



MATERIALIDADES DA CRIAÇÃO NO CINEMA: matérias e ofícios da imagem em movimento

Alfonso Palazón, Caterina Cucinotta, Mirian Tavares,
Patrícia Dourado e Sérgio Dias Branco (organizadores)

MATERIALIDADES DA CRIAÇÃO NO CINEMA: matérias e ofícios da imagem em movimento

Alfonso Palazón, Caterina Cucinotta, Mirian Tavares,
Patrícia Dourado e Sérgio Dias Branco (Organizadores)

CIAC. edições



Título_ Materialidades da criação no cinema: Matérias e ofícios da imagem em movimento

Organização_ Alfonso Palazón, Caterina Cucinotta, Mirian Tavares, Patrícia Dourado e Sérgio Dias Branco

Autores_ Alfonso Palazón, Ana Carolina Figueira, Caterina Cucinotta, Emilli de Assis Coelho, Juan José Domínguez López, Marina Cavalcanti Tedesco, Monica Rodrigues Klemz, Pedro Pinto de Oliveira, Priscila Lima Freitas, Sérgio Dias Branco, Sonia Carlos García

Coordenação_ Mirian Nogueira Tavares e Cecilia Almeida Salles

Edição_ Alexandre Martins

Investigadora responsável_ Patrícia Dourado

ISBN (versão eletrónica)_ 978-989-9127-77-7

 [10.34623/tw7z-4542](https://doi.org/10.34623/tw7z-4542)

Imagem de capa_ Rodagem de Calor de Jacopo Wassermann, 2020. *Ultimos retoques da composição*, fotografia de João Canelo

Produção editorial_ Juan Manuel Escribano Loza

Copyright © desta edição_ CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Copyright © dos textos_ 2025 Alfonso Palazón, Ana Carolina Figueira, Caterina Cucinotta, Emilli de Assis Coelho, Juan José Domínguez López, Marina Cavalcanti Tedesco, Monica Rodrigues Klemz, Pedro Pinto de Oliveira, Priscila Lima Freitas, Sérgio Dias Branco, Sonia Carlos García

 Content from this work may be used under the terms of the [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International \(CC BY-NC-SA 4.0\) licence](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Any further mechanical, electronic or digital distribution of this work must maintain attribution to the author(s), title of the work, global copyright holder and must not be intended for commercial purposes.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos «UID/04019/2025 – CIAC» DOI: [10.54499/UID/04019/2025](https://doi.org/10.54499/UID/04019/2025) e «UID/PRR/04019/2025» DOI: [10.54499/UID/PRR/04019/2025](https://doi.org/10.54499/UID/PRR/04019/2025).

Coleção Processos de Criação

Conselho Editorial

Cecilia Almeida Salles – Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Mirian Tavares – Universidade do Algarve

Patrícia Dourado – Universidade do Algarve

Conselho Científico

Alexandre Alves Barata – Universidade do Algarve

Ana Clara Santos – Universidade do Algarve

Ana Isabel Soares – Universidade do Algarve

Ana Filipa Cerol – Universidade do Algarve

António Branco – Universidade do Algarve

António Costa Valente – Universidade do Algarve

Bruno Mendes da Silva – Universidade do Algarve

Camila Mangueira – Universidade do Porto

Carina Infante – Universidade do Algarve

Cecilia Almeida Salles – Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Fabício Fava – Universidade do Porto

Gabriela Borges – Universidade do Algarve

Jorge Carrega – Universidade do Algarve

Kenia Dias – Universidade de Brasília

Mirian Tavares – Universidade do Algarve

Patrícia Dourado – Universidade do Algarve

Pedro Alves da Veiga – Universidade Aberta

Pedro Cabral Santo – Universidade do Algarve

Regina Gorzillo – Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Samir Cheida – Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Susana Costa – Universidade do Algarve

Vítor Kisil – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Wagner de Miranda – Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Equipa Editorial

Alexandre Oliveira Martins

Juan Manuel Escribano Loza

Alfonso Palazón
alfonso.palazon@urjc.es
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, Espanha
 <https://orcid.org/0000-0003-3855-9937>

Ana Carolina Figueira
acsfigueira@id.uff.br
Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil
 <https://orcid.org/0009-0006-1746-310X>

Caterina Cucinotta
caterina.cucinotta@urjc.es
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, Espanha
 <https://orcid.org/0000-0002-0572-6930>

Emilli de Assis Coelho
emilliassis@id.uff.br
Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil
 <https://orcid.org/0009-0004-9441-952X>

Juan José Domínguez López
juanjose.dominguez@urjc.es
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, Espanha
 <https://orcid.org/0000-0003-2702-0725>

Marina Cavalcanti Tedesco
marinatedesco@id.uff.br
Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil
 <https://orcid.org/0000-0002-2659-7541>

Monica Rodrigues Klemz
monicaklemz@id.uff.br
Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil
 <https://orcid.org/0000-0001-9742-3576>

Pedro Pinto de Oliveira
ppo@terra.com.br
Universidade Federal de Mato Grosso
Cuiabá, Brasil
 <https://orcid.org/0000-0001-7176-0777>

Priscila Lima Freitas
priscilafreitascv@gmail.com
Universidade Federal de Mato Grosso
Cuiabá, Brasil
 <https://orcid.org/0000-0002-5312-1389>

Sérgio Dias Branco
sdiasbranco@fl.uc.pt
CEIS200, Universidade de Coimbra
Coimbra, Portugal
 <https://orcid.org/0000-0003-2444-9905>

Sonia Carlos García
sonia.carlos@urjc.es
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, Espanha
 <https://orcid.org/0000-0002-7225-0020>

Sérgio Dias Branco é Professor Associado de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra. É investigador do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra e colabora com o Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião da Universidade Católica Portuguesa e o Instituto de Filosofia da Nova. Co-edita a revista *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*, publicada pela Universidade de Ottawa. É co-editor de *Exploring Film and Christianity: Movement as Immobility* (Routledge, 2024). Os seus livros incluem *O Trabalho das Imagens: Estudos sobre Cinema e Marxismo* (Página a Página, 2020) e *Cinema e Dialéctica: Uma Gramática Profunda* (Página a Página, no prelo em 2024).

Sonia Carlos García é doutoranda em Comunicação Audiovisual pela Universidade Rey Juan Carlos de Madrid, onde trabalha como professora convidada. Licenciada em Humanidades e em Comunicação Audiovisual pela Universidade de Salamanca, Graduada em Direção Cénica e Dramaturgia pela RESAD e Mestre em Estudos sobre Cinema Espanhol pela URJC. Trabalhou em numerosas curtas-metragens como produtora, realizadora, argumentista ou assistente de realização, assim como em obras de teatro de diversos formatos. Também foi coordenadora de vários festivais e workshops dedicados ao âmbito cinematográfico.

Emilli de Assis Coelho é estudante de bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense

(UFF). Bolsista de iniciação científica pelo PIBIC (CNPq-UFF) no projeto de pesquisa “Diretoras de Fotografia: produção e difusão de dados e filmes para o combate à desigualdade de gênero no cinema brasileiro”. Foi monitora da disciplina académica de “Produção em cinema e audiovisual” na UFF, e integrante no Cineclube Quase Catálogo.

Caterina Cucinotta é Professora auxiliar na Universidade Rey Juan Carlos em Madrid no departamento de Ciências da Comunicação e Sociologia e foi investigadora de pós-doc (2018 - 2023) no IHC, Instituto de história contemporânea da Nova de Lisboa. Doutora em Cinema e Televisão (NOVA de Lisboa, 2015), Licenciada em História do cinema (DAMS, Estudos de Arte, Música, Moda e Espetáculo, Palermo, 2003) e com um Mestrado em Cinema, Televisão e Produção Multimédia (Bolonha, 2007). Integrou o mundo profissional dos meios audiovisuais, trabalhando em desenho de vestuário e direção de arte. Em Portugal, tem publicado duas monografias: *Viagem ao cinema através do seu vestuário* (LabCom, 2018), e *Figurinos e figurinistas no cinema em Portugal. Conceitos para novas materialidades* (Humus, 2023). Pertence ao Grupo de Inovação Docente «Área Criativa» e ao Grupo de investigação «Producción en comunicación». da URJC.

Juan José Domínguez López é Doutor em Comunicação pela Universidade de Sevilha e professor de Realização Cinematográfica na Universidade Rey Juan Carlos de Madrid, onde

começou a trabalhar em 2008. Anteriormente, lecionou a mesma disciplina na Universidade de Salamanca, desde o ano 2000. Tem realizado filmes desde 1996, quando co-realizou o curta-metragem *Pipipiripi ou o Teorema da Felicidade* com Inma R. Cunill, que ganhou o prêmio Canal+ de melhor curta-metragem nacional no festival Cinema Jove de 1997. Desde então, tem trabalhado em numerosas curta-metragens como produtor, realizador, ator e designer de som. Após um período de trabalho em televisão, regressou ao cinema. Em 2006, co-realizou a sua primeira longa-metragem com Ramón Luque, *El Proyecto Manhattan*. Os seus trabalhos mais recentes foram com o realizador Alfonso Palazón nos documentários *Juan Brito: Tamia* (2019), *Miragens* (2022) e *Ausências* (2023) como diretor de fotografia, assistente de realização e designer de som. Paralelamente, continua o seu trabalho como ator e improvisador.

Ana Carolina Figueira é bacharelanda em graduação de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. Foi bolsista de iniciação científica da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pela pesquisa “Diretoras de Fotografia: produção e difusão de dados e filmes pelo combate à desigualdade de gênero no cinema brasileiro”. Participou como mentora e assistente de produção no Núcleo de Desenvolvimento de Projetos Audiovisuais “Casarão Rosa”, projeto de extensão dentro do LABEX – Laboratório de Narrativas Audiovisuais,

do Departamento de Cinema e Vídeo. Também foi monitora da disciplina acadêmica “Produção em Cinema e Audiovisual”. É integrante do projeto “Cineclube Quase Catálogo” como assistente de produção e fotógrafa, contemplado pelo 2º Edital de Apoio ao Audiovisual da Secretaria das Culturas de Niterói. Atua profissionalmente como produtora de cinema, compondo a equipe de produção de mais de 10 curtas-metragens, universitários ou realizados por produtoras audiovisuais ativas no mercado.

Priscila Lima Freitas é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT). Possui mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT). Graduação em Letras com habilitação em Português, Espanhol, e Respektivas Literaturas pela Universidade de Cuiabá (UNIC). Graduação em Comunicação Social com habilitação em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Curso superior de Tecnologia em Teatro pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). É formadora convidada no curso de Iluminação Cênica onde ministra os componentes Iluminação e Narratividade, Iluminação e Performatividade, e Iluminação e o Teatro de Grupo para a MT Escola de Teatro/ UNEMAT. Faz parte do Projeto Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa do Grupo LABCOM. Também é iluminadora atuante no mercado de trabalho onde desenvolve projetos de criação, montagem

e operação de luz para peças de teatro, performances, shows e audiovisual. Suas principais áreas de interesse são: Cinema, Artes Visuais, Educação, Linguagem, Comunicação e Cultura.

Monica Rodrigues Klemz é cineasta. Através do seu trabalho ela explora o urbano e a aceleração da vida moderna. Apresenta filmes em festivais de cinema e em espaços de arte, como o Doc Fortnight Shorts Festival, no The Museum of Modern Art. Mestre em Mídias Criativas ECO/UFRJ e doutoranda em cinema, com foco na imagem-espaco-fluxo-tempo, do ponto de vista cartográfico, na Universidade Federal Fluminense. Entre suas obras cinematográficas, *Um Jardim Singular*, melhor documentário em diversos festivais nacionais e internacionais. Também foi co-curadora da exposição *Coisa Pública*, em 2016, na Galeria Despina; da equipe de organização da exposição *Fordlândia, mon amour, Fordlândia meu beija-flor azul*, 2023, na Galeria do IACS Novo, UFF, além da realização, organização e curadoria da *Galeria Heterotopias*, 2020, em realidade virtual 360 e “Espirais de Conversa” com os artistas convidados em um webdoc serial e da *Expo FIL – 20 anos de maravilhas: A cosmogonia das infâncias*, em 2023.

Pedro Pinto de Oliveira é jornalista. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP); Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Pós-Doutorado em Comunicação e Artes na Univer-

sidade da Beira Interior (UBI)/Portugal; Pós-Doutorado em Comunicação e Política no Instituto Politécnico de Coimbra/Portugal; Coordenador do Grupo de Pesquisa Multimundos/UFMT; Vice-coordenador do GT de Comunicação Multimodal da IAMCR. Professor e pesquisador associado do Programa de Pós-Graduação Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), ambos da Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Áreas de interesse: comunicação e política; figuras públicas e acontecimentos; comunicação multimodal; ensaio audiovisual científico e jornalismo cinematográfico.

Alfonso Palazón é Doutor e Licenciado em Ciências da Informação pela Universidade Complutense. Professor Catedrático de Comunicação Audiovisual na Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Rei Juan Carlos de Madrid. Prémio Internacional Aurélio Paz dos Reis 2016 (Portugal). É autor de publicações no domínio do cinema, cinema documental, novas tecnologias e literacia audiovisual. Realizou diferentes projetos como argumentista, produtor e realizador, entre os quais se destacam: *Senegal. Apontamentos de uma Viagem*, 2007; *Sunuy Aduna (As Nossas Vidas)*, 2009; *20 Anos a Dar Vida aos Dias*, 2012. A longa-metragem documental *Ao Escutar o Vento* (2013), como produtor, argumentista e realizador, foi selecionado para competição no Festival Internacional de Valladolid 2013. Coprodutor do projeto de

cinema documental transmedia *A Primavera Rosa* (nomeado para os prêmios Goya 2018 com *A Primavera Rosa no México*). Realizador e produtor dos curtas-metragens documentais *Juan Brito: Tamia* (2019), *Miragens* (2022), *Ausências* (2023). A sua última longa-metragem documental *José Luis Espinosa, o Espião* (2022) venceu o World Premiere Feature Film Prize e a Competição Avanca no Avanca International Film Festival.

Marina Cavalcanti Tedesco é professora permanente do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. É bolsista de produtividade do Conselho Nacional

de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e até a metade de 2024 foi bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Faz parte do Comitê Coordenador da Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina. É co-editora da revista *A Barca*. Entre sua produção acadêmica, destaca-se a co-organização do livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (2017) e a organização dos livros *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção* (2021) e *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa* (2022). Na prática audiovisual, atua como diretora de fotografia, roteirista, diretora e pesquisadora.

SUMÁRIO

Introdução. As materialidades da criação no cinema >>>	3
El imaginario de la realidad >>>	11
Jordan Peele, autor negro. Foge (2017), da página ao ecrã >>>	17
O poder da imagem e a arte da iluminação no espetáculo Encardidos >>>	23
Diretoras de fotografia. Produção e difusão de dados no combate à desigualdade de gênero no cinema brasileiro >>>	43
Geobodies de Ursula Biemann. O uso da cartografia crítica no audiovisual >>>	53
As ideias não se podem atropelar! Entrevista com a figurinista Teresa Samissone >>>	84
Lo posible contra lo necesario. La construcción de héroe en Studio 60 de Aaron Sorkin >>>	91
La pantalla como elemento regulador de la puesta en abismo cinematográfica en filmes sobre rodajes >>>	101

MATERIALIDADES DA CRIAÇÃO NO CINEMA

INTRODUÇÃO

As materialidades da criação no cinema

Alfonso Palazón, Caterina Cucinotta, Mirian Tavares, Patrícia Dourado e Sérgio Dias Branco

Entre as tantas abordagens possíveis aos processos de criação, aquela que olha para os seus materiais é, sem dúvida, uma das que ganhou maior relevância nos estudos fílmicos. O cinema como um campo de criação profuso em materiais, desde o seu advento, reunindo o diverso através da experimentação, é um rico caminho por onde penetrar os estudos das materialidades e da sua contribuição para o estudo dos processos criativos.

