dia aparentemente normal ela recebe um “visitante” em sua casa e tem a sua rotina alterada.

Em seguida, pode-se perceber que este visitante não se refere diretamente a ideia de uma pessoa real, mas trata-se de um ser simbólico que somente a protagonista consegue enxergar, inclusive ela começa a visualizar que outras pessoas também possuem seus respectivos “visitantes” (simulacros).

⁴³ Realização Coletiva: Equipe 1. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2016. (10 min.) - 1ª edição.

Figura 7: O VISITANTE



Fonte: Compilação do autor.

Ao passo que a protagonista busca se libertar da referida atmosfera “incômoda”, o seu “visitante” lhe dá uma maleta com uma fotografia feita em uma viagem de seus pais. Através desta fotografia ela se (re)conecta com memórias familiares que estavam latentes e decide seguir em uma viagem pela América Latina em busca de trilhar um percurso semelhante ao que seus ancestrais fizeram.

2 – *Avesso*, dirigido por Julia Moraes (2016)⁴⁴ apresenta uma história em narrativa paralela e invertida, constituídas por uma série de regressões e reviravoltas a partir das memórias de sua protagonista, *Teresa*, uma mulher negra, que em uma festa afropunk⁴⁵ conhece uma mulher cisgênero e um homem transgênero, e se relacionam afetivamente.

Figura 8: AVESSO



Fonte: Compilação do autor.

As duas personagens coadjuvantes são as donas da casa de onde a protagonista acorda entrelaçada a elas e dispara suas memórias, apresentadas em flashes que transportam o

⁴⁴ Realização Coletiva: Equipe 2. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2016. (8 min.) - 1ª edição.

⁴⁵ Afro-punk ou Afropunk, refere-se a participação de negros no cenário punk e alternativo (GELEDÉS, 2015).

espectador para a noite “anterior”, festa, bem como para o tempo “presente” representado pelo quarto onde os três compartilham a mesma cama.

Na narrativa fílmica, há um jogo espaço-temporal ambivalente, no qual os espaços remetem aos tempos em memórias. A presença de um forte colorido na visualidade presente nesse filme apresenta a potência da conexão com a diversidade que se manifesta de maneira festiva e combativa, a exemplo de jovens que frequentam a cena underground soteropolitana.

3 - *Reverb Voyeur*, dirigido por Luma Pinto e Francisco Helder (2016)⁴⁶ apresenta um universo sensorial sobre a relação afetiva que se constrói entre uma mulher negra, musicista e um jovem negro, surdo. Ela desperta interesses pela língua de sinais e ele pelas vibrações da música que ela toca, estabelecendo um diálogo entre som e silêncio de forma simbólica.

Enquanto se apresenta, a musicista deixa de cantar oralmente um trecho da música e o faz em LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) dedicada ao jovem surdo, com quem aprendera alguns códigos, proporcionando uma intercomunicação através de diferentes linguagens. Inclusive, nesse sentido, a língua de sinais nos estimula uma leitura visual, que apesar de ter um objetivo específico verbal, possibilita uma leitura sensorial de seus gestos plásticos, e, por outro lado, enquanto a música se pauta não necessariamente por signos verbais, eles também podem ser percebidos nas letras das canções.

Figura 9: Reverb Voyeur



Fonte: Compilação do autor

4 – *Sujeito Objeto*, dirigido por Djalma Calmon (2017)⁴⁷ tem um casal enquanto protagonistas, Pedro e Renata, ele um homem negro, ator, sem formação acadêmica, artista de

⁴⁶ Realização Coletiva: Equipe 3. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2016. (8 min.) - 1ª edição.

⁴⁷ Realização Coletiva: Equipe 1. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2017. (13 min.) - 2ª edição.

rua que ganha a vida como *estátua viva*⁴⁸, ela uma mulher negra, que trabalha em uma loja de relógios.

Figura 10: SUJEITO OBJETO



Fonte: Compilação do autor

Ele resiste para tentar conquistar a sua sustentabilidade por meio das suas artes, no entanto, em tempos difíceis as colaborações tornaram-se menores e insuficientes para pagar as contas. Ela convive com um patrão opressor, que se manifesta de forma agressiva em um ambiente de trabalho hostil e precário.

Eles enfrentam as dificuldades do cotidiano soteropolitano para criar uma filha de 5 anos. Ele sente-se cobrado a procurar um emprego formal, mas, depois de 2 anos fora desse circuito, passa por uma entrevista de emprego constrangedora, em qual é rejeitado mediante a incompreensão da sua condição de artista e por ser julgado enquanto sujeito desatualizado. Após um conflito agressivo em seu trabalho, a personagem *Renata* vai ao encontro de *Pedro*, no seu posto de trabalho como artista de rua, se encontram em um abraço na praça da cruz caída, cruz essa que se apresenta cravada nestes personagens, estes que são submetidos a uma imensidão de pesos físicos e simbólicos construídos historicamente pelo racismo.

5 – *Sopro*, dirigido por Leticia Moreira e Lemuel Castro (2017)⁴⁹ propõe uma imersão em um universo onírico através das memórias inter-relacionadas de duas mulheres, Nina, uma jovem branca e Julieta uma jovem negra, que supostamente não se conheceram no plano físico, mas através do imaginário que às conecta.

⁴⁸ É uma performance artística em locais públicos de um artista de rua, imitando uma estátua com movimentos estáticos.

⁴⁹ Realização Coletiva: Equipe 2. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2017. (12 min.) - 2ª edição.

A história é construída através da ligação entre estas personagens por meio de um transplante de coração. Nesse sentido, a narrativa se desenrola por meio das transformações desenvolvidas pela personagem que recebe o coração e passa a projetar a personagem de quem o coração pertencia em seu cotidiano.

Figura 11: SOPRO



Fonte: Compilação do autor

As transformações configuram-se de forma simbólica, de modo que as relações de convívio personagens se constroem, ainda que em curto tempo, pela experiência de frequentar os espaços das rotinas, uma a da outra e suas memórias se entrecruzam e são hibridizadas.

6 - *O Arranjo*, dirigido por Camila Hepplin (2017)⁵⁰ narra de maneira polifônica os atravessamentos de quatro personagens dissonantes: (1) um jovem negro, que quer viver de música, mas trabalha numa floricultura e neste local, encontra-se com (2) um músico de meia idade, branco, viúvo e solitário que não consegue estabelecer relações com seu filho, (3) um jovem, branco que abusa do uso de drogas e se comporta de forma também agressiva com sua namorada, (4) uma jovem, indígena, que enfrenta um problema com esse relacionamento abusivo.

O músico branco promete cordas novas para a rabeca do músico jovem negro, enquanto que a namorada de seu filho vai ao seu encontro em busca de uma saída para a situação de violência por ela sofrida, diante do comportamento de seu namorado na tentativa de evitar uma tragédia enunciada, a morte dele, do jovem viciado.

⁵⁰ Realização Coletiva: Equipe 3. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2017. (13 min.) - 2ª edição.

Figura 12: O ARRANJO



Fonte: Compilação do autor

7 – *Frutos da Lua*, dirigido por Ana do Carmo e Cláudia Sater (2017)⁵¹ tem como tema central a menstruação, narrando a relação de três mulheres de diferentes idades: uma curandeira, branca, de meia idade que está entrando em processo de menopausa; uma senhora, parda, que já passou por esta fase vai ao seu encontro com uma menina; uma adolescente, branca, que terá a experiência de sua menarca, primeira menstruação. Estas mulheres compartilham saberes e práticas ritualísticas sobre a potência energética de plantar e colher as suas “luas” como fonte de vitalidade feminina para curar as dores mundanas e espirituais a partir da conexão com a natureza.

Figura 13: FRUTOS DA LUA



Fonte: Compilação do autor

⁵¹ Realização Coletiva: Equipe 1. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2017. (14 min.) - 3ª edição.

Nesta perspectiva, a força e a sensibilidade das mulheres para gerar e administrar o mundo deve ser reconhecida como fonte de conhecimentos no centro dos debates cotidianos. Percebe-se nessa narrativa uma série de trocas geracionais de forma simbólica utilizando-se de forma poética, principalmente de signos não verbais, que revelam elementos identitários, a exemplo do sangue como signo de força e fertilidade.

8 - *Siga Violeta*, dirigido por Armando Azevedo e Carolina Silvério (2017)⁵² propõe uma imersão no universo das plataformas digitais da internet, redes sociais e dispositivos de comunicação contemporânea a exemplo de celulares e computadores através da relação de seus protagonistas: uma jovem branca, *digital influencer*⁵³ que possui muitos seguidores, um deles é um jovem branco que trabalha em um escritório e se apresenta como *drag queen*⁵⁴, no entanto é pouco conhecido nas redes.

Certa vez, ambos personagens participam do mesmo evento, quando em meio a uma *live*⁵⁵ a primeira personagem age de forma preconceituosa em relação a estética da segunda, o que causou grande estranhamento de seus seguidores, que conseqüentemente a criticaram por tal atitude e deixaram de segui-la, passando a seguir a *drag queen* que, por sua vez, passou a ser a nova *digital influencer*, inclusive tendo a primeira personagem entre os seus seguidores.

Figura 14: SIGA VIOLETA



Fonte: Compilação do autor

9 - *Transição*, dirigido por Milena Anjos e Ta⁵⁶ pautada a temática do empoderamento da mulher negra, tendo como protagonista uma mulher de aproximadamente 30 anos, mãe

⁵² Realização Coletiva: Equipe 2. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2017. (14 min.) - 3ª edição.

⁵³ Pessoa ou personagem que exerce forte influência sobre seus seguidores através da internet.

⁵⁴ Homem que se veste com roupas extravagantes de mulher e imita voz e trejeitos “tipicamente” femininos.

⁵⁵ Transmissão ao vivo em rede social via internet.

⁵⁶ Realização Coletiva: Equipe 3. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2017. (13 min.) - 3ª edição.

solteira de uma menina de 10 anos, que tem uma árdua rotina de trabalho para sustentar a sua casa e educar a sua filha.

Ela trabalha em uma empresa de cosméticos que vende produtos para alisamento de cabelos. Além disso, tinha vontade de realizar uma rinoplastia⁵⁷, pois não se reconhecia enquanto uma mulher bonita devido aos preconceitos históricos promovidos pelos padrões eurocêntricos e racistas de beleza. No entanto, ao chegar no consultório de um conceituado cirurgião plástico a protagonista é surpreendida ao descobrir que o médico com quem pretendia fazer a cirurgia é um homem negro, fator este que fez com que ela fizesse uma revisão dos seus valores e tivesse uma alteração de consciência ao ver um semelhante dela ocupando uma atividade profissional de grande prestígio social.