As materialidades da criação muitas vezes documentam os princípios direcionadores de um processo e carregam em si marcas das escolhas feitas pelos artistas, em diálogo com os procedimentos, as técnicas, os métodos e as teorias que estruturam o fazer. São, por isso, consideradas entre os principais objetos de estudo de muitas investigações sobre os processos de criação, entre outros, pelo potencial de arquivo da criação que lhe é inerente, enquanto registos vivos dos processos (Salles, 2020), na sua história de transformação, no caminho tenso que os artistas tecem entre os limites e as possibilidades da matéria, entre a tradição e a experimentação, entre o conhecido e o por-conhecer que as matérias carregam.

A Coleção Processos de Criação apresenta este número dedicado às materialidades da criação no cinema, em coedição com a Universidad Rey Juan Carlos de Madrid em Espanha, na figura dos investigadores Alfonso Palazón, Caterina Cucinotta, e Sérgio Dias Branco, que se unem às investigadoras Mirian Tavares e Patrícia Dourado da Universidade do Algarve em Portugal. A reunião de textos aqui presentes nasceu da urgência em recolher alguns dos trabalhos apresentados na Conferência Internacional da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) em 2023, nos painéis do Grupo de Trabalho de Cinema e Materialidades, e de juntar-lhes novos textos como desafio para o futuro.

O GT Cinema e Materialidades começou em 2018 com a coordenação de Ana Bela Morais, Caterina Cucinotta, e Nívea Faria de Souza, e teve o intento de juntar, aos estudos sobre as materialidades do cinema, no plural, incluindo nisso os processos de criação no âmbito do cinema e da sua relação com as outras artes e os ofícios internos, como a montagem, o som, a direção de arte, o vestuário e a gestualidade de atores e atrizes. Como mencionado

na apresentação do Grupo de Trabalho disponível no site da AIM¹:

o termo Materialidades, aplicado ao cinema, convoca os diferentes elementos (ou departamentos) que interagem para materializar fisicamente um projeto fílmico: escolha do suporte, direção de arte, figurinos, acústica, luz.

A coordenação do GT mudou em 2023, contando agora com Alfonso Palazón Meseguer, Caterina Cucinotta e Sérgio Dias Branco. Ao longo dos últimos anos, as mesas temáticas organizadas abrangeram variadas temáticas, passando por análise fílmica de enquadramentos, análise histórica e social dos processos criativos ligados não só à realização, mas também aos outros ofícios que “enchem” e materializam o plano. Continuando com a descrição na página da AIM:

são considerados os diversos profissionais desses âmbitos que, ao darem preferência a certas escolhas em detrimento de outras e ao levarem a cabo as suas práticas específicas, interferem diretamente na conceção do filme, assim materializando e transformando a ideia inicial na obra

final e favorecendo um determinado entendimento estético da mesma.

Em 2019, nos dias 9 e 10 de maio, foi apresentado o congresso internacional “The Creative Process in Portuguese Film: Materialities” em Londres no Reino Unido, numa coorganização entre o Centre for Portuguese Language and Culture (King’s College, London) e o Utopia – UK Portuguese Film Festival. O projeto foi ainda suportado pelo Instituto Camões, numa parceria com o Instituto de História Contemporânea da Universidade NOVA de Lisboa.

Os oradores principais convidados foram Fernando Vendrell, José Filipe Costa e João Mário Grilo. O congresso deu a ocasião de juntar investigadores e professores de toda a Europa que trabalham sobre cinema português, com o objetivo, bem-sucedido, de promover o debate sobre a potência comunicativa e expressiva dos vários elementos que materializam e integram uma obra cinematográfica.

Em 2020, nos dias 29 e 30 de outubro, numa colaboração entre o Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo – Università degli Studi di Firenze em Itália e o Instituto de História Contemporânea da Universidade NOVA de Lisboa em Portugal, decidiu-se dar vida a uma nova edição do congresso, com o título “Materiality and Creative Processes in Portuguese Cinema”. Os dois oradores principais convidados

¹ <https://aim.org.pt/?p=about&sp=workgroups>

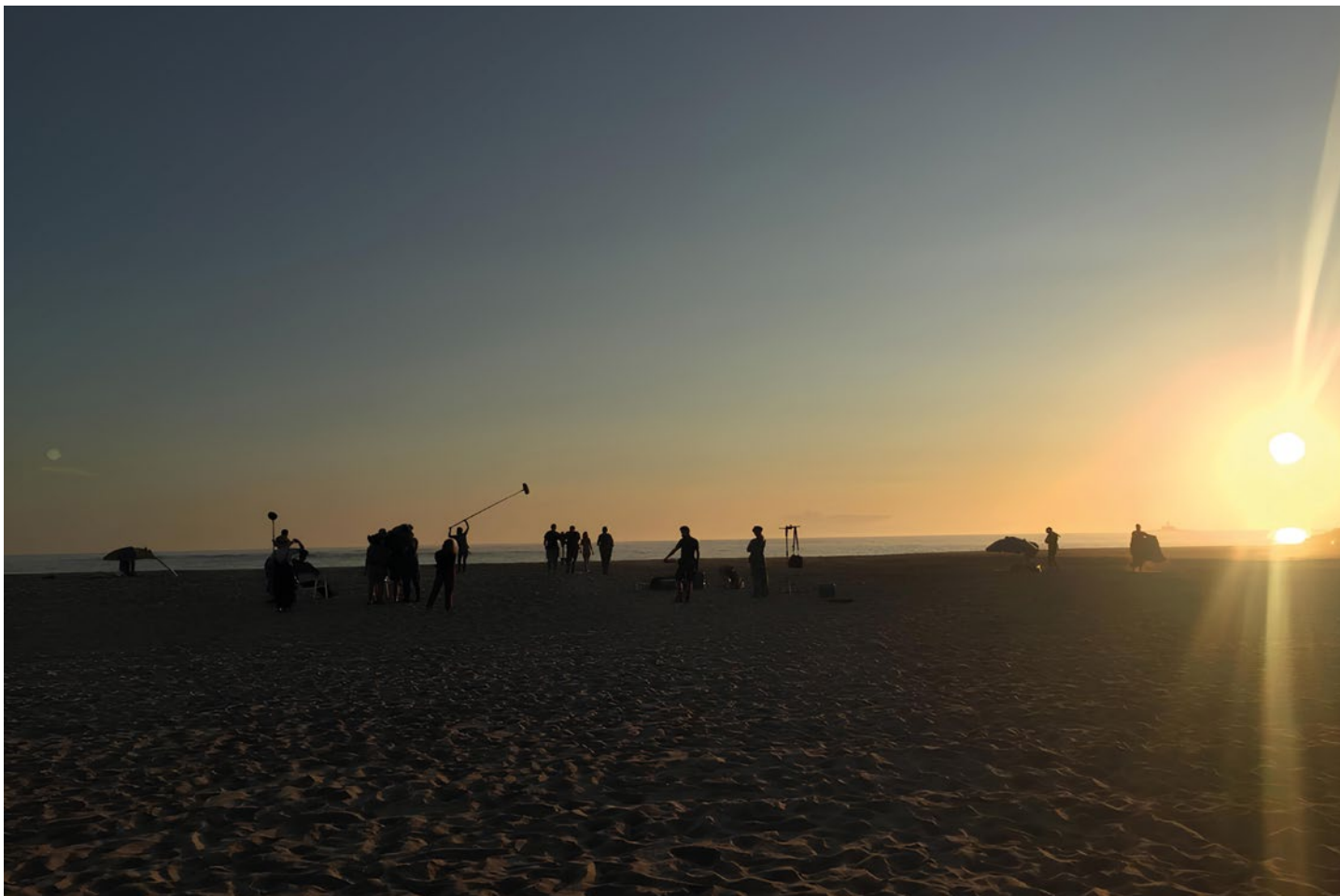


Figura 1

Fonte da Telha, 2021. Rodagem de *Campo de sangue* de João Mário Grilo

foram Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior) e Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg). Esta segunda etapa das investigações sobre Cinema e Materialidades ocorreu *online* por causa da pandemia de Covid 19. Na chamada de comunicações deste segundo congresso ficou claro como

o cinema português é especialmente rico nestas histórias. Ancorado a uma perspectiva artesanal mais forte em relação a outras cinematografias, sempre deu uma importância central à materialidade e foi muitas vezes pensado como um *cinema materialista*, apesar de os estudos existentes até aqui terem privilegiado prevalentemente a dimensão de autor. Os ofícios “inter-artísticos” foram colocados de parte em benefício de uma concepção que vê o realizador como o único e exclusivo responsável do filme. Pelo contrário, definições como as de Kubelka, que definiu a criação cinematográfica como “a tailor’s work in progress”, devolvem o merecido espaço à importância destes ofícios, graças aos quais se molda a pedra em escultura, ou se corta tecido sem forma transformando-o em traje, e se arruma os sons para a criação de vozes e silêncios.

A partir da mesma temática do GT da AIM, ainda foram organizados uma Escola de Verão em 2019 e um número especial da *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* em 2020.

A Escola de Verão “O Processo Criativo nas Práticas Cinematográficas: Materialidades” teve lugar de 2 a 6 de setembro na Universidade NOVA de Lisboa, enquanto o número especial “Materialidades no Cinema Português, Estéticas e Práticas”, coordenado por Caterina Cucinotta e Federico Pierotti, contou com cinco artigos de investigadores e professores provenientes de Espanha, Portugal, França, Brasil e Itália.

O objetivo foi sempre o de, nas palavras das coordenadoras do GT de 2018 a 2022:

complementar a investigação predominantemente teórica que já existe sobre a sétima arte através do aprofundamento dos estudos da dimensão material, física, “fabril”, que está na origem e na base de todo o objeto fílmico; entender o fazer cinematográfico como um processo complexo onde cada equipa de trabalho assume funções específicas, contribuindo para um resultado final que é inevitavelmente “interartístico”, já que todo o tipo de artes e ofícios colaboram na construção do objeto fílmico.

Nesta linha de investigação, ainda no dia 21 de fevereiro de 2020, um grupo de investigadores e cineastas reuniu-se na Covilhã, num evento organizado pela Universidade da Beira Interior em Portugal e pela Universidad Rey Juan Carlos em Espanha. Foi coordenado por Manuela Penafria e Alfonso

Palazón, com o objetivo de discutir o ofício da realização cinematográfica e as tarefas da equipa no processo de realização de filmes. Foi um encontro intenso e muito produtivo, que marcou o início de muitas conversas posteriores e mais encontros: a 7 de outubro de 2021, em Madrid, e a 14 de outubro de 2022, novamente na Covilhã.

Pelo caminho, juntou-se a Universidade do Algarve e, com isso, as investigadoras Mirian Tavares e Ana Isabel Soares à equipa coordenadora. A 23 de outubro de 2023, organizou-se o 4.º Encontro em Faro, na Universidade do Algarve, organizado pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e com o apoio do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve e de docentes do programa como Ana Clara Santos, António Costa Valente, Cecília Salles e Patrícia Dourado.

O 5.º Encontro ocorreu em Madrid, na Universidad Rey Juan Carlos, numa data emblemática, a 25 de abril de 2024, nos 50 anos da Revolução dos Cravos, e quis-se assim prestar homenagem a este momento marcante da história de Portugal e aos processos criativos em torno das revoluções e das mudanças sociais vividas.

Diante dos tantos encontros e experiências partilhadas em torno das materialidades do cinema, em que o interesse pelos processos criativos esteve sempre presente, esta reunião de

textos constitui mais um desses encontros de olhares e vozes, agora em livro. Passamos a apresentar a seguir a miríade de trabalhos que compõem este volume e que constituem uma importante contribuição para o amplo campo de estudos dos processos de criação e das suas interações no cinema.

Estão reunidos nesta organização o desenvolvimento e aprofundamento de importantes trabalhos apresentados no GT Cinema e Materialidades da AIM, que decorreu na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Vila Real, entre os dias 30 de maio e 3 de junho de 2023, e outros trabalhos que, por afinidades artísticas e materiais, contribuem para este conjunto que pretende criar um discurso plural com vários pontos de vista sobre o cinema e as suas materialidades.

O professor da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS20), Sérgio Dias Branco, no seu ensaio **Jordan Peele, autor negro: *Foge* (2017), da página ao ecrã** nos apresenta uma análise do guião completo e anotado, publicado dois anos depois da estreia de *Foge* (*Get Out*, 2017), comparando-o com o filme, tocando um ponto de fundamental importância quando nos fala do trabalho do cineasta Jordan Peele como autor de cinema, argumentista e realizador, que assume uma perspetiva negra.

De uma perspetiva semelhante, parte também o ensaio de Alfonso Palazón com o título **El imaginario de la realidad**,

em que o autor, professor da Universidad Rey Juan Carlos e realizador de cinema, pretende refletir sobre a forma como interpretamos a realidade, sobre os condicionantes que influenciam os imaginários de qualquer proposta criativa, e como a combinação das nossas experiências, crenças e conhecimentos são determinantes na maneira de criar sentido no documentário.

Falam-nos da luz e da direção de fotografia os seguintes dois ensaios, escritos por investigadores e professores de duas Universidades do Brasil: a Universidade Federal de Mato Grosso e a Universidade Federal Fluminense.

Em **O poder da imagem e a arte da iluminação no espetáculo *Encardidos***, de Pedro Pinto de Oliveira, professor da Universidade Federal de Mato Grosso e investigador associado do LabCom da Universidade da Beira Interior, e Priscila Lima Freitas, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da mesma universidade no Brasil, o objetivo principal foi observar e refletir sobre a iluminação enquanto uma das materialidades do cinema e de outras artes. Tomou-se como estudo de caso o espetáculo teatral *Encardidos*, apresentado e gravado em 2018, no Cine Teatro Cuiabá, em Mato Grosso, e transmitido de forma *online* pela plataforma Youtube. A análise deste objeto audiovisual a partir do ponto de vista da luz e da direção de fotografia, possibilita reflexões sobre as áreas de fronteira entre teatro

e cinema, numa investigação que sublinha as nuances da luz sobre os objetos, os ambientes recriados e os corpos e gestos dos atores e das atrizes do espetáculo.

Em **Diretoras de fotografia: Produção e difusão de dados no combate à desigualdade de gênero no cinema brasileiro**, as três autoras, Ana Carolina Figueira e Emilli Assis, estudantes de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense, e Marina Cavalcanti Tedesco, professora da mesma instituição, seguem os rastros do projeto intitulado *Diretoras de fotografia. Banco de dados*, disponível em forma de página web para alcançar ao máximo possíveis coletivos, entidades de classe e pessoas que formulam políticas públicas. Nesta investigação, sob a forma de cartografia virtual e visual, se sublinha como a profissão da direção de fotografia em cinema e no audiovisual sempre tem tido uma componente fortemente masculina, o que deixou de lado muitas mulheres diretoras de fotografia silenciadas ao longo da história do cinema brasileiro.