Figura 15: TRANSIÇÃO



Fonte: Compilação do autor

A partir deste fato a protagonista agradece ao médico pela atenção, mas muda de ideia em relação a cirurgia que pretendia fazer em seu nariz, ela também passa a identificar a beleza e potência da naturalidade de seu cabelo crespo e resolve assumir o estilo *black power*, fator que também se reflete no comportamento de sua filha, rejeitando os signos de embranquecimento de suas matrizes culturais.

10 - *Peixe Morre Pela Boca*, dirigido por Kaippe Reis e Sérgio Loureiro (2018)⁵⁸ narra de forma circular a relação afetiva entre dois jovens homens negros, um deles está prestes a ser convidado para gerenciar os negócios da família, ele é filho de uma grande empresária do ramo de pescados, que é suspeita de ser envolvida em uma máfia e responsável por uma série

⁵⁷ Cirurgia plástica no nariz, tanto para procedimentos respiratórios quanto para fins estéticos.

⁵⁸ Realização Coletiva: Equipe 1. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2018. (11 min.) - 4ª edição.

de crimes; o outro é um policial infiltrado que busca solucionar a sua investigação, entretanto, este apaixonou-se pelo filho de sua investigada.

Figura 16: PEIXE MORRE PELA BOCA



Fonte: Compilação do autor

A personagem da mãe, por sua vez, é uma mulher misteriosa e muito inteligente, que articula com seus subalternos para manter tudo sob o seu controle, desde a família aos negócios. Com isso, a trama se desenrola por meio de um jogo de perseguição mútua entre os personagens, até que durante a festa de aniversário do personagem que é filho da chefe da máfia dos pescados em Salvador, recebe um presente inusitado de sua mãe.

Ele é conduzido por um segurança até uma garagem, onde o personagem policial fora espancado e está amarrado, ele tem sua identidade revelada. Ao saber que o homem com quem estava se relacionando era um policial, que o usou para tentar prender sua mãe, o filho da chefe da máfia, ganha uma faca de presente e se vê diante da possibilidade de entrar oficialmente para os negócios da família.

11 - *Encontro Precioso*, dirigido por Dricca Silva e Myron Paterson (2018)⁵⁹ apresenta uma narrativa binária da relação de amizade entre duas jovens, uma negra estudante de cinema e uma indígena professora de história. Juntas elas decidem realizar um filme sobre suas ancestralidades onde registram: a confecção de bonecas abayomis⁶⁰ e suas histórias, “entidades espirituais” ligadas a elementos da natureza, relação com o fumo, *toré*⁶¹ e samba de roda.

Após um dia de aventuras de filmagens que fizeram juntas, uma com uma câmera digital profissional e outra com o celular, decidem realizar a montagem do filme na casa de uma delas, onde precisam ceder para que as relações de trocas possam acontecer a partir dos

⁵⁹ Realização Coletiva: Equipe 2. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2018. (12 min.) - 4ª edição.

⁶⁰ Bonecas feitas de pano, por meio de uma série de “nós”, criadas pelas mulheres da diáspora africana.

⁶¹ Dança selvagem que, por sua coreografia e música, se parece com o coco (dança de roda).

arquivos audiovisuais que capturaram, uma vez que precisam encontrar pontos de corte e de ligação entre aquilo que filmaram, e que por conseguinte, reflita as contribuições relacionais entre suas matrizes culturais.

Figura 17: ENCONTRO PRECIOSO



Fonte: Compilação do autor

12 - *Minha Vida Com Você*, dirigido por Marjory Rocka e Maína Diniz (2018)⁶² conta a história de um relacionamento abusivo em qual uma mulher negra, estilista, autônoma, conhece um homem, branco, fotógrafo, em uma festa e ela o leva para sua casa.

Figura 18: MINHA VIDA COM VOCÊ



Fonte: Compilação do autor

Após uma noite de fortes laços afetivos o filme nos transporta para uma fase onde o relacionamento está bastante abalado, pois o personagem masculino, constituído por um machismo estrutural, ainda que aparentemente sutil, porém, é revelado aos poucos como imensamente agressivo e opressor. Ele sufoca sua companheira, invade seu espaço e não a

⁶² Realização Coletiva: Equipe 3. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2018. (14 min.) - 4ª edição.

respeita como profissional, tampouco como pessoa. Certo dia a personagem feminina, toma uma atitude para reassumir o controle do seu tempo e espaço pessoal, sem alguém que lhe sufoque, de modo que ela o coloca para fora de casa, retoma sua rotina e dá a volta por cima, retomando o controle de sua vida.

13 – *Lasquinê*, dirigido por Allan Gomes e Jaqueline Santos (2018)⁶³ apresenta ambiguidades do cotidiano periférico da cidade baixa em Salvador, por um lado pela presença da violência entre facções rivais que têm ceifado a vida de diversos jovens, principalmente de homens negros, que têm sido os principais prejudicados com essa situação, além de serem as maiores vítimas do aparelho repressor do Estado.

Por outro lado, pode-se perceber as riquezas culturais presentes em uma comunidade de pescadores e a presença da arte musical produzida por moradores desse local. Nessa trama é apresentada a narrativa binária e os espectadores acompanham os dramas sociais de *Lázaro* e *Almir*. O primeiro, um jovem negro de aproximadamente 20 anos que cresceu sem família e luta para sobreviver às situações conflituosas diante atividades criminosas com as quais fora envolvido. O segundo, um jovem pardo, amigo de infância de *Lázaro*, e que utiliza a música como possibilidade de transformar sua realidade.

Figura 19: LASQUINÊ



Fonte: Compilação do autor

Em uma situação de covardia, *Lázaro* é capturado por um rival em uma emboscada, é espancado, jogado ao mar e dado como morto pelos seus torturadores. *Almir* junto a Gilmar, um pescador de sua comunidade encontra um homem e quando vão ajuda-lo percebem que se trata de *Lázaro*, tal qual é acolhido na casa das mães de *Almir*, Janaina e Mariele, duas

⁶³ Realização Coletiva: Equipe 1. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2018. (14 min.) - 5ª edição.

mulheres negras militantes do movimento negro, dedicando-se sobretudo no enfrentamento da morte de jovens de periferia.

Lázaro, como gesto de gratidão em função de uma memória simbólica, presenteia Almir com o seu “anel do poder”, objeto de cobiça de seu rival e que fora determinante para o conflito entre ambos. Por fim, Lázaro decide ir em busca de se vingar. Almir se desfaz do “anel” jogando-o ao mar e questiona-se se “existe justiça na vingança?”; suas mães lhe dizem que: “um dos problemas da vingança é que quando se vai ao seu encontro é preciso estar disposto a cavar duas covas”.

14 – *Côdea*, dirigido Coletivamente CLIC (2019)⁶⁴ apresenta uma atmosfera onírica e perturbadora através dos pesadelos de Diana, protagonista da trama, tais quais se desencadeiam pelo motivo dela ser a irmã mais nova de uma família com pais falecidos em um acidente de carro. Diana mora junto com Roberto e Patrícia, seus irmãos mais velhos, que lhe tratam com indiferença, como se ela fosse serviçal da casa, revelando construções de subalternidade no ambiente familiar / residencial. Diana busca ajuda psicológica, mas em uma de suas consultas tem a impressão que sua psicóloga também havia sofrido algum trauma de potência semelhante, diante das suas dispersões quando ouve a paciente, com os olhos vidrados e imagina-se em uma situação de violência traumática.

Figura 20: CÔDEA



Fonte: Compilação do autor

Por fim, quando Diana desperta de pesadelos aterrorizantes que, por exemplo, existem situações em que ela é sequestrada por um grupo de pessoas com máscaras, tais quais querem lhe imprimir uma troca de identidade de maneira forçada e vai em direção ao corredor da

⁶⁴ Realização Coletiva: Equipe 2. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2018. (14 min.) - 5ª edição.

cozinha de sua casa, ouve tocar a campainha e, ao abrir a porta assusta-se, pois ela vê a si mesma do outro lado e seu rosto nesse momento é o de sua psicóloga, como se de fato a troca tivesse sido feita, como um pesadelo real.

15 - Corre Mãos, dirigido por Isadora Cruz e Camila Fiuza (2018)⁶⁵ apresenta uma família negra em duas etapas de suas vidas: no primeiro momento, quando sua protagonista Malika é adulta e recebe uma ligação decisiva para a sua carreira; e um segundo momento quando Malika e Jhonatas vivem com sua mãe e sem a presença da figura do pai.

As crianças desejam ser cineasta e *skatista*, respectivamente. Certo dia na escola a professora de Malika informa que haverá um passeio e que cada estudante deve produzir um texto sobre as impressões dos lugares que irão visitar. Malika prontamente indaga a professora: “posso fazer um vídeo?” de forma inclusiva a professora além de aceitar a proposta, incentiva Malika a investir em sua produção audiovisual.

Por conseguinte, Jhonatas que deseja ser skatista profissional, sempre dá um jeito de frequentar a pista de *skate*, local em qual ele é presenteado por um *skatista* mais velho, que lhe dá um skate para que ele possa praticar. Nessa perspectiva, um dos locais onde Malika vai durante o passeio da escola é no parque onde Jhonatas anda *skate*, agora possuindo o seu próprio.

Figura 21: CORRE MÃOS



Fonte: Compilação do autor

Malika prontamente aproveita a oportunidade e filma seu irmão manobrando o *skate* pelos obstáculos da pista, corrimãos, rampas, degraus, como metáfora aos próprios obstáculos da vida cotidiana. Malika filma também algumas prateleiras e corredores em uma biblioteca

⁶⁵ Realização Coletiva: Equipe 3. CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador, 2018. (10 min.) - 5ª edição.

onde encontra um livro chamado “Escrito nas Estrelas”. Em casa Malika lê o livro junto com Jhonatas e em seguida lhe mostra o vídeo que fez dele andando de *skate*.

De volta ao primeiro momento do filme, que corresponde a um tempo posterior ao descrito como segundo momento, volta-se a cena da ligação de Malika quando adulta. Malika convida Jhonatas e sua mãe para celebrarem a conquista que ela acaba de ser convidada por uma produtora para ser diretora do seu primeiro longa-metragem, tal qual é reflexo de toda sua trajetória com produções audiovisuais, desde a infância.

A partir deste conjunto de sínteses sobre as temáticas dos curtas-metragens de ficção realizados através do CLIC pode-se perceber a busca por representatividade de discursos, na tentativa de narrar de forma diferenciada as estéticas de sujeitos marginalizados, subalternizados, a partir do ponto de vista de realizadores que fazem parte de grupos classificados nessas condições. Através das identidades dos sujeitos personagens, ainda que de alguma maneira estes filmes refratem as suas realidades, que possam também, sobretudo refleti-las, não apenas do ponto de vista do colonizador, mas por meio da produção fílmica de sujeitos desviantes que fazem parte ou têm grande proximidade com as temáticas escolhidas em cada argumento cinematográfico que se pretende filmar.

Nessa perspectiva, é importante considerar as orientações dos professores, teóricos e pesquisadores contemporâneos do cinema Ella Shohat e Robert Stam, contidas no livro *Crítica da imagem eurocêntrica*:

A teoria pós-estruturalista nos lembra que habitamos o interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso direto ao ‘real’. Mas as construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Filmes que representam culturas marginalizadas de forma realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263).

Nesse sentido, a representatividade que se constrói nas referidas obras cinematográficas não pretende apresentar um discurso final, tampouco como a “verdade” sobre as realidades e temáticas abordadas. No entanto, como uma apresentação que busca desconstruir estereótipos preconceituosos e que possibilite análises mais amplas por parte dos espectadores e criadores.

Tendo em vista que, assim como destaca o filósofo alemão Theodor Adorno no capítulo “O ensaio como forma” presente no livro *Notas de literatura I*: “o ensaio provoca resistência porque evoca a liberdade de espírito” (ADORNO, 1991, p. 16), e os filmes produzidos pelos sujeitos historicamente marginalizados também podem ser mal interpretados

se comparados com as regras da gramática cinematográfica ortodoxa do modelo industrial, pelo uso do que Adorno (1991, p. 18) chama de “autonomia da forma”, transgredindo-as, seja em aspectos estéticos, narrativos ou do que (FOUCAULT, 1970) denomina como “a ordem dos discursos”.

Nesse viés, assim como o “ensaio”, os curtas-metragens de ficção produzidos em perspectiva pós-industrial “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” Adorno (1991, p. 27), através das epistemologias produzidas pelas praticas interculturais que se constroem nas relações entre os diferentes sujeitos contemporâneos. Portanto, cada vez que sujeitos com diferentes trajetórias, experiências, práticas artísticas e em áreas do conhecimento são conectados para produzir filmes, os processos e os resultados destas relações permitem a construção e a expansão da interculturalidade em redes colaborativas.

3.1.3. CINEMAS COLETIVOS DESMONTANDO PRECONCEITOS E OPRESSÕES

Certa vez, em uma crítica às exclusões e violências de regimes nacionalistas totalitários, o cineasta Jean Luc Godard realizou um curta-metragem “*Je Vous Salue Sarajevo* (Eu Vos Saúdo, Sarajevo)” em 1993, onde o autor propõe a reflexão crítica, destacando que a “cultura é a regra e a arte a exceção”. Nesse sentido, pode-se entender que a cultura é a estrutura⁶⁶ onde a arte, fundamentalmente, como uma ação criativa, tem a potência de agir em seus limites para a desconstrução de padrões, desde os já flexibilizados aos mais enrijecidos da cultura.

A arte é capaz de permear as mais diversas camadas culturais e sociais, de modo a desmontá-las e transformá-las em diferentes estruturas, ressignificando elementos sensoriais que estimulam reflexões nos sujeitos a partir de seus valores significantes, tais quais são mediados pela linguagem. Godard utilizou a sua influência enquanto cineasta de destaque para chamar a atenção das comunidades internacionais para o referido curta e, através desse, o artista “desmonta” um sistema de valores culturais totalitários, denunciando a violência da “regra que quer matar a exceção” e constrói artisticamente uma narrativa de potência política sobre uma única fotografia fragmentada. por meio da justaposição dos fragmentos de imagem ritmados ao som da voz do autor.

⁶⁶BAUMAN, Zigmunt. Cultura Como Estrutura. IN: _____. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. RJ: Jorge Zahar, 2012, p. 155-178.

Por outro lado, quando sujeitos histórica e socialmente marginalizados inserem elementos periféricos nos centros, por sua vez, constroem relações de transgressão das normas, e, ainda que em parte, alteram-se as estruturas de poder, sendo a arte um ato de resistência⁶⁷ para um devir dos povos excluídos no cinema contemporâneo. Com base nos conceitos levantados neste capítulo, sobretudo a partir da flexibilidade das artes ao lidar com a diversidade de valores dos sujeitos e grupos culturais, depreende-se a sua importância e a sua potência enquanto dispositivo que possibilita a mediação e a desconversão de maiorias demográficas e culturais em minorias⁶⁸. Portanto, é fundamental usar da sua liberdade de expressão a partir de múltiplas linguagens que podem ser aplicadas como ato de resistência às opressões, considerando-se que:

[...] o poder simbólico permite exprimir o sofrimento, a decepção, a alegria, todos os sentimentos associados aos tempos fortes dos ciclos de vida de um grupo social e, num outro registro, veicular os anseios, as expectativas, e demais sinalizações pertinentes com que os grupos sociais buscam associar a sua diferença por meio de encantamentos instalados em sua definição dos mistérios da vida e do mundo. (MICELI, 1998, p. 14).

Entretanto, as artes e os artistas também vêm sendo alvo de preconceitos cotidianamente, seja pela incompreensão de suas motivações criativas em críticas culturais, sociais e políticas na construção de novas ideias para a significação das humanidades, seja por questões ideológicas, em qual, quem está com o poder dominante dita a regra, esta que em sua condição normatizadora buscará suprimir a exceção quando ela não lhe for conveniente.

Por conseguinte, a exceção há de se repetir como diferença⁶⁹, sendo esta a força motriz de sua existência. Portanto, as artes têm a potência de agir em contraponto às ações preconceituosas que são praticadas mediante juízos de valores imprecisos. Nesse aspecto, sendo a classe burguesa a maior produtora de preconceitos, pode-se notar que “não é apenas consequência de suas maiores possibilidades técnicas, mas também de seus esforços ideológicos hegemônicos: a classe burguesa aspira universalizar a sua ideologia.” Heller (1983, p. 54).

Nesse contexto, a educação quando oferecida de forma acessível e com qualidade de ensino que respeita as diferenças pode desempenhar um papel central na desconstrução de juízos equivocados e que têm sido propagados por diversas gerações, para que tais

⁶⁷ DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, Tradução: José Marcos Macedo, 1999.

⁶⁸ Minorias são grupos marginalizados dentro de uma sociedade devido aos aspectos econômicos, sociais, culturais, físicos ou religiosos (InfoEscola).

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Tradução: Orlandi Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

comportamentos não permaneçam em estado de fixidez, esta que é característica dos períodos estáticos⁷⁰.

Diante das problemáticas levantadas, os espaços de formação que estão abertos para produção de conhecimento e relações de experiências de intersubjetividades com os mais diversos sujeitos e abrem janelas para que estes possam expressar suas ideias têm a potência de contribuir com o combate aos preconceitos e para o fortalecimento e ampliação das relações de interculturalidade, sobretudo, aqueles que compreendem que conhecer “implica socializar-se na aprendizagem das diferenças, no discurso e na prática dos direitos humanos interculturais.” (CANCLINI, 2015, p. 237).

Pode-se perceber que o audiovisual cada vez mais se apresenta como uma das principais plataformas de comunicação e produção de conhecimentos presente nas redes de acesso à informação, no entanto, ainda existem fronteiras a serem atravessadas para ampliar os mecanismos de inclusão social.

Considerando-se que “a infração à ortodoxia do pensamento, torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia, procurava, secretamente, manter invisível” (ADORNO, 1991, p. 45), o cinema enquanto arte possui ampla capacidade para promover discussões sobre os mais diversos temas, inclusive em dimensão transnacional, com a potência de refletir, inventar, moldar e alterar a realidade cultural, de modo que se possa proporcionar visibilidades para as relações interculturais em discursos, estéticas e narrativas que durante longo período foram respectivamente silenciados e mantidas em situação de invisibilidade.

Portanto, torna-se fundamental transgredir os referidos modelos dominantes da indústria cultural para promover a interculturalidade cinematográfica, buscando interpretar de forma coerente os temas de emergência cultural por meio da realização de filmes em espaços de formação coletiva como abertura imprescindível para a construção de cinemas inclusivos. Estas, são potências de oposição às opressões, através das temáticas abordadas nas estéticas e narrativas da “diferença”, que se articule em redes para conexões colaborativas entre artistas que produzem em perspectiva pós-industrial para a circulação de saberes interculturais presentes em filmes feitos coletivamente em curso livre por meio das estruturas moventes do cinema contemporâneo.

⁷⁰ Períodos em que podem durar uma geração inteira sem que sejam problematizados os estereótipos (HELLER, 1983 p. 43).

3.2.1. MULTICULTURALISMO AUDIOVISUAL: FRONTEIRAS E DIÁLOGOS SOBRE CULTURAS, ARTES E IDENTIDADES

Com o propósito de produzir conhecimentos que gerem expertise na área do cinema e audiovisual e ampliem as aberturas para a criação e estratégias para a realização e difusão de filmes, dentro e fora da academia, tornou-se pertinente analisar, registrar e compartilhar as experiências de criação, produção e difusão de filmes da equipe realizadora do CLIC pela sua proposta coletiva e colaborativa de ensinar e de fazer filmes.

Nesse sentido, as estéticas, narrativas e discursos evidenciados nos filmes de ficção em curta-metragem feitos coletivamente com estudantes desse curso, produzidos também, em condições de baixíssimo orçamento, em Salvador, contribuem para o fortalecimento e a formação de novos realizadores por meio do acesso a atividades interdisciplinares em artes e identidades, ao promover reflexões sobre as culturas e as sociedades, por meio da investigação dos processos criativos de obras cinematográficas em espaços de formação coletiva e inclusiva na era digital.

Nessa perspectiva “O projeto multiculturalista (opondo-se ao fato multicultural) compreende a história do mundo e a vida social contemporânea da perspectiva da igualdade radical dos povos com relação ao status, à inteligência e aos direitos.” (STAM, 2003, p. 297). No conjunto de curtas-metragens produzidos pelo CLIC é possível perceber uma aproximação com o conceito de “multiculturalismo” apresentado por Robert Stam no capítulo “Multiculturalismo, Raça e Representação” presente no seu livro *Introdução à teoria do cinema*, tendo em vista que estes filmes apresentam estéticas, narrativas e discursos que evidenciam uma diversidade de grupos culturais enquanto tema central de suas obras.