Num sentido mais amplo de cartografia e página web para divulgação ampla, também insere-se o ensaio de Monica Rodrigues Klemz, doutoranda em Cinema na Universidade Federal Fluminense, que tem o título **Geobodies de Ursula Biemann: O uso da cartografia crítica no audiovisual**, onde se analisam os últimos trabalhos audiovisuais da artista suíça, à luz do recente conceito de cartografia crítica. No ensaio, a autora mostra-nos

como o uso da tela dividida ou múltipla (*split screen*), apresenta uma forma cartográfica, onde o olhar do espectador é convidado a relacionar-se com as ações que acontecem nas outras telas, num trajeto subjetivo. Os temas apresentados por Ursula Bie-mann são assim analisados a partir de toques artísticos como cores, movimentos e grafias inscritas nos vídeos.

Na entrevista de Caterina Cucinotta, professora da Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, intitulada **As ideias não se podem atropelar! Entrevista com a figurinista Teresa Samissone**, fala-se novamente da relação do cinema com as outras artes e com os processos criativos. Nesse caso, a moda e o vestuário se cruzam com o percurso de trabalho de figurinista para cinema e audiovisual, que, em Portugal, vai ganhando sempre mais importância. O caminho artístico e laboral de Teresa Samissone configura um estudo de caso interessante acerca de vários aspetos da sociedade contemporânea que não podem passar despercebidos, como a urgência no aumento dos salários para as trabalhadoras do audiovisual em Portugal, alguma discriminação ainda presente nos processos de pré-produção e a necessidade da criação de escolas de formação, não só em design de moda, mas também em direção de arte e desenho de vestuário para a imagem em movimento.

A partir de outra perspetiva, Juan José Domínguez López, professor de realização cinematográfica e televisiva na Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, escreve sobre os perigos

de não defendermos os valores comuns como cidadãos e de não procurarmos despertar a consciência política e social. No seu texto, **Lo posible contra lo necesario. La construcción de héroe en Studio 60 de Aaron Sorkin**, apresenta Aaron Sorkin como um produtor executivo que, através de séries como *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006-2007), procura no processo criativo da construção dos seus personagens heróicos debater temas de ética e política. Os personagens procuram o triunfo da liberdade e a união em torno de valores comuns pode colocar um problema narrativo. Se todos os personagens estão de acordo, onde encontramos os antagonistas necessários para manter o pulso dramático? A série de Sorkin evidencia as resistências em aceitar que é possível construir espaços de acordo em liberdade nos quais existe satisfação.

Sonia Carlos García, doutoranda em Comunicação Audiovisual na Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, em **La pantalla como elemento regulador de la puesta en abismo cinematográfica en filmes sobre rodajes**, realiza um estudo sobre os filmes que se dedicam a retratar o processo de realização de outro filme e a sua relação com a *mise en abyme* como mecanismo utilizado para introduzir uma ficção dentro de outra ficção. Trata-se da autorreferencialidade cinematográfica, frequentemente denominada como metacinema ou filme dentro do filme. Estamos diante de uma ficção enquadrada por uma ilusão temporal que brinca com a estrutura do

argumento durante o processo de receção cinematográfica. A *mise en abyme* evidencia a particularidade da narrativa cinematográfica que, nesse tipo de filmes, geralmente vai além da simples exposição de um processo de filmagem.

Quando António Reis falava em “estética dos materiais” (1997), referia-se ao rigor usado na escolha dos elementos físicos da composição, que é o quadro/enquadramento cinematográfico e a todas as consequências que essas opções trazem. Assim, palavras como “ofícios”, “composição”, “materialização”, “artefacto” tornam-se decisivas para a definição deste campo de estudo, que não coincide com a abordagem da interpretação fílmica nem com a do conteúdo da imagem final, mas sim com as formas, os cortes, as matérias, os estilos propostos pelas diversas equipas de profissionais envolvidas nos processos criativos das materialidades do cinema.

A definição da criação cinematográfica como “um trabalho de alfaiate em andamento” (Korossi, 2012) destaca a importância do ofício em si, como se o filme consistisse numa pedra que se molda em escultura, ou num pano sem forma que se corta e transforma em vestido, num bloco de sons que se organiza para criar música, vozes e silêncios, ou de luzes

captadas pela película que se projetam para iluminar ou fazer sombra. Esses elementos constituem, na sua natureza de matéria transformada, registos do pensamento em criação e marcas dos princípios direcionadores do projeto poético de cada artista envolvido nas (tantas) dobras do processo de criação do cinema e das audiovisualidades. Revelam, por isso, aspetos de grande interesse para os estudos da Coleção Processos de Criação, que conta, neste importante número, com a profusão das materialidades do cinema para ampliar as suas reflexões.

Referências

- [1] Lobo, M. G. & Moutinho, A. (Eds.). (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro: poesia da terra*. Cineclube de Faro.
- [2] Salles, C. (2020). Arquivos da criação: Materialidades dos processos de criação. *Revista Vazante*, 4(2), 187–199. <https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2020.2.60318>
- [3] Korossi, Georgia. (2012, October 23). The materiality of film: Peter Kubelka. British Film Institute. <https://www.bfi.org.uk/interviews/materiality-film-peter-kubelka>

EL IMAGINARIO DE LA REALIDAD

Alfonso Palazón

Introducción

Este trabajo pretende reflexionar sobre la forma en la que percibimos e interpretamos la realidad, sobre los condicionantes que influyen en los imaginarios de cualquier propuesta creativa, y es que la combinación de nuestras experiencias, creencias y conocimiento son determinantes en la manera de crear sentido y significado en el documental.

Partimos de la base de que trabajamos siempre desde nuestro imaginario. Construimos la realidad desde nuestra percepción y nuestras representaciones mentales. Es la manera que interpretamos el mundo y damos un cierto sentido a lo que nos rodea lo que forma parte de nuestras expresiones creativas. Las experiencias personales, la educación, nuestra cultura, las interacciones sociales y los medios de comunicación modelan nuestro entorno y la realidad que recibimos no es una representación objetiva de la realidad en sí misma, sino que es una construcción subjetiva en la que cada persona interpreta y comprende lo que puede llegar a ser real. Y si eso es así en la experiencia personal de cada uno, también es así en la propuesta creativa del documentalista.

No siempre se consideró así, el documental contemporáneo ha experimentado unas profundas transformaciones en las últimas décadas relacionadas con la drástica transformación de la sociedad. La idea del documental clásico proponiendo una representación objetiva de la realidad con una visión informativa e, incluso, educativa fue evolucionando hacia nuevas maneras de ver en las que los enfoques subjetivistas permiten explorar temas más personales y emocionales. El cine-ensayo, la mezcla de construcciones, la experimentación estética o las representaciones del yo han incorporado una experiencia más reflexiva y artística en el trabajo de las imágenes en el documental. Sobre estas cuestiones se centra el presente trabajo.

La irrupción de la subjetividad. Decisión creativa

No cabe duda de que el documental marcó una reflexión en la propia evolución del medio cinematográfico, la apuesta por capturar la realidad desde un enfoque realista supuso la transformación en la manera de aproximarse a dicha realidad. La intención era capturar y representarla tal como era.

Pero la imagen del documental es el producto de toda una serie de decisiones creativas ligadas no solo a la selección de un encuadre. Supone la puesta en marcha de unos códigos cinematográficos que se pueden concretar conceptualmente en la sala de montaje y ayudan a generar unas conexiones que permiten explorar las enormes capas y emociones del documental. Es un proceso continuo de descubrimiento y experimentación que explora continuamente las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

Por eso, en la evolución del documental quedó claro que la subjetividad y la aproximación personal eran los enfoques para abordar una realidad cada vez más fragmentada. El *direct cinema* y el *cinema verité* definen esta diversidad de voces y la subjetividad de las perspectivas o enfoques.

A ello se añade el impacto significativo de las nuevas tecnologías, en cuanto a la digitalización de la captación y los procesos de montaje que implican una mayor diversidad de miradas y perspectivas. La representación de la realidad que se propone está siendo moldeada por una serie de tecnologías que hablan de otras realidades, como la realidad virtual, la realidad aumentada, la realidad inteligente... La posibilidad de sumergirnos en entornos simulados está redefiniendo la manera en la que interactuamos con la realidad. Espacios y experiencias que influyen en la percepción de nuestro imaginario y el sentido de lo real.

Por eso, comenzar a hablar de lo verdadero o falso supone entrar en una reflexión entre lo real y lo imaginado que, en sí mismo, supone un alejamiento del sentido inicial del documental, enfocado a representar fielmente la realidad. La idea del documental como generador de cambio ligado a una sociedad en movimiento va tomando protagonismo en la situación actual.

El impacto de las vanguardias. Alejamiento de la narrativa

A lo largo de la historia del cine, la interacción entre ficción, documental y vanguardia ha provocado influencias mutuas en todas las corrientes cinematográficas. La mezcla de formas y enfoques ha posibilitado una rica hibridación que se ha ido manteniendo desde el principio del cine. La incorporación de elementos del documental o del cine de vanguardia en la ficción cinematográfica ha supuesto crear historias que han buscado el realismo y la autenticidad, desafiando las convenciones narrativas y estéticas de la puesta en escena cinematográfica. La cámara al hombro o el uso de localizaciones reales junto con la experimentación estética han permitido romper con estructuras narrativas que han servido para descubrir nuevas formas de generar mundos imaginarios a los que la ficción no llegaba.

Rupturas a su vez planteadas desde el propio documental incorporando la ficción como manera de trabajar con la

representación y deconstrucción de la realidad. O también en las rupturas de las convenciones de las formas que puso de manifiesto el cine de vanguardia con la experimentación con el montaje, el color o el sonido. Exploraciones que permitieron una mayor libertad creativa en la se han ampliado las formas de hibridación de la representación de la realidad.

La atadura de la narración suponía un lastre y surgía la necesidad de escapar de esas limitaciones. Catalá lo plantea: «El documental se aleja de la narrativa y el drama, sin dejar de ser narrativo y dramático. Y al mismo tiempo se oponía a la abstracción sin dejar de ser de alguna forma vanguardista» (Catalá, p. 27). Esta relación entre narración y abstracción en el documental contemporáneo ha conseguido que el documental trabaje en un terreno más experimentado, donde los enfoques de los planteamientos se alejen de un trabajo más lineal para acercarse a unos enfoques más fragmentados que permiten una mayor libertad en la expresión cinematográfica. Y todo sin alejarse de estructuras convencionales. La narración emerge desde una manera subjetiva o simbólica. La experimentación no implica la ausencia de elementos narrativos sino una redefinición en la forma de contar y mostrar la realidad con elementos reconocibles y referencias concretas. En esta búsqueda, la selección que realiza el cineasta implica la organización de la forma y la intencionalidad de una estructura. La construcción de una reformulación de la realidad como

herramienta de transformación donde la estética de lo real está reconsiderada constantemente.

Las posiciones abiertas de la propia evolución del documental con la incorporación de los elementos de vanguardia desde su mismo enfoque han hecho que el documental contemporáneo trabaje con la realidad de una manera más subjetiva. Se parte de una cierta realidad, pero desde una perspectiva mucho más personal y creativa, donde surge una necesidad de explorarla y de transmitir emociones, en la que toda experimentación visual y sonora es válida. Es preciso involucrar al espectador. El propio cuestionamiento de la realidad hace que el espectador participe de una manera activa y crítica abriendo una reflexión y debate sobre nuevas construcciones de significados. Se trabaja la realidad más allá de la mera representación, es necesario trabajar con ella para interpretarla y crearla de nuevo. Estos interrogantes acerca de la naturaleza de la realidad permiten tomar conciencia al espectador y que cree un proceso de pensamiento propio que cuestione y genere nuevas reflexiones acerca del sentido del imaginario colectivo.

Los cambios radicales propuestos por las vanguardias pueden desvirtuar los propios comienzos del documental planteando cuestiones estéticas que desviarían los planteamientos sociales y de cambio de género. El documental no deja de ser una forma de conciencia en la que su auténtica naturaleza es una

interpretación creativa de la realidad. En el documental contemporáneo, las preocupaciones estéticas y de percepción también son relevantes. La forma en la que se presenta la realidad y cómo se construye puede influir en la manera de comprender los temas abordados. Las decisiones estéticas afectan a la forma que el espectador se relaciona emocionalmente con las imágenes y afecta a la perspectiva de la propuesta ofrecida.

El imaginario de la mirada. Percepciones

La expresión del documental a través de la mirada del cineasta contribuye a la construcción de los imaginarios sociales. Las implicaciones estéticas las podemos tratar desde el conjunto de representaciones que conforman la percepción y comprensión del mundo. Ello no sucede solo en el documental, sino también en la ficción y las vanguardias cinematográficas, pero, frente a esa visión objetivista del documental clásico, se reivindica la figura del documentalista. La búsqueda de la autenticidad de las imágenes desde un punto de vista emocional invita a reflexionar sobre los símbolos e ideas que crean el imaginario, porque invitan a transportarnos a otras realidades.

Ese simbolismo es la clave para introducir el imaginario. El arte, el lenguaje, la religión o la misma ciencia contribuyen a la creación de las primeras formas imaginarias que se van

a ir desarrollando en contacto con otras culturas y prácticas sociales. Con el arte representamos; con el lenguaje creamos significados. La religión nos permite narrativas que dan trascendencia a nuestra existencia; y la ciencia introduce marcos teóricos y razonados para comprender el mundo. Estas prácticas nos sirven para crear imágenes del imaginario y, lo crucial, las imaginamos. Cada sociedad, cada individuo, cada grupo tiene su propio imaginario. Su experiencia ha influido en la construcción de su realidad. En este contexto, el cine documental explora y cuestiona los imaginarios y los documentalistas tienen la capacidad de abrir nuevos espacios de reflexión y cuestionar los imaginarios establecidos.

Experiencias colectivas e ideológicas diversifican las situaciones individuales y sociales generando discursos y narrativas en las que los deseos y las expectativas conforman un imaginario en movimiento, moldeado por nuestras experiencias, interacciones y visiones que siempre está sujeto a cambios. Un trasfondo común que se enriquece al comprender cómo se configuran las percepciones, valores y visiones del mundo como manera de interactuar con nuestra realidad.

El documental constituye la punta de iceberg sobre la conciencia de nuestro entorno imaginario. Explora la diversidad social ofreciendo una mirada crítica y profunda sobre la condición humana. Y el imaginario social es el componente sobre el que subyacen nuestras expectativas e imágenes de cómo debería

ser el mundo. El documental refleja y cuestiona los espacios predominantes proporcionando una reflexión crítica de las diversas realidades contribuyendo a enriquecer a su vez el imaginario social. Rompe estereotipos y desafía barreras. Ese reflejo del imaginario es capaz de transformarlo para un mayor entendimiento de las expectativas de las imágenes.

Un mundo imaginado que no representa la realidad sino los imaginarios sociales de cada individuo. Ya el imaginario no es una imagen sino una creación continua de formas e imágenes de una construcción de algo. Lo imaginario no es el reflejo de lo que existe, sino que se modula en las interacciones e interrelaciones del individuo, que trabaja en el terreno del simbolismo, de la construcción social, en donde se crean significados y representaciones. Toda esta retroalimentación de las implicaciones estéticas del imaginario ha ido enriqueciendo la historia del cine y también del documental.

Conclusión. Reimaginar la realidad

La evolución del documental contemporáneo en los últimos años lo ha vuelto más complicado y fascinante; desde esa visión clásica que buscaba un acercamiento objetivo a la realidad hasta la visión compleja de la mirada contemporánea, los documentalistas han sabido reconocer la subjetividad inherente en la creación de imágenes. La realidad es poliédrica

y se asume que las diferentes perspectivas pueden coexistir con un acercamiento crítico y reflexivo en donde la realidad no solo está en la pantalla, sino que se puede construir y representar. Se buscan formas experimentales y recursos estilísticos que amplían las opciones expresivas del documental. La relación con la realidad a través de las imágenes se convierte en un desafío para comprender el mundo.