Deste modo, foi possível analisar a construção de espaços que tenham aberturas para dar voz às minorias sociais enquanto protagonistas, tanto da realização técnica das obras quanto de suas representatividades nas telas, levando em consideração que:

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação da voz. (STAM, 2003, p. 305)

Deste modo, quando estes diferentes grupos são percebidos, não enquanto periferias, mas sim como centros, em qual “a noção de policentrismo globaliza o multiculturalismo, prefigurando uma reestruturação das relações intercomunitárias dentro e além do estado-

nação, de acordo com os imperativos internos das diferentes comunidades.” (STAM, 2003, p. 297), fator esse que não significa que pela existência de uma diversidade de pontos de vistas e de lugares culturais, que não existam conflitos entre eles mediante suas especificidades de reivindicações, tampouco que estes movimentos tenham alcançado um local de equilíbrio.

Entretanto, suas constantes movimentações geram transformações que são em considerável parte, relevantes para a maioria destes grupos, tendo em vista que “o mais importante, poderiam sugerir muitos teóricos, é não *guetizar* esses eixos de representação, percebendo que a raça é atravessada pela classe, o gênero é atravessado pela raça etc.” (STAM, 2003, p. 295).

Tais elementos socioculturais destacados podem ser observados nos curtas do CLIC: “O Visitante”, “Avesso”, “Reverb Voyeur” (2016); “Sujeito Objeto”, “Sopro”, “O Arranjo”, “Frutos da Lua”, “Siga Violeta”, “Transição” (2017); “Peixe Morre Pela Boca”, “Encontro Precioso”, “Minha Vida Com Você”, “Lasquinê”, “Côdea” e “Corre Mãos” (2018). Estes são filmes que evidenciam as opressões cotidianas e seus desdobramentos, a exemplo da luta: das mulheres no combate ao machismo; dos negros, indígenas e mestiços contra o racismo; dos grupos defensores da diversidade contra a LGBTfobia; das pessoas na luta pela acessibilidade e pela equidade de oportunidades e pela autonomia de si enquanto sujeitos de direitos contra as precariedades e desigualdades.

Figura 22: Mosaico com imagens dos 15 filmes do CLIC



Fonte: Compilação do autor

Uma vez que os conteúdos de representatividades dos filmes são construídos por artistas que estão inseridos, de alguma forma, em um ou mais grupos chamados de minorias, podem apresentar diferentes formas de expressão, sob o ponto de vista, inclusive e, sobretudo, em oposição ao ponto de vista do colonizador, por possuir uma diferente experiência histórica de seu local e condição.

Nesse sentido, é fundamental o deslocamento da ideia de um único centro para o policentrismo, de modo que para a materialização de formas e conteúdos sob estes preceitos é importante criar espaços e metodologias que possam incluir as mais diferentes estéticas, narrativas e discursos, contrastando o poder hegemônico. Para tanto, é preciso articular-se em uma produção da arte cinematográfica que transgrida padrões e estereótipos construídos pela indústria cultural.

3.2.2. ENTRE-LUGAR AUDIOVISUAL: O LOCAL DOS FILMES PÓS-INDUSTRIAIS

Em diálogo com o conceito de entre-lugar apresentado por pelo professor, teórico e escritor brasileiro Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano.”, primeiro capítulo do seu livro *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência*, pode ser relacionado ao conceito de multiculturalismo, apresentado no tópico anterior deste texto, de modo que há um entre-lugar que possibilita um espaço de convergências e ao mesmo tempo de distanciamento entre as produções cinematográficas feitas coletivamente por pessoas classificadas como pertencentes a grupos minoritários.

É neste horizonte que (SANTIAGO, 2000, p. 16) considera que “A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.”

Por um lado, há uma potência na “inversão de valores” de questionar o conceito de “superioridade” (SANTIAGO, 2000, p. 10), por outro, pode-se cair no paradigma da dependência, como se o artista latino-americano dependesse da existência de uma obra “fonte” para que ele pudesse se expressar, mediante uma “leitura/escritura”.

Porém, não se trata única e necessariamente de “dependência”, mas sim de estratégia para chamar atenção para a sua criação mediante processos de diferenciação na (re)constituição das obras internacionalmente referenciadas, o que leva a ideia de que “como o signo se apresenta muitas vezes em uma língua estrangeira, o trabalho do escritor em lugar

de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradutor global, de pastiche, de paródia, de digressão.” (SANTIAGO, 2000, p. 21).

Mediante esse viés, é possível “substituir a noção de tradução por transformação” (SANTIAGO, 2000, p. 22). Por conseguinte, o cinema e o audiovisual também podem ser estudados analiticamente sob essa perspectiva antropofágica, pois os filmes realizados nos mais diferentes lugares do mundo, assim como aqueles aqui supracitados, de alguma maneira estão em diálogo com a indústria, ainda que seja com objetivo de lhe tecer críticas, como costuma ser nos processos de realização cinematográfica em perspectiva pós-industrial, de modo que o prefixo pós, seja entendido como diferença, e não como um período posterior, mas sim onde ambas as formas de produção cinematográfica coexistem.

O cinema pós-industrial utiliza equipamentos a exemplo de câmeras, gravadores, refletores e etc., produzidos pela indústria. Entretanto, ainda que autores/as desses filmes tenham por objetivo conquistar sustentabilidade econômica mediante a realização de filmes e produtos audiovisuais, estes têm como objetivo principal a inserção de estéticas, narrativas e discursos que representem diferenças aos estereótipos industriais.

Destarte, além dos equipamentos, as técnicas de produção e os conhecimentos sobre a linguagem apropriados/desenvolvidos pela indústria cinematográfica são utilizadas nas produções pós-industriais, no entanto, livre das regras ortodoxas que impedem a liberdade criativa para as artes. Estas que agem como desvio da norma para atravessar os padrões reificados e sem necessariamente objetivar fins comerciais, mas sobretudo expressar-se esteticamente do lugar de quem conduz a narrativa e produz o discurso político de reflexão e transformação artística, cultural e social.

Deste modo, não se pode subestimar o artista latino-americano enquanto apenas um apropriador, modificador e criador de ressignificações de obras preexistentes, tendo em vista que:

O eurocentrismo se apropria da produção cultural e material de não-europeus, negando, ao mesmo tempo, tanto os feitos destes últimos quanto a apropriação realizada consolidando, assim, seu sentido de si mesmo e glorificando sua própria antropofagia cultural. (STAM, 2003, p. 296)

Portanto, mediante tais disputas de poder, pode-se perceber que há um jogo de sombra e luz, em qual, durante toda a história a Europa reivindicou a exclusividade do poder do lugar de luz para si, tornando-se a sombra para o resto do mundo. No entanto, em um processo de

destituição da Europa enquanto centro do mundo, epistemologias de subalternizadas podem ocupar lugares dominantes.

Porém, é importante ressaltar que não se trata de desconsiderar os fatos históricos, artísticos e científicos produzidos pela Europa, mas tendo a consciência de que é imprescindível romper com a exclusividade de suas normas dominantes. Essa mudança de paradigma é fundamental para não mais lhe comportar equivocadamente no lugar de privilégio cultural em relação aos demais lugares do mundo.

3.2.3. ESTRUTURAS DIGITAIS: A POTÊNCIA DOS CURTAS-METRAGENS PARA A COMPREENSÃO DAS CULTURAS CONTEMPORÂNEAS.

No período atual, onde as plataformas digitais têm sido o centro da comunicação mediante a rede mundial de computadores (internet), é possível perceber que os filmes pós-industriais apesar de sua liberdade criativa encontram barreiras para ultrapassar fronteiras e conquistar lugares nas mais diversas janelas, o que gera um entre-lugar multicultural para os filmes não feitos mediante processos industriais e que apresentem críticas aos padrões do *mainstream*.

Ainda que em estruturas digitais, os filmes produzidos fora dos padrões industriais encontram limites para sua difusão, não obstante pela indústria cultural também fazer parte do oligopólio que controla os algoritmos nas redes sociais e etc. Tal controle, possibilita não apenas a limitação da difusão de conteúdos, que podem ser impulsionados mediante investimentos financeiros, mas estende-se sobretudo a um mapeamento da produção dos diferentes grupos culturais e sociais através de suas produções desviantes, para em seguida monetizá-las sem se preocupar com a propriedade intelectual desses grupos de produtores.

Nesse contexto, não se pode ser ingênuo para prender-se a tais armadilhas, porém é importante encontrar estratégias para atravessá-las, ciente de que as experiências estéticas podem causar reações diversas e as identidades culturais não podem ser apreendidas de maneira determinista e inata, mas através de construções sociais, pois:

A obsessão pelo realismo tende a classificar a questão como sendo simplesmente sobre “erros” e “distorções”, como se a “verdade” de uma comunidade fosse não-problemática, transparente e facilmente acessível, e como se as “mentiras” sobre ela pudessem ser facilmente desmascaradas. [...] Um cinema de imagens artificialmente positivas também traduz uma falta de confiança no grupo retratado, o qual geralmente não possui, ele mesmo, ilusões quanto à sua própria perfeição. Da mesma forma, não se pode pressupor uma conexão automática entre o controle sobre a representação e a produção de imagens positivas. (STAM, 2003, p. 303-304).

Em processo de conclusão destas reflexões, é importante perceber que é fundamental abertura de espaços para que as mais diversas vozes e imagens possam entrar nas dimensões das representatividades respeitadas, não apenas para falarem de si, mas para que existam conjuntos complexos com as mais diferentes vozes e imagens se expressando sobre os mais diversos temas, possibilitando-nos a “operação de leitura / escrita” de modo a “falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

Por outro lado, “além disso, em um mundo globalizado, talvez esteja em tempo de se pensar em um multiculturalismo comparativo, em estudos relacionais que não necessariamente passem pelo suposto ‘centro’” (STAM, 2003, p. 307). Nesse sentido, trata-se de apropriar-se das mais diferentes técnicas e tecnologias construídas pela indústria, para produzir de maneira pós-industrial e combater-la com seus próprios instrumentos e mecanismos, porém, transformados e a serviço da defesa dos direitos culturais e sociais de todos os seres viventes.

Entre os levantamentos aqui apresentados, reafirma-se a importância da realização cinematográfica coletiva em perspectiva pós-industrial para fazer mover as estruturas do cinema, para que as mais diversas formas de realização possam ser valorizadas enquanto produtoras de epistemologias, de modo que as periferias estejam como centro das atenções. Este que se configura a partir de um policentrismo em movimento, onde a diferença seja compreendida como valor crítico, tensionando os limites, buscando aberturas para constantes e moventes transformações nas estruturas cinematográficas e culturais, para construir possibilidades de liberdades criativas das artes, com o direito à educação e à expressão através do cinema e do audiovisual contemporâneos.