La fascinación por las imágenes en movimiento y el deseo por captar la realidad fueron claves iniciales para ver cómo se ha ido construyendo el documental. Si ya la fotografía supuso aquella réplica de la realidad, pronto las imágenes fueron adquiriendo un gran valor simbólico y de representación volviéndose portadoras de significado, había algo más allá de lo que está frente a la cámara, las imágenes se tornaron construcciones subjetivas. El documental ha explorado estos enfoques y estilos en su empeño de ofrecer una representación más creativa y potente de la realidad. El trabajo con las imágenes y con el lenguaje cinematográfico ha posibilitado construcciones imaginarias alternativas.

Y en esta búsqueda entre el acercamiento entre realidad y verdad, el documental propone el imaginario. La búsqueda de la imaginación, de la mirada, es una necesidad urgente de representación de la realidad. La búsqueda de la imaginación en la representación de la realidad en el cine documental nos permite ampliar nuestros horizontes perceptivos y cognitivos.

Al explorar y trabajar con nuestro imaginario, el documental puede trascender las limitaciones convencionales y ofrecer nuevas perspectivas, reflexiones y emociones. Es una invitación a desafiar la mirada preestablecida y abrirnos a la posibilidad de imaginar y reimaginar nuestra relación con el mundo que nos rodea. El imaginario de la realidad es nuestra imaginación.

Referencias

- [1] Catalá Domenech, J.M. (2021). *Posdocumental. Condición imaginaria del cine documental*. Asociación Shagril Textos Aparte.
- [2] Peydró, G. (2019). *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Asociación Shagril Textos Aparte.
- [3] Moreno, N. (30 marzo 2016). *John Grierson y el nacimiento del documental social*. <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/john-grierson-documental-social/>
- [4] Torreiro, C. y Cerdán, J. (2005). *Documental y Vanguardia*. Cátedra.
- [5] Torreiro, C. y Alvarado, A. (2023). *El documental en España. Historia, estética e identidad*. Cátedra.
- [6] Weinrichter, A. (Ed.) (2010). *.doc. el documental en el siglo XXI*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine.

JORDAN PEELE, AUTOR NEGRO

Foge (2017), da página ao ecrã

Sérgio Dias Branco

Resumo

Este trabalho analisa *Foge* (*Get Out*, 2017), escrito e realizado por Jordan Peele, centrando-se no processo de produção do filme, desde a escrita do argumento até à sua concretização no ecrã. Para tal, compara o guião completo e anotado (publicado em 2019) com o filme, procurando evidenciar a complexidade do estilo fílmico de Peele e a forma como este se afirma como autor no cinema de terror a partir de uma perspectiva negra. Começa por enquadrar teoricamente a questão da autoria, recorrendo a Berys Gaut e à ideia de que a criação cinematográfica é simultaneamente colaborativa e marcada por figuras dominantes. Em seguida, situa Peele na história do horror negro americano, tal como estudada por Robin R. Means Coleman, sublinhando a crescente afirmação de artistas negros desde os anos 1990. A análise culmina numa leitura detalhada de uma cena decisiva entre Chris e Georgina, durante a sequência da festa/leilão, destacando o trabalho de interpretação, de encenação e de ritmo, bem como a importância cultural de certas expressões verbais que funcionam como gatilho para a emergência da consciência reprimida da personagem.

This work analyses *Get Out* (2017), written and directed by Jordan Peele, focusing on the film's production process, from the writing of the screenplay to its realisation on screen. To this end, it compares the complete annotated screenplay (published in 2019) with the finished film, seeking to highlight the complexity of Peele's film style and the way he establishes himself as an author within horror cinema from a Black perspective. It begins by providing a theoretical framework for the question of authorship, drawing on Berys Gaut and on the idea that filmmaking is both collaborative and shaped by dominant creative figures. It then situates Peele within the history of Black horror in American cinema, as studied by Robin R. Means Coleman, emphasising the growing prominence of Black artists since the 1990s. The analysis culminates in a close reading of a decisive scene between Chris and Georgina during the party/auction sequence, highlighting performance, staging, and pacing, as well as the cultural significance of certain verbal expressions that act as a trigger for the emergence of the character's repressed consciousness.

Palavras-chave

Autoria Cinematográfica • Cinema de Terror Negro • Jordan Peele

Black Horror Cinema • Film Authorship • Jordan Peele

Este trabalho pretende investigar *Foge* (*Get Out*, 2017), escrito e realizado por Jordan Peele, focando-se no processo de produção do filme, da escrita do argumento à finalização da obra para o ecrã. A persecução deste objectivo implica uma análise do guião completo e anotado, publicado dois anos depois da estreia de *Foge* em sala, comparando-o com o filme (Peele, 2019). Um aspecto fundamental deste estudo passa pela dissecação do estilo fílmico meticuloso e complexo de Peele. Tal requer considerar o cineasta como autor de cinema, como argumentista e realizador que assume uma perspectiva negra.

Começarei por um enquadramento teórico em torno da questão da autoria, antes de avançar para a análise de uma cena de *Foge*, a partir do guião anotado. Num ensaio sobre a autoria e a colaboração no cinema, o filósofo escocês Berys Gaut (1997) tenta combinar duas teses. Uma é uma tese hermenêutica mínima —que para interpretar um filme é preciso entender o que seus criadores fizeram (Gaut, 1997, p. 150). Outra é uma tese da autoria múltipla no cinema —que um filme geralmente tem

uma autoria vária e dispersa e, às vezes, agentes artísticos com reivindicações autorais são dominantes devido ao controlo que têm sobre a obra (Gaut, 1997, pp. 164–167). Uma das bases dessa proposta tem a ver com a ontologia do autor do cinema, baseada em teóricos como Stephen Heath, que defende que essa figura é tanto uma pessoa real quanto uma construção crítica de um cineasta como autor (Gaut, 1997, p. 151; ver Heath, 1981). Como veremos, as duas teses defendidas por Gaut e esta ontologia de faceta dupla têm muita relevância para a discussão de Peele como autor.

A obra de Peele surgiu no contexto da afirmação de artistas negros no cinema de terror americano analisado em detalhe por Robin R. Means Coleman (2011). Ela traça a história dos negros no cinema de terror americano, cruzando a sua representação e o seu trabalho criativo em filmes. Desde os primórdios do cinema americano que as personagens negras têm aparecido, regra geral, como reflexo do racismo e do preconceito enraizado na sociedade estado-unidense, aquilo a que autora chama de «o nascimento do bicho-papão negro» («the birth of the black boogeyman»), em referência ao filme de D. W. Griffith, *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) (Coleman, 2011, pp. 14–35). O livro termina com a constatação de que algo novo estava a ocorrer desde o início da década de 1990: o aparecimento de mais artistas negros na interpretação, na escrita, e na realização cinematográficas, em muitos casos desafiando a imagem dos negros no

cinema e trazendo para o ecrã a história de violenta opressão e a cultura de esperançosa resistência da comunidade negra (Coleman, 2011, pp. 198–216). A antologia de terror, *Tales from the Hood* (1995), dirigida por Rusty Cundieff, e escrita por Cundieff e Darin Scott, fica como um marco deste período.

Coleman faz um balanço nessas notas finais em 2011, ano de publicação do seu livro, e procura captar algo que parecia estar no ar, um tempo fértil para um acontecimento marcante. Podemos dizer que esta expectativa foi concretizada com *Foge*, a primeira longa-metragem de Peele. Dois anos após a estreia do filme, o documentário *Horror noire: A history of black horror* (2019), baseado no estudo de Coleman, transmitiu o essencial do seu argumento, ilustrando-o com excertos de filmes e comentários dela e de outras pessoas. O documentário também acrescenta referências a *Foge* no início e no fim, reconhecendo-o como o tal evento esperado e incluindo até com a participação do próprio Peele, que comenta o seu filme e outros que o influenciaram, como *Os prisioneiros da cave* (*The people under the stairs*, 1991), realizado por Wes Craven.

Peele surge como autor no contexto de afirmação de artistas negros no cinema de terror americano, mas a sua obra é bastante variada. Nas obras atribuíveis a Peele podemos excluir à partida aquelas que ele apenas produziu como *BlackKkKlansman* (2018), dirigido por Spike Lee. Podemos optar, assim, por casos em que o controlo artístico de Peele foi maior, trabalhando

como argumentista, realizador, criador, e produtor ou, de forma atenuada mas reconhecível, como argumentista e produtor.

Como argumentista, realizador, criador e produtor, Peele fez até agora obras para o cinema, a internet, e a televisão. No campo do cinema, devem ser incluídas as longas-metragens *Nós* (*Us*, 2019) e *Nope* (2022), além de *Foge*. Para a internet, Peele co-criou com Charlie Sanders uma série cómica e de ficção científica para a YouTube Premium, *Weird City* (2019), que é composto por seis episódios. Para a televisão, co-criou com Keegan-Michael Key a série de *sketches* para a Comedy Central, *Key & Peele* (2012–2015), que contou com cinco temporadas e 54 episódios. Adicionalmente, co-criou com John Carcieri a *sitcom* *The Last O.G.* (2018–2021) para a TBS e foi um dos responsáveis com Simon Kinberg e Marco Ramirez pelo regresso da série de antologia *The twilight zone* (2019–2020), originalmente criada por Rod Serling, para a CBS All Access. Este *The twilight zone* chegou às duas temporadas nas quais Peele fez o papel de narrador.

Como argumentista e produtor, Peele co-escreveu com Alex Rubens, o filme cómico *Keanu* (2016), no qual contracena com o seu companheiro de *Key & Peele*. Além disso, co-escreveu com Win Rosenfeld e a realizadora Nia DaCosta, a nova versão de *Candyman* (2021), e com o realizador Henry Selick o filme de animação *Wendell & Wild* (2022), com vozes de Key e Peele.

Há alguns traços que sobressaem nesta constelação de obras de Peele. Por exemplo, *Weird City* apresenta um mundo marcado por uma dualidade urbana, com uma fronteira clara («a linha», originalmente «the line») e diferenças extremas de classe social, que não é muito distante de *Nós*, mas até de *Foge*. Adicionalmente, o episódio que Jordan Peele escreveu, mas não dirigiu, para o novo *The Twilight Zone*, toca em temas semelhantes aos explorados em *Foge*. Em *Downtime* (2.02), a actriz brasileira Morena Baccarin interpreta Michelle Weaver, uma mulher que descobre que é um avatar de outra pessoa e ganha consciência própria e autónoma mesmo sendo uma criação virtual. No segundo grupo, que inclui obras co-escritas e co-produzidas, *Candyman* pode ser lido como uma correcção do aspecto de «bicho-papão negro» contido no filme original. Contrastando com a obra de 1992, esta desenvolve temas políticos em torno da comunidade negra como a segregação socio-espacial e a violência policial.

Peele foi aclamado como autor pela crítica de cinema na Europa, em publicações como a revista *Cahiers du Cinéma*, um motor fundamental da cultura cinéfila que lançou a geração da Nova Vaga Francesa. Esta publicação francesa fez capa com ele, anunciando uma entrevista e um dossiê sobre cineastas negros americanos (*Cahiers du Cinéma*, 2017). Este é um dos exemplos mais evidentes da construção crítica de Peele como autor negro. O artista foi também reconhecido pela indústria americana através de duas nomeações para os Óscares da Academia de

Artes e Ciências Cinematográficas para o melhor argumento original, que ganhou, e a melhor realização. Quando dirigiu *Foge*, Peele era conhecido principalmente devido à série televisiva de comédia *Key & Peele*, que mostrava o seu «gosto pelo terror» (2017, p. 9).¹ Também é verdade que o filme mantém elementos cómicos, sem deixar de ser um projecto de baixo orçamento da Blumhouse Productions, companhia especializada em cinema de terror. O comentário social que *Foge* constrói assenta na sátira e numa ligação relevante ao afro-pessimismo, como explica Ryan Poll (2018), uma abordagem crítica que expõe e investiga os efeitos contínuos da racialização e do racismo, do colonialismo e dos processos históricos de escravatura nos EUA.

A cena entre Chris Washington (Daniel Kaluuya) e Georgina (Betty Gabriel) durante a sequência da festa/leilão é fundamental para entender como estas linhas autorais são trabalhadas em *Foge*. Começa com mais um momento cómico entre a personagem principal, Chris, e o seu amigo, Rod Williams (Lil Rel Howery), que funciona como uma hilariante voz da consciência negra (Peele, 2019, pp. 108–109). Rod avisa-o repetidamente sobre o perigo que ele parece estar a enfrentar, mas que ele não aceita, embora Chris reconheça a estranheza de encontrar negros servis que parecem desconhecer o movimento pelos direitos civis. O telefonema

¹ «goût pour l'horreur.»

entre Chris e Rod é seguido por uma estranha e reveladora conversa entre Chris e Georgina, a empregada cuja mente foi ocupada pela avó da sua namorada Rose Armitage.

No guião completo e anotado, as notas de Peele sobre esta cena salientam a sua importância na produção do filme:

Esta era uma cena bastante simples no papel e eu sabia pela forma como a história estava a desenvolver-se, tinha que ser uma das cenas mais dinâmicas do filme. Isso porque sem esta *performance*, sem chegar perto com esta grande angular e tirar esses batimentos ou momentos de pausa, pode parecer uma desescalada em termos de ritmo. Já vimos interações com Walter e Andre e tudo isso, portanto tudo se resume a este momento aqui. Isto é algo novo. O que estamos a ver é a mulher dentro de Georgina a lutar para sair. [...] Eu vejo-a como uma mulher gay a quem Rose também fez o seu número de chamariz romântico [...]. [...] Não é Georgina ali a chorar por alguém para a ajudar —ela está a tentar fazer com que Chris se salve. (2019, pp. 175–176)²

² «This was a fairly simple scene on paper and I knew from the way the story was going, it had to be one of the most dynamic scenes in the movie.

O impacto deste momento deve-se à interpretação minuciosa de Gabriel como Georgina, mas também à lente usada que distorce a cabeça dela, quase como se estivesse prestes a rebentar. Peele aponta a percepção do abrandamento no ritmo do filme. Na verdade o que ocorre é uma adaptação do ritmo a Georgina, isto é, a uma personagem dividida entre a sua essência aprisionada e uma mente ocupante. Ela exprime esta cisão através de pausas, saltos, tentativas, e hesitações. O realizador sublinha o facto de a emergência da verdadeira Georgina ter a ver com uma tentativa de ajudar Chris. Ele menciona igualmente o aspecto sugerido pelas fotografias que Chris encontra mais tarde, que mostram Rose com vários interesses amorosos —e um deles é Georgina. A sugestão é que Georgina era lésbica e foi seduzida por Rose para que o seu corpo pudesse ser usado para prolongar a vida da sua avó, Marianne.

Para rematar esta análise, chamo a atenção para um elemento que o argumentista-realizador não refere. Que elemento serve



That's because without this performance, without going close with these wide lenses and taking these beats or moments of pause, it might feel like a de-escalation in terms of pacing. We've already seen interactions with Walter and Andre and all of it, so it all comes down to this moment right here. This is something new. What we're seeing is the woman inside Georgina fighting to get out. [...] I view her as a gay woman who Rose did her romantic honeypot thing on as well [...]. [...] It's not Georgina in there crying for someone to help her —she's trying to get Chris to save himself.»

de gatilho à emergência da verdadeira Georgina nesta cena? É um estímulo verbal. Chris desculpa-se a ela, dizendo «I wasn't tryin' to snitch...».³ Esta desculpa refere-se à queixa de Chris a Rose sobre Georgina. A reacção de Georgina é repetir a última palavra em forma de pergunta, movendo bruscamente a cabeça e apontando os olhos para o seu interlocutor, num misto de surpresa e reconhecimento: «Snitch?» Georgina perde a postura anterior, um modo quase mecânico de agir, que corresponde à visão que a avó de Rose tem da forma como se deve comportar uma criada negra numa casa. Chris insiste com outra expressão sinónima: «Rat you out?».⁴ No entanto, desta vez o filme não nos mostra Chris a falar em campo seguido da resposta de Georgina em contra-campo. O plano da primeira reacção da criada continua para ouvirmos a segunda expressão de Chris em *off*, a repetição dos mesmos gestos dela, e depois a sua resposta com um sinónimo mais formal, «tattletale»⁵, o que soa como uma tentativa de Marianne de bloquear a consciência emergente de Georgina. Ou seja, antes do momento do choro e do riso, da expressão da contradição profunda do

³ Mantenho o diálogo no inglês original neste parágrafo para facilitar a leitura. Trad. minha: «Não estava a tentar bufar...»

⁴ «Chibar-te?»

⁵ «Mexeriqueiro.»

que Georgina está a viver, algo se rompe e desperta nela por causa de duas expressões, «snitch» e «rat you out,» que têm uma carga cultural negra. Falar de um autor pode encerrar um artista numa espécie de redoma, mas esta cena, este filme, e a obra de Peele como um todo demonstram que falar de um autor negro é algo muito diferente. Por definição, um autor negro transcende a individualidade da autoria por meio de uma ligação à comunidade negra, à sua história e à sua cultura.

Referências bibliográficas

- [1] *Cahiers du Cinéma* (2017, novembro), 738.
- [2] Coleman, R. R. M. (2011). *Horror noire: Blacks in American horror films from the 1890s to present*. Routledge.
- [3] Gaut, B. (1997). Film authorship and collaboration. In Allen, R. e Smith, M. (Eds.) *Film theory and philosophy* (pp. 149–172). Oxford University Press.
- [4] Heath, S. (1981). Comment on «The idea of authorship.» In Caughie, J. (Ed.) *Theories of authorship: A reader* (pp. 214–231). Routledge.
- [5] Peele, J. (2019). *Get out: The complete annotated screenplay by Jordan Peele*. Inventory Press.
- [6] Peele, J. (2017, novembro) Get out et l'Amérique «post-raciale». Entrevista de N. Elliott. *Cahiers du cinema*, 738, 8–12.
- [7] Poll, R. (2018). Can one get out? The aesthetics of afro-pessimism. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 51(2), 69–102.

O PODER DA IMAGEM E A ARTE DA ILUMINAÇÃO NO ESPETÁCULO *ENCARDIDOS*

Priscila Lima Freitas e Pedro Pinto de Oliveira

Resumo

O presente artigo é um estudo de caso do processo criativo desenvolvido no espetáculo *Encardidos*. Nossa visada parte do elemento significador *iluminação* no âmbito das materialidades do cinema e outras artes. Como procedimento metodológico, nossa apreensão processual analisa desde as primeiras ideias às apresentações e exposições. A temática do espetáculo é o racismo, preconceito presente na sociedade e vivenciado de maneira dolorosa por pessoas pretas. Desse modo, o espetáculo *Encardidos* é predominantemente uma experiência pela arte que se revela através das imagens dos corpos dos atores Danielle Souziel e Maykon Castrovicky. Nossa fundamentação incorpora noções sobre a imagem com Roland Barthes (1984), Bóris Kossoy (2002), e Vinicius Souza (2022), e de iluminação com Marcelo Augusto Santana (2015) e Graeme Turner (1997). O trabalho parte das experiências relatadas pelos integrantes do Coletivo Atro, no qual a maioria das narrativas sobre o racismo sofrido pelos artistas teve início durante a infância. A experiência artística é construída inicialmente com base em ensaios fotográficos no intuito de pensar as imagens ali produzidas,

e decidir quais as melhores formas de gerar sentidos e provocar novas percepções e reflexões. Coletivo Atro, que é formado por Priscila Freitas na iluminação, Lysabeth Reis e Felipe Lourenço na sonoplastia, Naiane Gonçalves e Bruno Brun no cenário, Jane Klitzke no figurino, Juciney Fernandes na produção e Lucas Jerônimo na fotografia. Como resultado do estudo realizado é possível afirmar a importância de um olhar atento e reflexivo acerca dos processos criativos, entende-se inclusive que a iluminação é um dos elementos a serem analisados, mas não o único.

This article is a case study of the creative process developed in the show *Encardidos*. Our aim is based on the significant element of lighting within the scope of the materialities of cinema and other arts. As a methodological procedure, our understanding analyzes everything from the first ideas to presentations and exhibitions. The theme of the show is racism, a prejudice present in society and painfully experienced by black people. In this way, the show *Encardidos* is predominantly an experience within art that reveals itself through the images of the bodies of actors Danielle Souziel and Maykon Castrovicky. Our foundation incorporates notions about image with

Roland Barthes (1984), Bóris Kossoy (2002), and Vinicius Souza (2022), and lighting with Marcelo Augusto Santana (2015) and Graeme Turner (1997). The work is based on experiences reported by members of Coletivo Atro, in which most of the narratives about racism suffered by artists began during childhood. The artistic experience is initially constructed based on photographic essays with the aim of thinking about the images produced there, and deciding what are the best ways to make meanings and provoke new perceptions and reflections. Coletivo Atro, which is formed by Priscila Freitas in lighting, Lysabeth Reis and Felipe Lourenço in sound design, Naiane Gonçalves and Bruno Brun in scenery, Jane Klitzke in costume design, Juciney Fernandes in production and Lucas Jerônimo in photography. As a result of the study carried out, it is possible to ensure the importance of a careful, reflective look at creative processes. It is even understood that lighting is one of the elements to be analyzed, but not the only one.

Palavras-chave

Materialidades do Cinema • Iluminação • Imagem • Racismo

Materialities of Cinema • Lighting • Image • Racism

Pelo olhar da natureza, podemos situar a luz como imprescindível para que se vejam as formas, se conheçam os conteúdos,

se contam histórias e se entendam os enredos. Os personagens sem a luz são mortos e não se expressam. Sem a luz, nenhuma ação ocorre. A luz, tomada pela cultura, transforma-se, na arte, no elemento significador da iluminação. Como elemento significador das narrativas fílmicas e audiovisuais, a iluminação ajuda a contar as histórias, coloca ênfase onde ela deve estar, ou tirar também de onde não precisa. No processo criativo, a iluminação é apreendida na relação de forma e conteúdo para a ação narrada pelos atores e pelos objetos cênicos, mas a luz também narra por si mesma.

O objetivo principal do nosso estudo foi apreender, observar e refletir sobre a iluminação enquanto uma das materialidades do cinema e outras artes. Como estudo de caso, tomamos como ponto de partida o espetáculo *Encardidos*, criado pelo Coletivo Atro, trata-se de uma série de ações que levanta questões a respeito do racismo, ainda extremamente presente na sociedade e enraizado na vida daqueles cuja cor da pele é preta, apresentado em 2018 na sala multiúso Anderson Flores no Cine Teatro Cuiabá, Mato Grosso, e transmitido de forma online pela plataforma Youtube. O espetáculo *Encardidos* foi tomado como objeto desse artigo por possibilitar as reflexões sensíveis às áreas de fronteira entre teatro e cinema.

Encardidos é estrelado pelos atores Danielle Souziel e Maykon Castrovicky, cujo projeto de iluminação é de criação da iluminadora e pesquisadora Priscila Freitas, a sonoplastia por



Figura 1

Espectáculo *Encardidos*, Coletivo Atro, 2018

Lysabeth Reis e Felipe Lourenço, o projeto de cenário com criação de Naiane Gonçalves e execução de Bruno Brun, o figurino de Jane Klitzke, a produção de Juciney Fernandes, e a fotografia de Lucas Jerônimo, todos integrantes do Coletivo Atro, que em conjunto são responsáveis pelo espetáculo. Entre as muitas possibilidades de investigar as materialidades do cinema, o recorte estabelecido é a iluminação.

A iluminação como elemento significador do cinema é contundente na definição do poder da luz, como destaca Cecília Almeida Salles:

No cinema, talvez, a luz seja a ideologia, sentimento, cor, tom profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que reúne, que apaga, que reduz que exalta, que arrisca, esfuma, sublinha, derruba, que faz tornar crível ou aceitável o fantástico, o sonho, ou ao contrário, torna fantástico o real, dá tom de miragem ao cotidiano mais simples, reúne transparências, sugere tensões vibrações. A luz preenche um vazio, cria expressão onde ela não existe, doa inteligência ao que é opaco, dá sedução à ignorância. A luz desenha a elegância de uma figura, glorifica uma paisagem, a inventa do nada, dá magia a um fundo. É o primeiro efeito especial, entendido como truque, como encantamento, como engano, como loja de alquimia, máquina do maravilhoso. A

luz é o sal alucinatório que, queimando, irradia as visões: e o que vive, vive pela luz. (Fellini in Salles, 2004, p. 68).

Com a iluminação, a cenografia mais elementar e rudemente exibida pode adquirir perspectivas suspeitas, colocando a narrativa numa atmosfera inquietante. Acendendo-se apenas um refletor, e dando-se uma contraluz (efeito produzido com uma fonte de luz posta atrás da pessoa ou objeto iluminado, tornando visível apenas a sua silhueta), por exemplo, eis que todo sentido de angústia se instaura na cena, e se dissolve imediatamente ao acender uma luz frontal. Dessa forma a fotografia é escrita com luz.

Materialidade do cinema e outras artes cênicas, de acordo com o doutor em história da iluminação Farley Derze (2014), a prática da iluminação é tão antiga quanto a própria prática do teatro. Com início nas tragédias e comédias dos gregos da Antiguidade, até o advento da luz elétrica. As peças eram encenadas à luz do dia a céu aberto, portanto, iluminadas pelo sol: uma luz geral. Com os medievais em suas encenações religiosas nas igrejas, o evento precisava ser realizado no altar, onde a incidência de luz solar pelos vitrais coloridos era maior: uma luz menos difusa e mais colorida, porém nada comparado ao foco fechado de um Fresnel, refletor atual amplamente utilizado no teatro e cinema, com gelatina âmbar (filtro de luz com coloração alaranjada) do século XX.

Depois dos medievais, os renascentistas dos tempos de Shakespeare tiraram partido da luz dos vitrais e passaram a usar uma garrafa com água colorida. Atrás da garrafa posicionavam uma vela acesa. Atrás da vela, um espelho para refletir a luz que voltava em direção à garrafa de água colorida cuja transparência deixava passar um foco de luz que se abria para colorir uma cena. Com o período barroco, entre os séculos XVI e XVII, ocorreu uma revolução científica, pois eram os tempos de Newton, Galileu, Descartes, cujas colaborações vão culminar no domínio da óptica (Derze, 2014, s/p).

Tão importante quanto o elemento significador da iluminação é o posicionamento da câmera (outro elemento significador). De acordo com Turner (1997, p. 57), a câmera é o ângulo de onde veremos as imagens. Todas juntas, contribuem para a realização do cinema, pois o manejo dos ângulos da câmera também influencia para a composição de seu significado. Se a câmera está olhando para o seu objeto de cima para baixo, ela está em posição de poder em relação ao seu objeto, por exemplo. O ponto é o catalisador por onde o olho chega à imagem, e a partir do qual o restante é visualizado. Geralmente o ponto principal está em uma proporção áurea, o que mantém o equilíbrio de uma imagem. O posicionamento das linhas, dos planos e dos contrastes são elementos fundamentais na construção de sentidos em uma imagem em movimento.

Segundo Ivan Lima (1985, p. 22), a leitura de uma foto, e aqui emprestamos esse raciocínio para a imagem em movimento, se compõe pela percepção, identificação e interpretação. Onde a percepção é ótica, os olhos percebem as formas e as tonalidades. A leitura de identificação pode ser ótica ou mental, como a leitura de um texto, em que o leitor identifica os componentes visuais e registra mentalmente a sua informação. A interpretação é uma ação completamente mental, e é neste estado que se manifesta o caráter polissêmico do cinema. Onde cada público interpreta da sua forma de acordo com as suas próprias referências e experiências de vida.

Além disso, como afirma Moura em *50 Anos de Luz, Câmera e Ação* (2001, p. 362), sem abandonar o seu referencial, um filme se constitui em objeto em si mesmo que tem sua própria materialidade e ocupa seu lugar no mundo. Um lugar de muitos lugares, pois o cinema é, ou pode ser, reproduzível. Ou seja, dar sua intenção em uma obra audiovisual significa saber manipular as luzes e a câmera.

Uma imagem depende essencialmente da luz e a luz é formada por partículas que se deslocam da fonte de energia luminosa até se chocarem com um objeto que possui cor. O contraste na fotografia formado pelo preto e branco, por exemplo, é obtido pela própria natureza das cores que vemos, e sua nitidez e textura são realçadas pela quantidade de luz que lhe é impressa. A depender da subjetividade de quem

observa, o branco pode representar clareza e vida, o preto, como ausência total de luz, pode representar o sombrio, o mistério e a morte.

Construir e atribuir intenções em uma imagem em movimento significa também saber manipular a iluminação (aqui o termo manipulação está mais próximo da noção de técnica do que de manipulação ideológica). É por isso que Moura afirma que «Todos os problemas da fotografia se resumem a estas questões: onde se coloca o refletor, em que direção, com que força, e de que tipo ele é» (2001, p.32). A luz se propaga em linha reta e possui três variáveis: direção, natureza e intensidade. Varia ainda a direção de três maneiras: a intensidade também em três, e a natureza da luz varia em outras três que variam em duas cada. E também sobre a arte de iluminar, temos as três posições de luz possíveis: ataque, compensação e contraluz.

Onde há luz (ataque), é iluminado. Onde não há (compensação), é escuro. Na frase anterior, se excluirmos os parênteses, caímos de novo no óbvio: onde há luz, é claro. Onde não há, é escuro. Mas só é assim por causa da compensação. Ou pela falta dela. (Moura, 2001 p. 33).

A primeira luz que se deve ter o conhecimento, é a luz de ataque, como explica Moura (2001, p.33) também conhecida como luz básica, e pode ser mais facilmente compreendida

como sendo «A luz principal». O sol em relação com a terra, por exemplo, é o ator da luz de ataque. Pois sem ele, só existiria a escuridão.

A segunda luz é a luz de compensação, onde não há penetração. É uma luz feminina, delicada. Pousa, não bate. Era melhor que nem chegasse lá, que se dissolvesse pelo caminho até se integrar ao cenário. Quanto mais sutil, melhor. Ela, a compensação, no nosso dia-a-dia, nem é vista como uma luz. Para o olho, basta a luz do sol se refletir nas nuvens ou a luz da sala se refletir nas paredes, e as sombras não serão mais negras. Sem compensação, não há intenção. Dela depende a beleza ou a dureza de uma imagem.

A terceira luz, como explica Moura (2001, p. 129), refere-se à contraluz. Pode assim ser produzida com um refletor em sentido oposto ao sentido principal. Só é necessário que seja direcional e forte. Quanto menos matéria, filtros ou difusões na sua frente, melhor.