OUTRAS CONSIDERAÇÕES: POR UMA NOVA CULTURA CINEMATOGRAFICA

Durante o processo desta pesquisa, ao longo dos três capítulos que compõem esta dissertação objetivamos promover tensionamentos dos limites contemporâneos entre a produção industrial e a produção pós-industrial. Buscamos encontrar aberturas para fazer mover as estruturas dos cinemas a partir das experiências do percurso formativo e criativo do CLIC – Curso Livre de Cinema, tanto em uma perspectiva estrutural das possibilidades de realização quanto pelas suas possibilidades de significações e de produções epistemológicas, cuja presença da diversidade cultural é imprescindível para a construção de uma nova cultura

cinematográfica. No atual período de realização audiovisual é fundamental refletir sobre o que aponta o pesquisador e professor brasileiro Luiz Gonzaga Assis de Luca, autor do livro “A hora do cinema digital” com a seguinte reflexão: “o cinema digital ao mesmo tempo separa e une a indústria, representada pelas *majors* e a indústria alternativa, que se rege pelas oportunidades tanto de mercado quanto da difusão cultural. (LUCA, 2009, p. 51). Nesse viés, é importante ressaltar mais uma vez que, enquanto o cinema industrial funciona a serviço da produção de valores econômicos, o cinema pós-industrial deve sobretudo estar em função de produzir discursos estéticos e narrativos, que interfiram politicamente nas construções culturais e sociais, contribuindo para o deslocamento do poder e suas distribuições.

Desta forma, não se deve homogeneizar uma imensa e diferenciada gama de realizadores como uma indústria alternativa, mas ao contrário, é preciso encontrar formas de desviar das armadilhas industriais para torna-se outro cinema, diferente de industrial, ou seja, pós-industrial. Por outro lado, no que diz respeito sobre os acervos audiovisuais contemporâneos digitais e suas possibilidades de visibilidades é importante considerar a relevante informação apresentada pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) science and technology concil*, no livro *O dilema digital* em qual busca-se a compreensão para a manutenção e acesso destes arquivos audiovisuais:

[...] a guarda digital envolve a captura, o armazenamento, a preservação e o acesso digital sistemáticos, com o propósito de preservar por um longo período “objetos” digitais que contêm arquivos de dados estruturados em um formato que pode ser indexado e recuperado de alguma forma.” (O DILEMA DIGITAL, 2009, p. 13).

Deste modo, o armazenamento do arquivo de maneira adequada torna-se fundamental, para que seja possível acessá-lo tanto atual quanto virtualmente, buscando desviar das formas

de apagamentos do processo industrial, a exemplo da possível obsolescência de produtos, programas e arquivos digitais ou digitalizados nos quais realizadores pós-industriais operam.

Nessa proposta, ainda que se (re)aproprie de equipamentos industrializados, o cinema pós-industrial deve sempre agir de forma transitória e performativa, como operação de negação e de combate às precariedades, não em um sentido estético, tendo em vista que este pode ser o estilo de criação desejado, mas em uma perspectiva estrutural, para que artistas do cinema e audiovisual pós-industrial possam viver e sustentar-se da produção de suas artes. O cinema pós-industrial deve ser compreendido como estrutura móvel e movente, que permite às pessoas excluídas do direito de produzir discursos audiovisuais de expressarem suas ideias, (des)construindo elementos estéticos, que historicamente têm objetificado, subalternizado e marginalizado identidades e povos pelas narrativas cinematográficas industriais.

Em processo de conclusão desta argumentação, aponta-se o racismo de Estado, como proveniente dos mecanismos de controle implementados através da “biopolítica”, poder sobre as vidas, sobre as ações humanas. Este poder, segundo a filósofa, teórica e professora estadunidense Judith Butler, destacado em seu livro *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, mais especificamente no capítulo “É possível viver uma vida boa em uma vida ruim?”, é significativa para compreender a impossibilidade de se “viver uma vida boa” por parte de alguns, tendo em vista a contradição da existência de uma outra parte da população não inserida nessa condição de poder.

Desta maneira, se as ditas “vidas boas” implicam na construção de “vidas ruins”, aquelas não podem ser vidas boas, pois, esta dicotomia, de uma forma geral, produz uma vida social ruim para o coletivo. A autora aponta que, nesse sentido, existem vidas “dignas de luto” e outras vistas como “indignas de luto”, fato que remete ao conceito de “não-vidas”, pois não lhes são oferecidas as mesmas garantias sociais, a exemplo das que são destinadas para as vidas que, contraditoriamente, são consideradas pelo poder dominante como mais importantes.

Essa condição é sustentada por privilégios que geram desigualdades e vulnerabilidades em enorme desequilíbrio. Nessa perspectiva, destaca-se a importância da compreensão de que:

[...] é a crítica dessa dependência não reconhecida que estabelece ponto de partida para uma nova política do corpo, uma que comece por um entendimento da dependência e da interdependência humanas, uma que, em outras palavras, seja capaz de explicar a relação entre a condição precária e a performatividade” (BUTLER, 2018, p. 231)

Nesse sentido, a autora traça relações entre a precariedade e a performatividade, de modo que a ação dos corpos e dos movimentos sociais de enfrentamento às condições de

vidas precárias são construídas de maneira performativa, como ação política, por meios expressivos que não são redutíveis a formas públicas de discurso verbal. Nesta direção, para se fazer as reivindicações para se viver uma vida boa, uma vida vivível, é preciso se estar vivo. Portanto, a sobrevivência dos corpos deve ser o sentido fundamental das ações performativas, pensando sobre as complexas relações que constituem a vida corporal, diferente de formas ideais do humano, entendendo e atendendo ao conjunto completo de relações que nos permitem existir.

A biopolítica, nesse sentido, pode ser analogamente reconhecida como uma das marcas da produção cinematográfica industrial em relação às demais formas de expressão em cinema e audiovisual. Com isso, torna-se determinante para, ao contrário de proporcionar uma vida boa à produção cinematográfica não industrial, lhe gera condições precárias, cujos direcionamentos implicam em tornar pior muitas das vidas que já podem ser encontradas em condições ruins, provenientes das vulnerabilidades causadas por desigualdades sociais no que se refere a investimentos públicos para o campo da cultura e das artes, nessa correlação específica, com o cinema.

Nesse sentido, o cinema pós-industrial, diferente do cinema industrial, deve continuar agindo sobre as precariedades, não em função de suas manutenções, mas para que seja possível produzir filmes que façam dos limites das precariedades suas aberturas para existirem, cujo objetivo deve ser a saída da condição precária. Destarte, que seja possível mover as estruturas do cinema contemporâneo como ato de resistência às desigualdades, nas mais diversas circunstâncias.

Nessa perspectiva, a área da educação deve ter cada vez mais responsabilidades e investir no desafio da inserção do cinema e do audiovisual como linguagem e tecnologia social presente desde o ensino básico às Universidades. Como pode ser observado nesta dissertação, o CLIC – Curso Livre de Cinema utilizou suas estruturas, reinventando-as, para de forma estética e narrativa, produzir discursos políticos críticos e desviantes ao poder industrial. Destarte, que a partir da performatividade de ensinar e realizar cinema coletivamente seja possível novas transformações das estruturas movediças do audiovisual contemporâneo em perspectiva pós-industrial, combatendo as precariedades na contemporaneidade através das relações interdisciplinares entre culturas e artes.

REFERÊNCIAS

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES (AMPAS) Science and Technology Council. **O Dilema Digital: Questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais**. Cinemateca Brasileira, 2009.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução: Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. O ensaio como forma. IN: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 1991, p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Armando; PAIVA NETO, Carlos Beyrodt. **Fomento à cultura no Brasil: desafios e oportunidades**. IN: Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 10, n. 2, p. 35-58, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/download/24390/16203>> Acesso em: 11/03/2019.

ANCINE – Agencia Nacional de Cinema. CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional). Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/condecine>>. Acesso em: 28/02/2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Ed. Victor Civita. São Paulo. 1984.

AVESSO. Direção: Júlia Morais. Produção: Maiara Silva e Drika Maiara. Intérpretes: Belle Damasceno, Lara Rodrigues, João Hugo, Heron Sena, Diego Alcântara e Raniel Tori. Roteiro: Coletivo Equipe 2. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 1ª edição, 2016. 1 DVD (8 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

BAKHTIN, Mikhail. Capítulo 1. Estudo das Ideologias e Filosofia da Linguagem. IN: _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª Edição – São Paulo: HUCITEC, 2006, p. 29-37.

BANDEIRA, Messias Guimarães. **A assimetria tecnológica e a nova economia na sociedade global da informação**. Revista Famecos, Porto Alegre, n.26, p. 47-55, 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3302>> Acesso em: 11/01/2019.

_____. Políticas criativas para um novo ecossistema cultural. IN: _____. **Dimensões criativas da economia da cultura: primeiras observações**. BANDEIRA, M. G.; COSTA, L. F. (Org.) - Salvador: EDUFBA, 2015. p. 185-200. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23611>> Acesso em: 15/01/2019.

BAUMAN, Zigmunt. Cultura como estrutura. IN: _____. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. RJ: Jorge Zahar, 2012, p.155-178.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola.** Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BORDWELL, David. Encenação e Estilo IN: _____. **Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema.** Tradução: Maria Luiza Machado Jatoba. SP: Papirus, 2009, p. 21-72.

BUTLER, Judith. É possível viver uma vida boa em uma vida ruim? Em: BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. Cap. 6, p. 217-243.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade.** Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. 2015.

CLIC – Curso Livre de Cinema. Álbum com 15 curtas-metragens. Coordenação e Org.: Uri Menezes. Salvador: CLIC – Curso Livre de Cinema; Planta Filmes, 2016.2-2018.2. 1 DVD (196 minutos), full-hd, color. Produzido pro Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

_____. (Facebook). Disponível em: <https://www.facebook.com/CursoLivreDeCinema/> Acesso em: 20/10/2019.

CÔDEA. Direção: Realização Coletiva Equipe 2 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Produção: Lucas Marques e Rafael Bittencourt. Intérpretes: Dadhi Lima, Beatriz Pinho, Marcelo Caetano, Josy Costa e Damian Reis. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 2 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 5ª edição, 2018. 1 DVD (13 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

CORRE Mãos. Direção: Isadora Cruz e Camila Fiuza. Produção: Jaqueline Santos. Intérpretes: Lis Reimão, Vitória Maria Masé, Lismar Costa, Moisés Lúcio, Jamile Dionísia Ferreira, Márcia Reimão e Uri Menezes. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 3 - CLIC – Curso Livre de Cinema Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 5ª edição, 2018. 1 DVD (9 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** Lisboa: Pergaminho, 1992.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. IN: _____ MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 17-51.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Tradução: Orlandi Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **O ato de Criação. Palestra de 1987.** Edição brasileira: Folha de São Paulo, trad: José Marcos Macedo, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2002a.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **A Estrutura Ausente**. Editora: Perspectiva SA, São Paulo, 2007.

EDITAL nº 07/2016 - SETORIAL DE AUDIOVISUAL 2016. Disponível em: <[http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Setorial de Audiovisual 2016](http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Setorial_de_Audiovisual_2016)> Acesso em: 28/02/2019.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. — Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. — Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ENCONTRO Precioso. Direção: Dricca Silva e Myron Paterson. Produção: Realização Coletiva Equipe 2 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Intérpretes: Aíla Oliveira, Gabriela Baqueiro e Rejane Maya. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 4ª edição, 2018. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Tradução: Álvaro Ramos - Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Como resolver problemas de roteiro**. Tradução: Angela Alvarez de Matheus. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 19.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. **O Governo de Si e dos Outros: Curso no Collège de France**. SP: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FRUTOS da Lua. Direção: Ana do Carmo e Cláudia Sater. Produção: Ana Clara Fernandes e Helena Treumann. Intérpretes: Fernanda Paquelet, Karla Costa e Sonia Leite. Roteiro: Cláudia Sater. Salvador: Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema - 3ª edição, 2017. 1 DVD (14 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. 1º ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2014.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. Tradução. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves - São Paulo: Loyola, 1992.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

JE VOUS Salue, Sarajevo (Eu vos saúdo, Sarajevo. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1993, 2 min. Cor e p&b, digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>. Acesso em: 20/09/2018.

LASQUINÊ. Direção: Allan Gomes e Jaqueline Santos. Produção: Karen Alves. Intérpretes: Wallace Cardoso, Ednei Alessandro, Kátia Letícia, Allan Gomes, Jaqueline Santos e Damian Reis. Roteiro: Realização Coletiva: Equipe 1 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 5ª edição, 2018. 1 DVD (15 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo; Imprensa Oficial, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Vasco Granja e Lauro António. Lisboa: Prelo, 1971.

MICELI, Sergio. A sociologia faz sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 9-16.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial – Notas para um debate**; Revista Cinética, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>> Acessado em: 10/08/2018.

MINHA Vida Com Você. Direção: Maína Diniz e Marjory Rocka. Produção: Laura Guimarães e Gabriela Menezes Mota. Intérpretes: Carol Alves e Hugo Bastos. Roteiro: Realização Coletiva: Equipe 3 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 4ª edição, 2018. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

O ARRANJO. Direção Camila Hepplin. Produção: Pita Nice e Thais Bocca. Intérpretes: Victória Matos, Filipe Nery, Marcos Navaes, Renan Mota e Rodrigo Sputrer. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 3. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 2ª edição, 2017. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

O VISITANTE. Direção: Sofia Corral e Nelson Aguiar. Produção: Suzane Senna. Intérpretes: Yasmin Muller, Marcos Navaes e Luan Gusmão. Roteiro: Coletivo Equipe 1. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 1ª edição, 2016. 1 DVD (10 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

PEIXE Morre Pela Boca. Direção: Kaippe Reis e Sergio Loureiro. Produção: Fabiano Gil e Letícia Dantas. Intérpretes: Tiago Almasy, Vitor Hugo, Lindete Souza e Adriano Soares “Big”. Roteiro: Kaippe Reis, Márcio Ventura e Sergio Loureiro. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 4ª edição, 2018. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Senac, 2005 (Vol. 1).

_____. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Senac, 2005 (Vol. 2).

REVERB Voyeur. Direção: Luma Pinto e Francisco Helder. Produção: Isabelle Luize. Intérpretes: Suzane Senna, Lucas Alves e Luan Gusmão. Roteiro: Luma Pinto e Francisco Helder. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 1ª edição, 2016. 1 DVD (7 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SANTAELLA, Lucia. O Homem e as Máquinas in: DOMINGUES, Diana. (org.) **A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo, UNESP, 1997. Op. Cit., p. 33-43.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. IN: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência**. RJ: ROCCO, 2000, p. 9-26.

SCURI, Antonio Escaño. **Fundamentos da Imagem Digital**. Rio de Janeiro: Tecgraf/PUC-Rio, 1999.

SETARO, André. **As inconstâncias do cinema baiano**. Caderno Baiano de Cinema, 2013. Disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/as-inconstancias-do-cinema-baiano/>> Acesso em: 10/03/2019.

_____. **Da narrativa cinematográfica**. Disponível em: <http://setaroblog.blogspot.com.br/2007/01/da-narrativa-cinematografica.html> Acesso em: 20/06/2019

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

SIGA Violeta. Direção: Armando Azevedo e Carolina Silvério. Produção: Graça Meurray. Intérpretes: Leomardo Teles, Clarissa Napolli, Marcelo Caetano, Saulus Castro e Ariel Dibernaci. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 2 CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema - 3ª edição, 2017. 1 DVD (14 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

SOPRO. Direção: Letícia Moreira e Lemuel Castro. Produção: Realização Coletiva Equipe 2. Intérpretes: Helena Treumann, Jamila Cordeiro e Angel Marques. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 2. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 2ª edição, 2017. 1 DVD (13 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. - Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SUJEITO Objeto. Direção: Djalma Calmon. Produção: Vilma Martins e Alex Vasques. Intérpretes: Tom Conceição, Juliana Monique, Aisha Kananda, Sérgio Laurentino, Wellington Lima, Felipe Viguini e Nicole Leão. Roteiro: Djalma Calmon e Heraldo de Deus. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 2ª edição, 2017. 1 DVD (13 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

THE STORY of Film – A Odyssey (A HISTÓRIA do Cinema: Uma Odisseia). Direção e Roteiro: Mark Cousins. Inglaterra, 2011. 5 DVDs (900 minutos). Cor e p&b, digital.

TRANSIÇÃO. Direção: Milena Anjos e Tatiany Carvalho. Produção: Andreia Juvênia. Intérpretes: Juliete Nascimento, Yasmin Quiloa, Heraldo de Deus, Sergio Laurentino, Ive Carvalho, Lindete Souza e Luan Gusmão. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 3 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema - 3ª edição, 2017. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2ª Edição - Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

WILLIAMS, James. **Pós-Estruturalismo**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2012.

APÊNDICE A: FICHA TÉCNICA DA EQUIPE REALIZADORA DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA

01. Coordenação Geral: Uri Menezes (2016.2 a 2018.2); Diego Haase (2016.2 e 2017.1) e Yasmin Müller (2018.1 e 2018.2)
02. Coordenação Acadêmica: Leonardo Reis (2016.2 a 2018.1), Marcelo Costa (2018.1), Produtora Junior Facom (2018.2)
03. Produção executiva: Uri Menezes, Luan Gusmão, Yasmin Muller, Daiane Silva e Lucas Simões.
04. Docente da área de linguagem, roteiro e direção: Uri Menezes
05. Docente da área de produção: Luan Gusmão e Uri Menezes
06. Docente da área de produção e preparação de elenco: Yasmin Müller
07. Docente da área de direção de fotografia: Uri Menezes
08. Docente da área de áudio: Luan Gusmão e Marise Urbano
09. Docente da área de direção de arte: Yasmin Müller
10. Docente da área de edição e Montagem: Ihago Allech e Nelson Aguiar
11. Monitoria: Maria Carolina Magalhães, Luma Pinto, Ariel Luiz, Ana do Carmo, George Diniz, Djalma Calmon e Matheus Rocha.
12. Parceria: Produtora Junior, LabAV, FACOM, PROXT, UFBA.
13. Realização: CLIC – Curso Livre de Cinema; Planta Filmes.

APÊNDICE B: FILMOGRAFIA DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA

1. O VISITANTE. Direção: Sofia Corral e Nelson Aguiar. Produção: Suzane Senna. Intérpretes: Yasmin Muller, Marcos Navaes e Luan Gusmão. Roteiro: Coletivo Equipe 1. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 1ª edição, 2016. 1 DVD (10 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
2. AVESSO. Direção: Júlia Morais. Produção: Maiara Silva e Drika Maiara. Intérpretes: Belle Damasceno, Lara Rodrigues, João Hugo, Heron Sena, Diego Alcântara e Raniel Tori. Roteiro: Coletivo Equipe 2. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 1ª edição, 2016. 1 DVD (8 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
3. REVERB Voyeur. Direção: Luma Pinto e Francisco Helder. Produção: Isabelle Luize. Intérpretes: Suzane Senna, Lucas Alves e Luan Gusmão. Roteiro: Luma Pinto e Francisco Helder. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 1ª edição, 2016. 1 DVD (7 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
4. SUJEITO Objeto. Direção: Djalma Calmon. Produção: Vilma Martins e Alex Vasques. Intérpretes: Tom Conceição, Juliana Monique, Aisha Kananda, Sérgio Laurentino, Wellington Lima, Felipe Viguini e Nicole Leão. Roteiro: Djalma Calmon e Heraldo de Deus. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 2ª edição, 2017. 1 DVD (13 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
5. SOPRO. Direção: Letícia Moreira e Lemuel Castro. Produção: Realização Coletiva Equipe 2. Intérpretes: Helena Treumann, Jamila Cordeiro e Angel Marques. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 2. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 2ª edição, 2017. 1 DVD (13 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
6. O ARRANJO. Direção Camila Hepplin. Produção: Pita Nice e Thais Bocca. Intérpretes: Victória Matos, Filipe Nery, Marcos Navaes, Renan Mota e Rodrigo Sputrer. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 3. Salvador: Uri Menezes; Diego Haase; CLIC – Curso Livre de Cinema - 2ª edição, 2017. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
7. FRUTOS da Lua. Direção: Ana do Carmo e Cláudia Sater. Produção: Ana Clara Fernandes e Helena Treumann. Intérpretes: Fernanda Paquelet, Karla Costa e Sonia Leite. Roteiro: Cláudia Sater. Salvador: Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema - 3ª edição, 2017. 1 DVD (14 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
8. SIGA Violeta. Direção: Armando Azevedo e Carolina Silvério. Produção: Graça Meurray. Intérpretes: Leomardo Teles, Clarissa Napolli, Marcelo Caetano, Saulus Castro e Ariel Dibernaci. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 2 CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema - 3ª edição, 2017. 1 DVD (14 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