A contraluz não faz sombras em campo, mas a câmera deve estar, sempre, na sua sombra. A contraluz não toca na face de ninguém. Mas quase sempre toca na lente da câmera, o que não é nada bom. Então, na contraluz, dureza com os atores e delicadeza com a câmera. (Moura, 2001, p. 129)

Para fins do nosso estudo, a imagem fotográfica se apresentou como uma boa opção para defender um conceito estético do espetáculo *Encardidos*. Buscou-se entender a fotografia pelos olhos de Roland Barthes, que se ocupou em investigar a existência da imagem, «[se] ela dispusesse de um 'gênio' próprio» (Barthes, 1984, p. 12). Pois considerava fortemente que uma fotografia era apenas, e nada mais além, de pura representação da realidade. O Coletivo Atro desejava a representação da realidade, e por isso, nada mais justo do que recorrer a Barthes, que percorreu caminhos filosóficos para pensar a fotografia, torná-la objeto passível de análise, e assim, buscou classificar a fotografia, constituir um *corpus*, e constatou-se que a fotografia se esquivava:

A Fotografia se esquia. As divisões às quais ela é submetida são de fato ou empíricas (Profissionais/Amadoras), ou retóricas (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus), ou estéticas (Realismo/Pictorialismo), de qualquer modo exteriores ao objeto, sem relação com a sua essência, que só pode ser (caso exista) o Novo de que ela foi advento, pois essas classificações poderiam muito bem aplicar-se a outras formas, antigas, de representação. (Barthes, 1984, pp. 12–13).

Desta forma, Barthes acabou por defender a hipótese de que a fotografia era de ordem inclassificável. Pois ela apenas repete ou reproduz infinitamente um acontecimento, mais

especificamente, um recorte de um acontecimento. «Ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente, nela o acontecimento jamais se sobre passa para outra coisa [...]» (Barthes, *op. cit.*, p. 13).

Em princípio, o Coletivo Atro precisava entender o que seria visto pela plateia, a estética almejada era a mais realista possível, e expressionista ao mesmo tempo para reforçar a expressão dos rostos dos atores, do corpo deles em contraste com aqueles outros elementos que não são vistos, de propósito ou não, como o preconceito racial. Tema central discutido no espetáculo.

Relatos e atos do processo criativo de *Encardidos*

Através de relatos dos atores e diretores do espetáculo *Encardidos* foi possível dar a ver o processo criativo¹ a partir das

¹ Nosso estudo incorpora a noção de criatividade do filósofo pragmatista clássico John Dewey. Criatividade é a nossa reflexão, em todos os tempos, que pode e deve ser revisitada pelo presente não como cristalização, mas como raiz para novas soluções. E a imaginação, no pensamento deweyano, é a nossa capacidade de discernir oportunidades inerentes ao presente, mas ainda não realizadas pelo meio atual.

experiências de cada um. Essa prática teve início com o relato do ator Maykon Castrovicky (2018) integrante do Coletivo Atro, que descreveu a sua experiência, norte do enredo e do processo criativo do espetáculo *Encardidos*.

Quando eu tinha nove anos de idade, acompanhei minha mãe ao serviço, onde ela era empregada doméstica. Quase no fim do expediente dela, a patroa chegou e começou a conferir se os móveis estavam limpos, foi então que ela passou o dedo na janela e se sujou de pó, aproximou-se do rosto da minha mãe e disse: Engraçado como a sujeira tem a cor da sua pele. Confuso com a situação, cheguei em casa e fiquei horas no banho me esfregando, pois acreditava que eu estava sujo e encardido, e isso se estendeu durante alguns anos, me esfregava tanto, a ponto de sangrar a pele e a alma. (Maykon Castrovicky, 24 anos, ator e diretor do Coletivo Atro).

O relato acima deu origem ao espetáculo *Encardidos*, juntamente com outras narrativas de experiências vividas pelos integrantes do coletivo, esses que em sua maioria são negros. Neste momento do processo criativo, começaram a surgir diversas possibilidades de materializar esses relatos, de todas as áreas: luz, som, cenário, figurino, e a própria direção coletiva, trazendo a força, a sensibilidade e a necessidade de

se falar sobre racismo. A identificação e sensibilidade estavam aflorados, e naquele momento, todos se uniram em prol de algo maior: o espetáculo.

Todos os elementos significadores (Turner, 1997) passaram a criar, de forma conjunta, mas independente. Por meio do imaginário, criado por um único relato inicial, uma onda de propostas foram surgindo, experimentos com o corpo dos atores em contato com as mais diversas formas de se pensar as relações entre formas e o conteúdo. Um objetivo em comum era almejado naquele momento, criar imagens, memórias e experiências com todos aqueles que entrassem em contato com o espetáculo.

Por parte da iluminação, os maiores esforços se concentraram nos desenhos: estes possivelmente seriam as primeiras imagens materializadas do espetáculo. Pelos esboços, rascunhos e mapas de luzes, buscava-se encontrar formas de melhor traduzir a apreensão dos relatos em possibilidades de representação por luz. A ideia era não só trabalhar os conceitos de Edgar Moura (2001) sobre as variáveis da propagação da luz no espaço, mas também, buscar alternativas de testá-las e questioná-las técnica e conceitualmente: seria possível inverter a ordem das coisas? Na descrição oral do que seria testado, foi possível obter o aval de todos para a realização das ideias. Em certa instância, todos compartilhavam da mesma criação de sentidos.

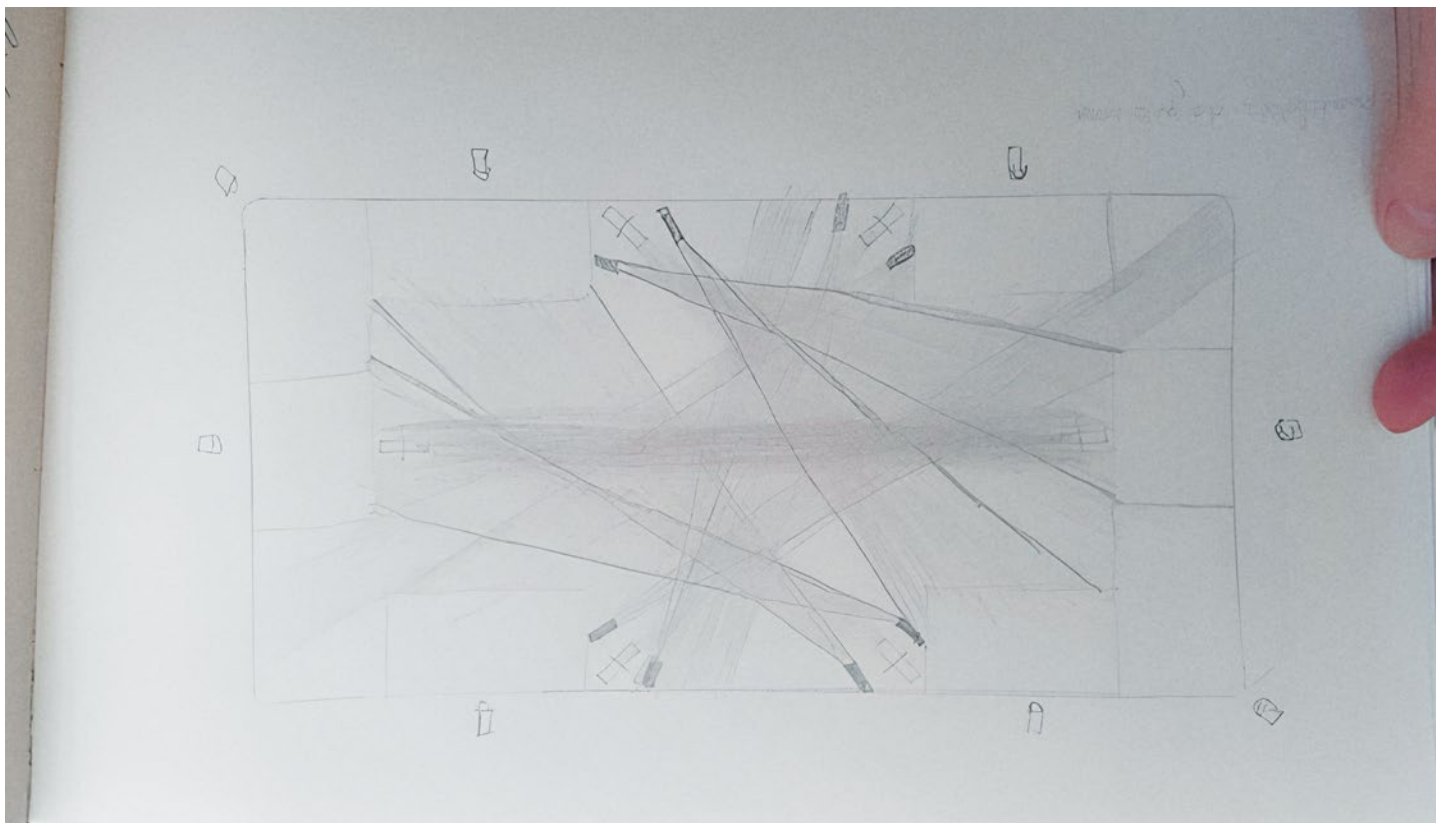


Figura 2

Arquivos do Coletivo Atro, 2018

Primeiro esboço de *Encardidos*

Após os esboços, a segunda materialização de *Encardidos* aconteceu pelo viés fotográfico. Um ensaio feito no início das investigações estéticas do grupo, que possibilitaram pensar o perfil visual que o espetáculo passaria a adotar. Ali se encontravam as ideias de todo o grupo em suas áreas de atuação (luz, som, cenário e figurino). Desde o início, os integrantes do Coletivo Atro sabiam exatamente o que queriam, e optaram pelo eixo estritamente performático, interação entre som, luz, cenário, figurino, plateia e o corpo dos atores. No primeiro ensaio fotográfico a ânsia era obter imagens fortes o suficiente para compor e formar o espetáculo.

Algumas fotografias foram realizadas ainda no estúdio de preparação, no Edifício Júlio Muller, no centro de Cuiabá-MT². O local era ideal para o que se pretendia na época. O edifício se encontrava em condições degradantes, tanto que atualmente se encontra inacessível, em estado de reforma.

O ensaio foi pano de fundo importante para a configuração estética-visual de *Encardidos*, algumas decisões impor-

tantes foram tomadas com base nas imagens capturadas nesse estúdio, como a retirada de uma borra de café no rosto dos atores (imagem a seguir) que acabou por não entrar na cena. A liberdade era total neste momento. Porém, o que fora usado como fonte de luz na ocasião eram apenas lâmpadas domésticas, controladas apenas com as matérias presentes no local, cenário de testes na ocasião, como as paredes e janelas, rebatidas e suavizadas com materiais de fácil manipulação, como isopores e caixas de papelão ali ocasionalmente descartadas.

Ensaio fotográfico na área interna do Grande Hotel

Em termos de pesquisa, a imagem fotográfica surge como uma boa opção para a defesa de um conceito estético do espetáculo *Encardidos*. O Coletivo Atro desejava a representação da realidade, e por isso, nada mais interessante do que se basear na fotografia, torná-la objeto passível de análise, e construção de sentidos.

Outro autor importante para se pensar a imagem é Bóris Kossoy (2002), que explica que a fotografia não é tratada pela História apenas como um simples objeto de pesquisa: ela possui uma vida social. Ele se baseia na possibilidade de que existam duas realidades distintas, a realidade interior

² Popularmente conhecido como Grande Hotel, na Av. Pres. Getúlio Vargas, nº 247. Tombado para o Patrimônio Histórico e Artístico Estadual pela Lei 3.774, que protege e gerencia o patrimônio cultural de Mato Grosso.

e a realidade exterior. Ambas são importantes e estão em constante relação junto à imagem fotográfica.

Kossoy (2002, p. 36) esclarece que a primeira realidade é o próprio passado, diz respeito à história particular do assunto em questão, sem levar em consideração as possíveis representações que ela possa ter depois de tornar-se fotografia. Esta realidade abarca o tempo intrínseco do assunto retratado no momento em que ocorre a fotografia, além dos procedimentos técnicos adotados pelo fotógrafo durante o registro.

Já a segunda realidade diz respeito ao que é mostrado na fotografia. Está contida nos limites bidimensionais da foto, sem considerar seu suporte, que pode ser o papel ou alguma plataforma digital. Esta realidade é toda e qualquer fotografia que se olha, «é esse aspecto visível da realidade exterior da imagem, tornada documento. É esta a sua natureza, comum a todas as imagens fotográficas e que se constitui em sua segunda realidade» (Kossoy, 2002, p. 37). Por esta abordagem, a fotografia se caracteriza pela transposição de várias realidades: a primeira é a realidade visual do assunto fotografado, e a segunda já é a própria fotografia, o assunto representado.

Dessa maneira é interessante refletir sobre a experiência do ensaio fotográfico: Naquele primeiro momento, os atores estavam encenando posições corporais dentro de um deter-



Figura 3

Arquivos do Coletivo Atro, 2018

minado espaço e tempo, interagindo com os sons dentro de um ambiente interno e controlado, sendo vistos por todos os integrantes do grupo, e com pausas para as «poses». Aquela primeira realidade não era orgânica, logo, a potência daquela imagem foi questionada. Mas ao final do ensaio fotográfico, ao ver a foto propriamente dita, o conceito de verossimilhança veio à tona, real, aquela imagem pareceu intuitivamente verdadeira.

Incorporado nessa discussão, vem o pensamento sobre as imagens pela perspectiva do filósofo Vilém Flusser, como aponta o professor Vinícius Souza (2022):

Essas imagens eram a base do que o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2008) chama de pensamento mágico-imagético-circular. Trata-se de um modo de raciocínio pelo qual qualquer pessoa, mesmo com pouca instrução, pode obter informações a partir das semelhanças entre os objetos que conhece e sua representação imagética. No pensamento mágico-imagético-circular, o olhar circula pela imagem, retirando dela seus significados de uma única vez. (Souza, 2002, p. 29).

As informações apreendidas foram importantes para o resultado que logo apareceria nas gravações do espetáculo *Encardidos*: informações obtidas pelas subjetividades, nesse primeiro

momento, dos membros do Coletivo Atro, e logo em outro momento, pela plateia. Afinal, «é por meio dos elementos conotativos que damos o juízo de valor sobre as imagens» (Souza, 2002, p. 29). Os ensaios fotográficos se revelaram potentes influenciadores à medida que facilitaram as escolhas do coletivo. Ali os integrantes do Coletivo Atro souberam mais do que aquilo que queriam: finalmente, souberam *como mostrar* e *como contar* (dois princípios fílmicos essenciais no processo de criação) o espetáculo *Encardidos*, no jogo dramático e real das imagens na interação com o público. Podemos destacar que uma das maiores potencialidades em termos de iluminação, foi a representação do próprio sol.

Ensaio fotográfico na área externa, próximo ao Grande Hotel

É notório que a primeira função da luz é iluminar, tornar algo ou alguma coisa visível, conceder a visibilidade. Basta observar o movimento do próprio sol, independentemente de sua intensidade, ele sempre irá revelar um espaço ou o que está sendo iluminado. No entanto, o contato da luz com a matéria, seja ela qual for, não significa obrigatoriamente a revelação de formas ou texturas. A relação intrínseca entre luz e sombra pode ser utilizada também para esconder visualidades. Dependendo da intenção do responsável. Além de possibilitar a visão, a luz pode revelar e esconder,



Figura 4

Arquivos do Coletivo Atro, 2018

criar profundidade, dimensionalidade, tridimensionalidade, modelagem de texturas, volumes, formas e cores, selecionar uma área específica, e criar as mais diversas atmosferas, estas que por sua vez, ainda podem despertar imagens subjetivas a depender da experiência de quem as vê. É o que explica o professor e iluminador Marcelo Augusto Santana (2015):

De maneira geral, no conjunto da apresentação, a seletividade e atmosfera são fluidas devido a dois tipos de mudanças básicas de luz: a consciente e a subconsciente. A mudança consciente é uma troca de luz rápida e perceptível pelo público. Ela se dá por intenções claras do iluminador, ao mudar a atenção do público de um ponto para outro do palco, pelo simples fato de selecionar um objeto ou área ou aumentar o brilho de luz de um determinado lugar na área cênica. Por exemplo, se um ator está em determinado lugar no palco e outra luz for acesa, de forma rápida, iluminando outro ator do outro lado desse mesmo palco, a atenção do espectador será levada para essa nova informação que foi realçada com a luz. A mudança subconsciente se dá de forma lenta e sutil do clima e/ ou do foco da cena. Nessa nova característica da fluidez, a atenção do público é conduzida pela luz, sem que ele perceba diretamente. Mesmo que a plateia não esteja consciente das modificações ocorridas durante uma cena, a substituição de uma atmosfera

por outra contribuirá subconscientemente para o efeito emocional que a equipe de criação do espetáculo se empenha em alcançar. (Santana, 2015, pp. 62–68)

Combinando as funções da luz descritas acima com as potencialidades do cinema, é possível propor um estímulo luminoso para que o público tenha uma impressão de continuidade e, além disso, uma impressão de movimento interno à imagem por meio de movimento aparente que provém dos diversos tipos de efeitos. De acordo com Jacques Aumont (1993, p. 51), «o movimento aparente no cinema não pode ser, fisiologicamente falando, diferenciado de um movimento real. Trata-se de uma perfeita ilusão, que repousa sobre uma das características inatas de nosso sistema visual».

A busca pela mais fiel representação do sol, principalmente em termos de intensidade e temperatura, foi experimentada pela realização do ensaio fotográfico feito pelo Coletivo Atro, ainda em fase de testes e pesquisa. Para além do sol, outros fatores foram fundamentalmente relevantes para as tomadas de decisões estéticas, como os meios de propagação da luz, os diferentes meios materiais que se comportam de forma diferente ao serem atravessados pelos raios luminosos, todos esses observados no ensaio fotográfico.

Os meios transparentes como o ar e o vidro comum, o meio translúcido que permite uma propagação irregular dos raios,

como certos plásticos e tecidos, e o meio opaco, que não permite que os raios de luzes se propaguem, como as paredes ou o próprio corpo do ator. Neste ponto, é nítida a profunda relação entre os elementos significadores do cinema, iluminação, cenário e câmera. A luz em contato com a matéria ora absorvendo, ora refletindo luzes para os mais diversos lugares, em mais ou menos intensidade, e ao mesmo tempo, sendo capturadas pela lente da câmera fotográfica.

Um terceiro e último ensaio fotográfico foi crucial para o percurso do espetáculo *Encardidos*, este realizado em ambiente interno, controlado, com estrutura e equipamentos de iluminação, na sala Anderson Flores, localizado nas dependências do Cine Teatro Cuiabá.

Ensaio fotográfico na área interna, sala Anderson Flores, Cine Teatro Cuiabá

Após este ensaio, o Coletivo Atro definiu que a maioria de suas apresentações seriam feitas em teatros, de preferência em salas multiúso, por serem um ambiente mais controlado em termos de luz (o inverso dos centros urbanos). E por características distintas aos ambientes do teatro convencional, como o palco italiano, com a plateia de frente em relação aos atores. Assim, *Encardidos* ganhou vida, um espetáculo que nasceu entre muitas reflexões, experiências, e ensaios fotográficos. E que em



Figura 5

Arquivos do Coletivo Atro, 2018

apresentações futuras àquele momento, seria possível perceber o quanto o público compreendia as imagens ali apresentadas de maneira diferente umas das outras, onde algumas pessoas reagiram sorrindo, outras chorando, e ainda existiram aquelas que se retiraram da sala de apresentação, ou da frente da tela.

Considerações finais

No espetáculo propriamente exibido, o resultado apresentado foram quatro programas performativos para dar conta de materializar as informações colhidas durante o processo de criação do espetáculo. No primeiro programa, denominado Vassoura, os dois atores em cena interagem com duas vassouras de origem africana, dançando e jogando, até chegar o momento em que a vassoura não é mais utilizada para varrer o chão, e sim os cabelos dos atores, tornando o sentido figurado em realidade performativa.

No segundo programa, panelas, palhas de aço e detergente também ganham força e sentido conotativo em cena, durante os movimentos que envolvem o ato de lavar panelas, esfregando-as com seus próprios cabelos, com danças e enlaçamentos de seus corpos.

O áudio «uma vez alguém disse que a cor negra se assemelha a sujeira» deu início ao terceiro programa. Enquanto os ato-

res encaram a plateia, e se direcionam para uma bacia cheia d'água posta entre eles, se olham e lavam o rosto um do outro, enquanto se esfregam freneticamente e se direcionam à plateia, sem abandonar o que estão fazendo. Se encaixam e dão início ao quarto e último programa.

Apresentação, sala Anderson Flores, Cine Teatro Cuiabá

As cordas se destacam na finalização do espetáculo. Com elas em volta no pescoço, um dos atores revive o momento escravocrata brasileiro, enquanto a Princesa Isabel, com um leque e uma sombrinha, se mostra para a plateia. Num jogo de submissão e poder, os atores não fazem cerimônia ao explorar todos os sentidos enquanto recontam a história do negro com seus próprios corpos, tentando desesperada e delicadamente provocar reflexão quanto à realidade em que as pessoas de cor preta vivenciam até os dias atuais.

Encardidos foi apresentado pela primeira vez no ano de 2018 no Sesc-Porto, Cuiabá, Mato Grosso, em um momento marcante. No campo do conteúdo, o público ficou visivelmente desconfortável para boa parte dos espectadores que estavam presentes. Era nítido os olhares desconcertantes da plateia já nos primeiros jogos cênicos.

As cenas traziam os signos de denúncias numa entrega que celebrava um ritual corporal, sonoro e visual. Provocando reflexões sobre as imagens dos quase cinco séculos de escravidão no Brasil. Aos 132 anos de abolição da escravatura no Brasil, ainda é possível, por meio das imagens, reviver os quadros decadentes e desesperadores de violência. A obra mostra a resistência, composta por imagens de jovens que transformaram os seus corpos, juntamente com iluminação, sonoplastia, cenário e figurino, num espaço político, capaz de integrar arte e ativismo.

Esse potencial reside na incorporação de entrega e quebra de um paradigma, onde sempre colocam o negro em um nível inferior. O Coletivo Atro apresenta essa desmistificação e falsa crença de que negros seriam biologicamente despreparados e, portanto, incapazes de realizar qualquer atividade intelectual, conforme explica Angela Davis em seu livro *Mulheres, raça e classe*:

Com frequência, os poderes mistificadores do racismo emanam de sua lógica irracional e confusa. De acordo com a ideologia dominante, a população negra era supostamente incapaz de progressos intelectuais. Afinal, essas pessoas haviam sido propriedade, naturalmente inferiores quando comparadas ao epítome branco da humanidade. Mas, se fossem realmente inferiores

em termos biológicos, as pessoas negras nunca teriam manifestado desejo nem capacidade de adquirir conhecimento. Portanto, não teria sido necessário proibi-las de aprender. Na realidade, é claro, a população negra sempre demonstrou uma impaciência feroz no que se refere à aquisição de educação. (Davis, 2016, p. 110).

A arte, uma das experiências estéticas mais completas, quebra essas fronteiras entre o conhecimento e os discursos que legitimam a falta de intelectualidade por parte dos negros. *Encardidos* se origina da dor e ao mesmo tempo de um processo inteiramente intelectual, compostos por testes, e ensaios fotográficos, onde foi transformado em arte e ativismo.

Admite-se muitas vezes facilmente, quando se quer impressionar alguém, por exemplo, narrativas exageradas propositalmente a fim de comover e emocionar, como é o caso do espetáculo em questão: a dimensão de fantasia e imaginação está longe de ser confiável, ao contrário das imagens, onde pelo menos aos olhos do senso comum, não se pode mentir. Nela, a necessidade de ver para crer é satisfeita, traz embutida um discurso de verdade. A imagem ali representada é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta seguramente a existência que mostra, que assegura a existência de alguém, alguma coisa, ou um acontecimento.



Figura 6

Arquivos do Coletivo Atro, 2018

Neste ponto, podemos afirmar o quanto é importante um olhar atento e reflexivo acerca dos processos criativos, neste caso apreendidas por parte dos relatos dos integrantes do Coletivo Atro, assim como as imagens fotográficas, registros que contribuíram para a realização do espetáculo *Encardidos*. Logo, perceber as obras de arte como objetos finitos, cheios de infinitos, que partilham com o público a sua condição fugaz de efemeridade, de objeto material. A abordagem da materialidade do cinema, com foco no estudo da iluminação, entende o sentido do objeto como um dos elementos a serem analisados, mas não o único.

Cada elemento significador, concordando com Graeme Turner (1997), a câmera, o som, a montagem do cenário, o figurino, o arranjo e o movimento das personagens, as relações espaciais, tem a sua importância, e não possui significado isoladamente: a potência da iluminação foi em como ela se relacionou com o todo. A luz que ilumina para produzir sentidos é, antes de tudo, uma lâmpada, com intensidade, direção, cor, temperatura, história, uma imagem, e quando se estuda os processos criativos, aprende-se muito mais do que o que está sendo criado, aprende-se como criar o mundo e criar novas formas experienciáveis.

Referências

- [1] Coletivo Atro. Encardido. Espetáculo 2018. (2024, 18 Abr). [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=_awJETdmsZU&t=300s&ab_channel=ColetivoAtro
- [2] Aumont, J. (1993). A Imagem. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Papirus.
- [3] Barthes, R. (1984). A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Nova Fronteira.
- [4] Davis, A. (2016). Mulheres, raça e classe. Trad. Heci Regina Candiani. Boitempo Editorial.
- [5] Derze, F. História dos profissionais de iluminação cênica no Brasil. Jorginho de Carvalho. (2024, 19 fev.) <https://docplayer.com.br/amp/17704460-Historia-dos-profissionais-de-iluminacao-cenica-no-brasil-4o-capitulo-jorginho-de-carvalho.html>
- [6] Figueredo, T. Sobre sujeira e catarse. Peça *Encardidos*. (2022, 18 Dez). <https://paragrafocerrado.wordpress.com/2018/09/23/sobre-sujeira-e-catarse-por-talita-figueiredo-com-colaboracao-de-benone-lobes/>
- [7] Kossoy, B. (2002) Realidades e ficções na trama fotográfica. 3 ed. Ateliê Editorial.
- [8] Lima, I. (1988) A fotografia é a sua linguagem/ Ivan Lima; apresentação Walter Firmo. Espaço e Tempo.
- [9] Moura, E. P. de. (2001) 50 Anos Luz, Câmera e Ação. Edgar Moura. 2 ed. Editora Senac.
- [10] Salles, C. A. (2004) Gesto inacabado: Processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: Annablume.

- [11] Santana, M. A. (2015) Haja luz! Manual de iluminação cênica. SENAC.
- [12] Souza, V. (2022) *Quer que desenhe? Imagens, fake news e mudanças no modo de pensamento*. Editora Casa Fluente.
- [13] Turner, G. (1997) Cinema como prática social. Editora Summus.

DIRETORAS DE FOTOGRAFIA

Produção e difusão de dados no combate à desigualdade de gênero no cinema brasileiro

Ana Carolina Figueira, Emilli Assis e Marina Cavalcanti Tedesco

Resumo

A desigualdade de gênero tem tido uma presença marcante na direção de fotografia em todos os seus aspectos. Ao longo da história do cinema, mulheres têm operado câmeras de forma ocasional ou profissional. No entanto, diversos fatores têm contribuído para a predominância masculina nessa área, sendo um deles o preconceito sobre as capacidades físicas e intelectuais das mulheres. Os manuais de composição e iluminação também refletem papéis sociais específicos, direcionando para diferentes visualidades que se alinham e privilegiam o olhar dos homens do que o das mulheres, refletindo estereótipos de gênero. Essa dinâmica tornou a direção de fotografia um ambiente hostil para as poucas mulheres que tentaram ingressar e sendo assim também bastante hostil para que permaneçam neste campo. Consequentemente, a participação de mulheres na direção de fotografia ainda é baixa em todo o mundo, mesmo nos dias de hoje. Este artigo se baseia em uma parte de nossa pesquisa sobre a presença de mulheres nas equipes de câmera de filmes

brasileiros de longa-metragem exibidos comercialmente, com foco nas diretoras de fotografia, privilegiando o banco de dados online «Diretoras de Fotografia». O estudo busca contribuir para a redução das desigualdades de gênero nas equipes de câmera, além de dar visibilidade às mulheres que conseguiram se estabelecer nesse segmento. Ao destacar a participação das mulheres na direção de fotografia, o estudo não visa apenas documentar a presença de mulheres nas equipes de câmera, mas também promover uma mudança cultural que permita que mais mulheres entrem e prosperem nesse campo. A visibilidade e o reconhecimento das fotógrafas de cinema não apenas reforçam a importância da diversidade de vozes e perspectivas na indústria cinematográfica, mas também desafiam as normas de gênero arraigadas que limitaram historicamente o acesso das mulheres a certos campos profissionais.

Gender inequality has had a significant presence in cinematography in all its aspects. Throughout the history of cinema, women have operated cameras either occasionally

or professionally. However, several factors have contributed to the predominance of men in this field, one of which is prejudice regarding women's physical and intellectual capabilities. Composition and lighting manuals also reflect specific social roles, directing towards visualities that align with and privilege the male gaze over the female, reflecting gender stereotypes. This dynamic has made cinematography a hostile environment for the few women who have tried to enter and, therefore, also challenging for them to remain in this field. Consequently, the participation of women in cinematography remains low worldwide, even today. This article is based on a part of our research on the presence of women in the camera teams of Brazilian feature films commercially exhibited, with a focus on female directors of photography, privileging the online database «Diretoras de Fotografia». The study aims to contribute to reducing gender inequalities in camera teams, as well as to give visibility to women who have managed to establish themselves in this segment. By highlighting women's participation in cinematography, the study not only aims to document women's presence in camera teams but also to promote a cultural change that enables more women to enter and thrive in this field. The visibility and recognition of female cinematographers not only reinforce the importance of diversity of voices and perspectives in the film industry but also challenge ingrained gender norms that have historically limited women's access to certain professional fields.

Palavras-chave

Mulheres • Diretoras de Fotografia • Cinema Brasileiro • Banco de Dados

Women • Female Cinematographers • Brazilian Cinema • Database

Financiamento

A recolha de dados e a análise preliminar tiveram o apoio da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) através do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)/Universidade Federal Fluminense (UFF) através do Programa de Iniciação Científica.

No Brasil, uma das primeiras mulheres que se tem registro de ter operado câmara é Eva Nill, na década de 1920. Conhecida por seu trabalho como atriz e produtora, sua presença na operação de câmara teria se dado em trabalhos desenvolvidos com seu pai, o diretor e cinegrafista Pedro Comello. Araújo (2017) encontrou troca de cartas de Nill com Pedro Lima, que escrevia para a revista *Cinearte*, nas quais ela alegou ter substituído seu pai algumas vezes,

inclusive no filme *Senhorita Agora Mesmo* (1927), no qual era protagonista.