9. TRANSIÇÃO. Direção: Milena Anjos e Tatiany Carvalho. Produção: Andreia Juvência. Intérpretes: Juliete Nascimento, Yasmin Quiloa, Heraldo de Deus, Sergio Laurentino, Ive Carvalho, Lindete Souza e Luan Gusmão. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 3 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema - 3ª edição, 2017. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
10. PEIXE Morre Pela Boca. Direção: Kaippe Reis e Sergio Loureiro. Produção: Fabiano Gil e Letícia Dantas. Intérpretes: Tiago Almasy, Vitor Hugo, Lindete Souza e Adriano Soares “Big”. Roteiro: Kaippe Reis, Márcio Ventura e Sergio Loureiro. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 4ª edição, 2018. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
11. ENCONTRO Precioso. Direção: Dricca Silva e Myron Paterson. Produção: Realização Coletiva Equipe 2 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Intérpretes: Aíla Oliveira, Gabriela Baqueiro e Rejane Maya. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 4ª edição, 2018. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
12. MINHA Vida Com Você. Direção: Maína Diniz e Marjory Rocka. Produção: Laura Guimarães e Gabriela Menezes Mota. Intérpretes: Carol Alves e Hugo Bastos. Roteiro: Realização Coletiva: Equipe 3 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 4ª edição, 2018. 1 DVD (12 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
13. LASQUINÊ. Direção: Allan Gomes e Jaqueline Santos. Produção: Karen Alves. Intérpretes: Wallace Cardoso, Ednei Alessandro, Kátia Letícia, Allan Gomes, Jaqueline Santos e Damian Reis. Roteiro: Realização Coletiva: Equipe 1 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 5ª edição, 2018. 1 DVD (15 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
14. CÔDEA. Direção: Realização Coletiva Equipe 2 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Produção: Lucas Marques e Rafael Bittencourt. Intérpretes: Dadhi Lima, Beatriz Pinho, Marcelo Caetano, Josy Costa e Damian Reis. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 2 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 5ª edição, 2018. 1 DVD (13 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.
15. CORRE Mãos. Direção: Isadora Cruz e Camila Fiuza. Produção: Jaqueline Santos. Intérpretes: Lis Reimão, Vitória Maria Masé, Lismar Costa, Moisés Lúcio, Jamile Dionísia Ferreira, Márcia Reimão e Uri Menezes. Roteiro: Realização Coletiva Equipe 3 - CLIC – Curso Livre de Cinema. Salvador: Uri Menezes; Yasmin Müller; CLIC – Curso Livre de Cinema - 5ª edição, 2018. 1 DVD (9 min.), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.

ANEXO I: REGISTROS DAS AULAS DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA

CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA. SALVADOR, 2016.2 - 1ª EDIÇÃO.



Processo de aulas do CLIC e realização do filme O Visitante



Processo de realização do filme O Visitante (CLIC)



Processo de realização do filme AVESSO (CLIC)



Processo de realização do filme AVESSO (CLIC)



Processo de realização do filme REVERB VOYEUR (CLIC)

Inscrições e Mostra de Filmes do CLIC (Saldearte – Cinema da UFBA)



Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)



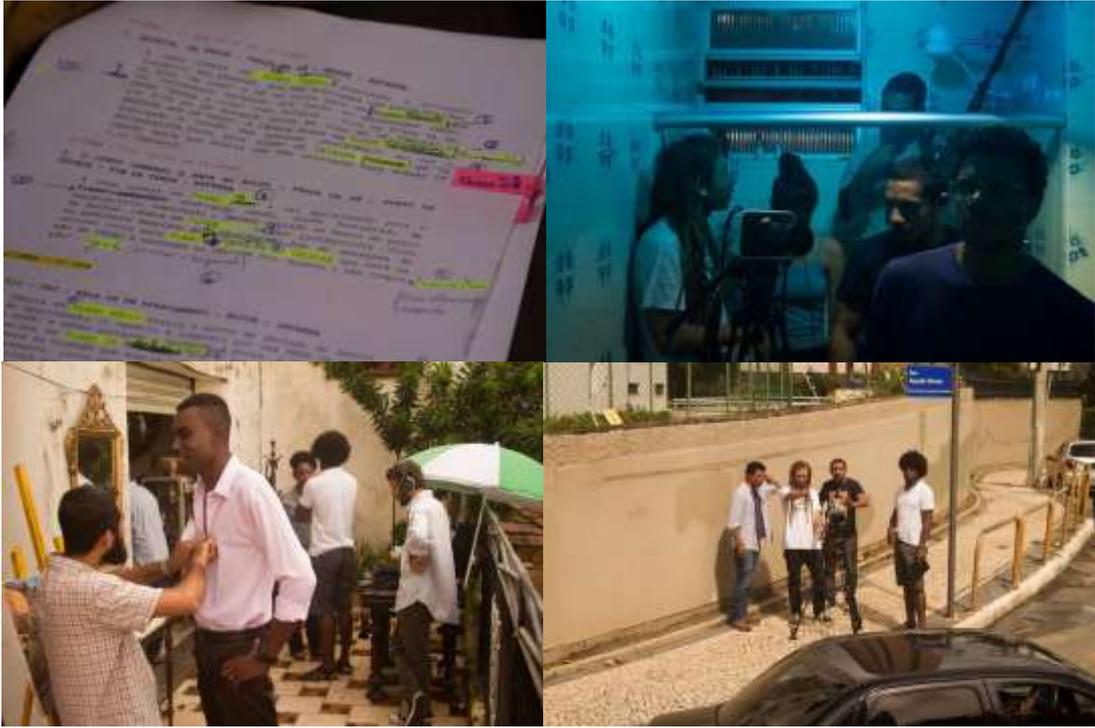
Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)



Processo de aulas do CLIC



Processo de aulas do CLIC



Processo de realização do filme Sujeito Objeto



Processo de realização do filme Sujeito Objeto



Processo de realização do filme Sopro



Processo de realização do filme Sopro



Processo de realização do filme O Arranjo



Processo de realização do filme O Arranjo



Inscrições e Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)



Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)

CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA. SALVADOR, 2017.2 - 3ª EDIÇÃO.



Processo de aulas do CLIC



Processo de realização do filme Frutos da Lua



Processo de realização do filme Frutos da Lua



Processo de realização do filme Siga Violeta



Processo de realização do filme Siga
Violeta



Processo de realização do filme
Transição



Processo de realização do filme *Transição*

COLETIVO DOCCIONAL APRESENTA



CURSOLIVREDECINEMA

INSCRIÇÕES ABERTAS
24 DE JULHO A 20 DE AGOSTO

PERÍODO DAS AULAS
02 DE SETEMBRO A 13 DE DEZEMBRO

TURMA 3 | 2017

WWW.CURSOLIVREDECINEMA.COM

REALIZAÇÃO:  **COLETIVO DOCCIONAL**

PARCERIA:  **Proletras Junior**

 **LAGAV**

 **facom**



TERCEIRA
MOS-TRA
DE FILMES



TRANSIÇÃO
FRUTOS DA LUA
SIGA VIOLETA

13.12 ÀS 19H

SESSÕES 19:00 E 20:30
+ BATE-PAPO COM AS EQUIPES REALIZADORAS

SALADEARTE - CINEMA DA UFBA - ENDEREÇO: AV. REITOR MIGUEL CALMON, S/N, FIC - VILA DO CAMELÃO, SALVADOR - BA

ENTRADA GRATUITA (EXCETO A LECÇÃO DE AULA) - DISTRIBUIÇÃO DE PROGRAMAS E ATRAS DO 10:00 DA NOITE

CLIC     

Inscrições e Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)

www.saladearte.art.br

CINE PASEO | CINEMA DA UFBA | CINEMA DO MUSEU | CINE XIV | PROGRAMAÇÃO | CADASTRE-SE | PRÓXIMAS ESTREIAS |

3ª MOSTRA CLIC - CURSO LIVRE DE CINEMA



O CLIC – Curso Livre de Cinema, projeto de extensão realizado na FACOM/UFBA promove a 3ª mostra de filmes produzidos coletivamente pelos estudantes sob a orientação dos realizadores do curso. A exibição acontece no dia 13 de dezembro, às 19h (1ª sessão), e às 20:30 (2ª sessão) na Sala de Arte do Cinema da UFBA (Vale do Canela) – classificação indicativa: 14 anos.

Porque assistir:

- Entrada gratuita (sujeita à lotação da sala);
- A distribuição dos ingressos será feita no local 1h antes do início do evento.

Apenas quarta - 19:00 e 20:30

MULHERES DIVINAS (DIE GÖTTLICHE ORDNUNG)

De Petra Biondina Volpe. Com Marie Leuenberger, Bettina Stucky. Suíça. 2017. Suíça. 1971. A jovem dona de casa Nora vive



Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)

CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA. SALVADOR, 2018.2 - 4ª EDIÇÃO.



so de aulas do CLIC



Proce

ssos de aulas do CLIC



Processo de realização do filme Peixe Morre Pela Boca



Processo de realização do filme Encontro Precioso



Processo de realização do filme Minha Vida Com
Você



Processo de realização do filme Minha Vida Com Você

Planta Filmes e LabAV-FACOM apresentam:



CURSO LIVRE DE CINEMA

4ª edição

Inscrições abertas

Até 31 de março / 2018

Linguagem Cinematográfica
Experimentação Audiovisual
Realização Fílmica

Certificado: 200 horas
Horário: 09:00 às 13:00
Período: 07/04 a 25/07/2018 (aos sábados)
Local: Faculdade de Comunicação da UFBA.

Realização:  Parceria:     

PLANTA FILMES APRESENTA

4ª MOSTRA DE FILMES



CURSO LIVRE DE CINEMA



15/08 SALADEARTE - CINEMA DA UFBA
Endereço: Av. Reitor Miguel Calmon, S/N
PAC - Vale do Casela, Salvador - BA

19H - 1ª SESSÃO (16 anos+) 20H30 - 2ª SESSÃO (16 anos+)

Entrada Gratuita; distribuição de Ingressos 1h antes de cada sessão (sujeita a lotação da sala)

Realização:  Parceria:      Apoio: 

Inscrições e Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)



Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)

CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA. SALVADOR, 2018.2 - 5ª EDIÇÃO.



Processo de aulas do CLIC



Processo de realização do filme
Lasquinê



Processo de realização do filme
Lasquinê



Processo de realização do filme Codêa



Processo de realização do filme Codêa



Processo de realização do filme Corre Mãos



Processo de realização do filme Corre Mãos



Mostra de Filmes do CLIC (Saladearte – Cinema da UFBA)

ANEXO II: BREVE RIGISTRO DA PARTICIPAÇÃO DOS FILMES DO CLIC EM FESTIVAIS LOCAIS, NACIONAIS E INTERNAICONAIS DE CINEMA

Sujeito Objeto
de Djáquina Calmon
04, 14', Doc. Digital, 2017.
Peito perta a rede como estúdio vivo...



QUINTA-FEIRA (09 DE NOVEMBRO) 17H30
Espaço Rai de Cinema
Cláudio Rocha | Sala 1
Sessão: Competitiva Baiana
I
* conversa com o diretor após a sessão

SEXTA-FEIRA (10 DE NOVEMBRO) 17h
Sala Walter de Sá
Sessão: Competitiva Baiana
I

SEGUNDA (13 DE NOVEMBRO) 17H30
Cine Theatro Cláudio
Sessão: Competitiva Nacional
* conversa com o diretor após a sessão

Sopro
de Lennax Castro e Letícia Moreira
04, 11', Doc. Digital, 2017.
A dança, não é. Já não aprendem a lidar com as memórias.



DOMINGO (12 DE NOVEMBRO) 18H30
Espaço Rai de Cinema
Cláudio Rocha | Sala 2
Sessão: Competitiva Baiana
V
* conversa com o diretor após a sessão

SEGUNDA-FEIRA (13 DE NOVEMBRO) 18h
Sala Walter de Sá
Sessão: Competitiva Baiana
V

O Visitante
de Sophia Carril e Melissa Aguiar
04, 11', Doc. Digital, 2017
Em um dia aparentemente normal, Ana recebe um visitante em sua casa.



TERÇA-FEIRA (14 DE NOVEMBRO) 10H15
Espaço Rai de Cinema
Cláudio Rocha | Sala 1
Sessão: Competitiva Baiana
VII
* conversa com o diretor após a sessão

QUARTA-FEIRA (15 DE NOVEMBRO) 10h
Sala Walter de Sá
Sessão: Competitiva Baiana
VII

Filmes: Sujeito Objeto; Sopro; e O Visitante participam da competitiva baiana no festival Panorama Internacional Coisa de Cinema – Salvador (2017)

Segue: <https://2018.baiforum.org/films/5447/sujeito-objeto>






- SUJEITO OBJETO
(SUJEITO OBJETO) Brasil (BR)
2017 - ter - 15 min - Ficção, Documentário - Todas as Idades

PROGRAMAS: Programas Brasileiros • Mostra Brasil • Mostra Brasil 5

DATA	SALA
26/08 - Domingo - 21:30	CineSE R. Augusta, 2075
28/08 - Terça - 17:00	Cineo Cultural São Paulo R. Vergueiro, 1300
28/08 - Quarta - 16:00	CINEUP R. do Arco-enfermo, 181, Fov 4, Colônia, Cidade Universitária

Peito e Remeia, mais um casal em meio à realidade de Sujeitos. Ele artista de rua, estúdio vivo que se torna seu próprio personagem: calado e duro. Ela é viva, mas está morrendo por dentro.

Diretor: Heráclito de Deus, Djáquina Calmon
Roteiro: Djáquina Calmon, Heráclito de Deus
Produtor: Vitoria Carla Silva, CICA - Curso Livre de Cinema
Produção Executiva: Alex Vasquez, Heráclito de Deus
Direção de Produção: Vitoria Martins
Direção de Fotografia: Denis Pinna
Direção de Arte: Dreyer Borges
Trilha Sonora: Caetano Almeida, Rafael Mulholl, Du Tsai
Som Diretor: Daniela Duarte
Edição de Som: Danilo Duarte
Iluminação: Tom Conceição, Juliana Pinheiro, Sérgio Laurentino, Felipe Vignani, Nikete Leão, Giulio de Lacerda
Produtora: Sujeito Filmes
Agente Comercial: Vitoria Carla Silva

Filme Sujeito Objeto participa da competitiva nacional do Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (2018)



MOSTRA
SESC DE
CINEMA

a mostra | inscrições | edital | fale conosco



SOPRO
Duração: 08:32:29 • 2017 • Salvador/Bahia

SINOPSE:
À deriva, Nina e Julieta aprendem a lidar com as memórias.

FICHA TÉCNICA
Direção: Lemuel Castro, Leticia Moreira
Roteiro: Bebel Gonçalves, Carolina Kahro, Rana Tosto
Pesquisa: Bebel Gonçalves, Carla Cerviño, Carolina Kahro
Dolane Nascimento, Lane Costa, Lemuel Castro, Leticia Moreira
Maíral Cajado, Rana Tosto, Tita Fernandes
Direção de Produção: Tita Fernandes, Carla Cerviño
Direção de Fotografia: Rana Tosto
Câmera: Rana Tosto, Lemuel Castro
Direção de Arte: Bebel Gonçalves
Produção de Arte: Tita Fernandes, Carla Cerviño
Música: Luma Pinto
Som Direto: Maíral Cajado, Lane Costa
Mixagem: Maíral Cajado
Animação: Nelson Aguiar

CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

Filme Sopro participa da Mostra SESC de Cinema (2018)

FESTIVAL CORNER FESTIVAL DE CANNES CINEFONDATION CANNES COURT MÉTRAGE MARCHÉ DU FILM ENGLISH

FESTIVAL DE CANNES
FROM 8 TO MAY 19, 2018

FESTIVAL CORNER
SHORT FILM CATALOG

RETURN TO LIST

Short Film Catalog

Previous Film **FRUTOS DA LUA** Next Film



Directed by: **Ana DO CARMO, Cláudia SATER**
Duration: **14 mn**
Produced in: **December 2017**
Country: **Brazil**
Language: **PORTUGUESE**
Category: **Fiction**
Genres: **Drama, Social**
Filmed in: **Digital**
Contact(s): **Ana DO CARMO**
Synopsis: Ana is a healer who lives in a village and uses the "seed the moon" ritual to help people. She goes through an internal conflict when she realizes that her body is changing and that the menopause is coming.

Scriptwriter: **Cláudia SATER**
Director of photography: **Ana DO CARMO, Paula SCIPIONE**
Music: **Luma PINTO**
Editing: **Ana DO CARMO, Cláudia SATER, Ana Clara FERNANDES, Helena TREUMANN**
Actor: **Fernanda PAQUELET, Sonia LEITE, Karla COSTA**
Producer: **CLIC - Curso Livre de Cinema**
(R. Barão de Jaramobal, S/N - Ondina, Salvador - BA 40170-115 Salvador)

SEARCH

Title
Country
Language
Year
Duration Min
Category

Q SEARCH

Advanced search

SEE ALSO

DRAMA

VOICE
13 Min 06/2017
Drama Thriller Crime
United States Of America

ALLOWABLE DREAMS
10 Min 01/2018
Drama Social
United States Of America

RESIDENCY
27 Min 08/2017
Drama
Austria

SOCIAL

Contact Legal

© Festival de Cannes - All rights reserved

Filme Frutos da Lua participa do Festival de Cannes (2018)



Filme Avesso participa de Festival em Baltimore, EUA (2018)

TRANSFORMATIONS
Trans* Film Festival Berlin

FILMS
2019

FRIDAY **30**
FREITAG

TRANSFORMATIONS
Trans* Film Festival Berlin

Nov 27 - Dec 02, 2019
Werkstatt Der Subanen
www.transformations-berlin.de

Avesso

Fri. 30 Nov. 19:00 (Shorts Block B) Main Salon
Julia Merika & Wl. Futero / 9 min / 2018 /
Portuguese spoken language / sub: English

AVESSO (Inside Out) shows the memories of Tereza in the underground Salvador. Her experience portrays the way young black queer people are dealing with the oppressions of a system choosing to express their own narratives...

AVESSO (Inside Out) verarbeitet Tereza's Erinnerungen an den Untergrund in Salvador. Ihre Erfahrungen porträtieren die Art und Weise, auf die junge, Schwarze queere Personen mit der Unterdrückung durch ein System umgehen und ihre eigenen Erzählungen und Narrative schaffen.

Filme Avesso participa de Festival em Berlin (2019)

ELA FAZ CINEMA

19 a 23 de setembro
Espaço Itaú de Cinema

Confira a relação de CURTAS Seleccionados

Ana	Mini Miss
Apoio Cultural	Nina
Close	Pão de Rosas
Do que te lembra, Maria?	Sessão Especial
Eu Não Posso Fazer Nada	Siga Violeta
Gerônimo	Só Por Hoje
Kátharsis	Tecendo Labirintos
Mães de Umbigo: história das parteiras do Amapá	Um Lugar para Voltar

Programação completa no site elafazcinema.com.br

Produtor: **Martê** PRODUÇÃO CULTURAL

Realizador: **NOVIDA** PRODUTORA DE CINELAS

Filme Siga Violeta participa do Festival Ela Faz Cinema (2018)

ELA FAZ CINEMA

NOTÍCIAS LONGAS CURTAS MOSTRA HOMENAGEM MOSTRA CONTEMPORÂNEA HOMENAGEADA PROGRAMAÇÃO

Resultado da Mostra Competitiva Ela Faz Cinema

O Festival Ela Faz Cinema premiou quatro obras audiovisuais participantes da Mostra Competitiva, de acordo com a avaliação do Juri de Longas, composto pelas cineastas Camila de Moraes, Andrea Cals e Cecília Amado e o Juri de Curtas, contando com as realizadoras Adélia Sampaio, Sofia Frederico e Leticia Muhana. As obras vencedoras foram:

PRÊMIO MELHOR CURTA-METRAGEM

Pela sensibilidade na abordagem temática e pela apresentação humanizada das personagens, bem como pela qualidade técnica e estética, especialmente no quesito montagem: **Close, de Rosana Gurgel.**

MELHOR FILME LONGA-METRAGEM

A escolha do juri foi pelo filme **"O Chalé é uma Ilha Batida de Vento e Chuva", de Leticia Simões,** destacando o emprego de linguagem poética e a tessitura de uma narrativa complexa, com diversas camadas, imagéticas e de conteúdo.

PRÊMIO MENÇÃO HONROSA CURTA

Por decisão unânime do juri, foi escolhido o filme **Siga Violeta, de Carolina Menezes.** Motivaram a escolha da obra a qualidade técnica do roteiro, incluindo a qualidade da construção dramática e o desenvolvimento dos personagens ficcionais. O Juri também ressaltou o cuidado tido com o a abordagem do universo das redes sociais.

MENÇÃO HONROSA LONGA-METRAGEM

Por assumir o risco de fazer cinema e pela proposta de transformar as limitações em estética, a menção honrosa do Festival Ela Faz Cinema foi entregue ao filme **Porque Era Ela, de Luciana Vieira.**

Filme Siga Violeta é premiado no Festival Ela Faz Cinema (2018)

ANEXO III: 1 DVD COM 15 CURTAS-METRAGENS REALIZADOS DURANTE AS 5 EDIÇÕES DO CLIC – CURSO LIVRE DE CINEMA (2016.2 A 2018.2).

CLIC – Curso Livre de Cinema. Álbum com 15 curtas-metragens. Coordenação e Org.: Uri Menezes. Salvador: CLIC – Curso Livre de Cinema; Planta Filmes, 2016.2-2018.2. 1 DVD (196 minutos), full-hd, color. Produzido por Uri Menezes; CLIC – Curso Livre de Cinema.