A participação cinematográfica de Eva Nill para além da interpretação ficou invisibilizada pela História do Cinema Brasileiro, assim como a de muitas mulheres. Os motivos para isso são muitos: a não creditação feminina tanto por questões morais (trabalhar com cinema prejudicava a reputação das «moças de família») quanto por serem vistas como ajudantes de pais e maridos, e não profissionais; a perda de fontes impressas e fílmicas que permitiriam um levantamento muito mais acurado das equipes nas primeiras décadas; a falta de preocupação, até pouco tempo, de compreender a importância das mulheres na cinematografia brasileira, etc.

Não obstante, até onde foi possível apurar, a primeira assistente de câmera mulher de um longa-metragem brasileiro lançado comercialmente¹ foi Luelane Corrêa, com a produção *Amor e Traição* (Pedro Camargo, 1981). Formada no curso de

Comunicação Social – Habilitação Cinema, na Universidade Federal Fluminense (UFF), Corrêa concedeu uma entrevista para o longa-metragem documental *À luz delas*² (2019), na qual relatou:

Eu fazia a assistência de um comercial e fui buscar a Éclair [uma câmera deste fabricante] e o cara não queria me dar de jeito nenhum. «Não, você sabe mexer?» «Sei» [risos]. «Você sabe carregar o chassi?» «Sei». Eles não acreditavam. Era complicado. Aí, eu me lembro que esse dia eu falei assim: «Vem cá, ou vocês me dão o equipamento, porque a equipe tá no set esperando, ou eu vou ter que ligar pro produtor e falar que não estou conseguindo retirar o equipamento. [...] Eu lembro que eu fiquei oito meses no sindicato para tentar conseguir meu registro» (Côrrea, 2018).

¹ Nosso estudo foca nos longas-metragens lançados comercialmente pelos seguintes motivos: 1) compreender as dinâmicas de gênero em um segmento profissional e que traz grande visibilidade às carreiras; 2) entendermos que um filme profissional só completa seu ciclo quando é exibido; e 3) há informes de lançamentos anuais da Agência Nacional do Cinema – ANCINE que podemos tomar como base a investigação.

² O filme, um dos resultados de nossa pesquisa em sua etapa financiada pela Chamada Universal MCTI/CNPq 01/2016, pode ser assistido na íntegra e gratuitamente através do link <https://www.youtube.com/watch?v=rAd2ngU1RI0>. E, no volume 10 da revista portuguesa *Aniki*, lançado em janeiro de 2023, é possível ler o artigo *Considerações para uma Cinematografia de Mulheres: Uma análise do filme À Luz Delas* (2019), de Nina Tedesco e Luana Farias, das pesquisadoras Julia Fernandes Marques (Universidade da Beira Interior) e Danielle Parfentief e de Noronha (Universidade Federal Fluminense).

Dois anos depois do lançamento de *Amor e Traição*, em 1983, a fotógrafa de cinema Kátia Coelho começou sua carreira como assistente de câmera. Formada pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP), participou como primeira assistente de câmera em 19 longas-metragens até garantir a assinatura do primeiro longa-metragem ficcional brasileiro lançado comercialmente com uma mulher totalmente responsável pela direção de fotografia: *Tônica Dominante* (Lina Chamie, 2001). Ou seja, 103 anos depois do «nascimento» do cinema no Brasil, uma mulher conseguiu ocupar esse espaço.

Embora o cinema brasileiro complete 125 anos³ —até onde se sabe— foi omente nos últimos 22 anos que longas-metragens com direção de fotografia realizada por mulheres passaram a acessar o circuito comercial. O primeiro longa-metragem documental brasileiro que foi exibido em circuito comercial com uma mulher diretora de fotografia estreou neste mesmo ano: *Anésia: Um Voo no Tempo* (Ludmilla Ferolla, 2001). Nele, a diretora do filme também exerceu a função de diretora de fotografia, algo comum no gênero documentário, principalmente os de baixo orçamento.

Tal área do processo de realização fílmica foi dominada por homens (afinal, quem nunca ouviu o termo *cameraman*?) e, ainda hoje, é um ambiente adverso para as mulheres que tentam ingressar ou permanecer nesse campo. Julia Equi, que atua na área da fotografia desde os anos 1990, mas foi assinar a direção de fotografia de um longa-metragem lançado comercialmente apenas em 2016, relatou para a equipe do canal *Cine Festivals*:

Quando comecei, não tinha *video assist*. Eu era segunda assistente e escutei durante muito tempo os homens da equipe falando «vamos ver se a menina aguenta, deixa ela carregar a mala». Sempre senti que eu e minhas outras companheiras de função precisávamos fazer um pouquinho a mais para podermos ser aceitas no meio. (Equi, 2017).

Evidentemente que tais situações estão menos comuns. Hoje, em muitos ambientes, «piadinhas» e hostilidades explícitas contra mulheres não são mais toleradas. Entretanto, parte significativa da estrutura que as produziu persiste, assim como persiste na direção de fotografia uma das mais baixas taxas de participação das mulheres no meio cinematográfico em todo o mundo, como indica a pesquisa realizada pela San Diego State University. Lauzen (2023), ao analisar os 250 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos em cada ano entre 1998 a 2022, demonstrou em seu estudo que, em 1998, as

³ O texto foi redigido em 2023,

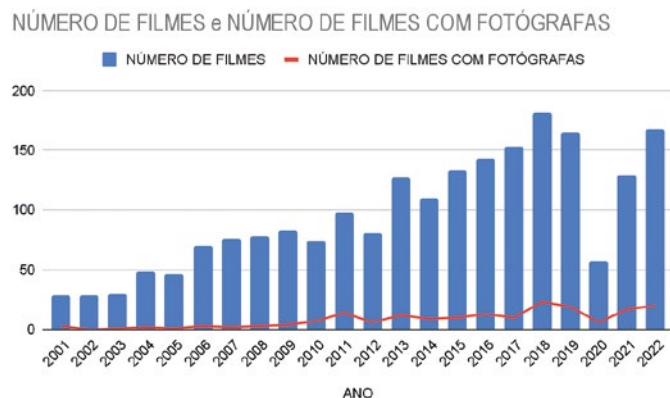


Figura 1

Gráfico que relaciona quantidade de filmes × filmes por diretoras de fotografia. Nota: Em azul, o número de longas-metragens brasileiros lançados comercialmente e fotografados por homens por ano. Em vermelho, o número de longas-metragens ficcionais brasileiros lançados comercialmente e fotografados por mulheres (sozinhas ou com homens e/ou mulheres) por ano. Fonte: elaboração própria

2001	10%	2012	7%
2002	0%	2013	9%
2003	3%	2014	8%
2004	4%	2015	7%
2005	2%	2016	9%
2006	6%	2017	7%
2007	3%	2018	13%
2008	4%	2019	12%
2009	5%	2020	10%
2010	9%	2021	13%
2011	14%	2022	12%

Tabela 1

Porcentagem de filmes com mulheres fotógrafas. Nota: Porcentagem de filmes fotografados por mulheres (sozinhas ou com homens e/ou mulheres) lançados comercialmente, de 2001 a 2022. Fonte: elaboração própria

mulheres representavam 4% das fotógrafas desse recorte. 25 anos mais tarde, essa percentagem aumentou apenas 3 pontos percentuais, atingindo 7% uma única vez, em 2022.

Quando não há dados disponíveis, sempre é possível argumentar que uma sub-representação é apenas uma «impresão». Por isso, a cada ano produzimos e divulgamos gráficos e tabelas com a participação das mulheres na direção de fotografia dos longas-metragens nacionais lançados comercialmente. Apresentamos, a seguir, alguns deles.

Ao observarmos os gráficos recém-apresentados, é possível observar que não houve, com o passar do tempo, um aumento regular da participação de mulheres na direção de fotografia, pelo contrário. Em pouco mais de duas décadas, a regra tem sido a oscilação entre pequenos crescimentos e novos declínios. Se há alguns anos o percentual de mulheres na direção de fotografia de longas-metragens lançados comercialmente no Brasil é maior que zero, ele também nunca chegou a 15%.

Outra ação empreendida, dentro da pesquisa, para combater a desigualdade de gênero na direção de fotografia do cinema brasileiro foi criar um banco de dados *online*, de acesso gratuito e universal, intitulado «Diretoras de Fotografia», que está disponível em forma de *site* de busca para chegar ao máximo possível de pessoas, coletivos, entidades de classe e pessoas que formulam políticas públicas.

Por definição, banco de dados é um agrupamento de dados relacionados, os quais podem ser entendidos por fatos organizados e que possuem um significado (Campos *et al.*, 2020). São bastante utilizados em pesquisas científicas da área de Ciências Sociais Aplicadas. Sua aplicação na presente investigação é tanto como uma ferramenta importante para o desenvolvimento do projeto quanto para a divulgação de resultados.

Através de nosso banco, é possível encontrar informações sobre as diretoras de fotografia brasileiras e os longas-metragens que elas fotografaram.

No que tange aos filmes com diretoras de fotografia, as informações que constam na parte pública do banco de dados são: título, ano de lançamento, gênero narrativo, direção, cartaz, sinopse e público. Sobre as profissionais, encontra-se nome artístico, fotografia, raça, estado de origem, formação, mini biografia e filmografia completa dentro do recorte da pesquisa. Tais dados possibilitam que as integrantes do projeto e outras pessoas desenvolvam diferentes análises a partir de diversos recortes.

Outro aspecto que consideramos relevante no banco de dados diz respeito ao manuseio do *site* para encontrar as informações. Através do mecanismo «Busca», qualquer usuário pode encontrar a diretora de fotografia ou o filme que

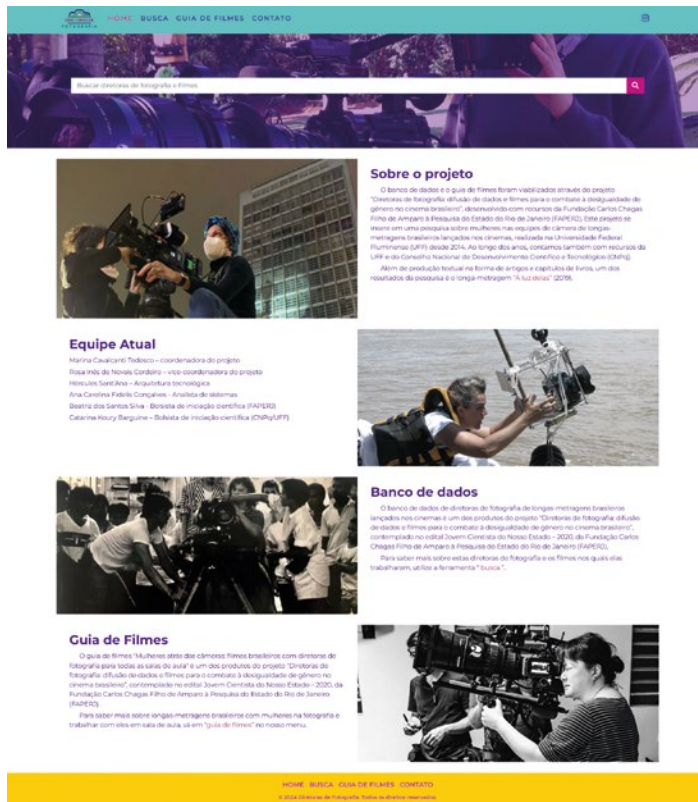


Figura 2

Banco de Dados «Diretoras de Fotografia». Nota: página inicial do site

Q BUSCA POR FILMES

Ano de lançamento

Selecione o ano

Gênero do filme

Selecione o gênero

Filme

Informe o título do filme

Diretora de Fotografia

Nome da diretora

Raça

Selecione a raça

Q BUSCAR X LIMPAR

45 dias Sem Você

Ano: 2019

Gênero Narrativo: Drama

Direção de fotografia: Dhyana Mai

Direção do filme: Rafael Gomes

A Alegria

Ano: 2010

Gênero Narrativo: Drama

Direção de fotografia: Andrea Capella

Direção do filme: Marina Meliande

A Estação

Ano: 2024

Gênero Narrativo: Ficção Científica

Direção de fotografia: Luciana Baseggio

Direção do filme: Cristina Maure

A Flor Do Buriti

Ano: 2024

Gênero Narrativo: Drama

Direção de fotografia: Renée Nader Messoria

Direção do filme: João Salaviza, Renée Nader Messoria

A Fuga da Mulher Gorila

Ano: 2011

Gênero Narrativo: Aventura, Drama, Musical

Direção de fotografia: Andrea Capella

Direção do filme: Felipe Bragança, Marina Meliande

1 2 3 4

Figura 3

Banco de Dados «Diretoras de Fotografia». Nota: página de Busca do site

deseja, apenas digitando seus nomes no espaço indicado. Também pode-se fazer a pesquisa dos filmes através das variáveis ano de lançamento, gênero narrativo e raça da diretora de fotografia. E é possível combinar variáveis para buscas mais específicas, viabilizando a personalização do recorte que deseja.

Avaliamos que se trata de um passo importante no sentido de dar mais visibilidade ao tema, estimular o incremento de pesquisas sobre o assunto, conscientizar profissionais da área a promoverem mudanças na composição de suas equipes e fortalecer a direção de fotografia como um espaço profissional para as mulheres. Objetiva-se, também, que o banco de dados seja consultado para produzir indicadores que permitam a elaboração, o acompanhamento e a avaliação das políticas públicas na área da cultura. O trabalho com as estatísticas permite elaborar indicadores de caráter setorial (referidos a setores culturais concretos) e de caráter transversal (que afetam os diversos setores culturais) (Corrales, 2008).

Até a presente data, nosso banco de dados abrange informações até o ano de 2022, permitindo-nos afirmar que, desde o ano de 2001 —marco representativo que assinala o lançamento comercial do primeiro longa-metragem nacional com uma mulher ocupando o cargo de diretora de fotografia, excluindo-se obras em episódios— apenas 157 filmes, de um total de 2.268 longas-metragens exibidos no circuito

comercial, foram fotografados por mulheres sendo estas 78. Desse conjunto, cerca de 29% dos filmes foram registrados por apenas 5 mulheres, evidenciando uma concentração significativa de algumas profissionais. Além disso, 56% das fotógrafas envolvidas só assinaram a direção de fotografia em apenas um longa-metragem que foi exibido nas telas das salas de cinema.

Esses números revelam, de forma inequívoca, que não apenas o ingresso, mas também a perpetuação dessas mulheres no mercado da fotografia cinematográfica é uma empreitada de extrema dificuldade, não se tratando apenas do desafio inicial de ingressar nesse mercado, mas também da grande dificuldade em se manter nele. A escassez de oportunidades contínuas e a concentração da participação em um número reduzido de profissionais mulheres refletem não apenas desafios iniciais, mas também barreiras persistentes que impedem uma presença mais expressiva e consistente no cenário cinematográfico.

Também é possível identificar mais mulheres na direção de fotografia de documentários que ficções, provavelmente porque eles em geral contam com orçamentos menores e pela existência de várias diretoras que fazem as vezes de fotógrafas. Diretora de fotografia de 15 longas-metragens lançados comercialmente, entre ficções e documentários, Heloisa Passos observou em *À luz delas*:

Não é só no Brasil, onde tem os maiores orçamentos, as diretoras de fotografia não estão. Nos Estados Unidos, na França, na Itália... se eu não me engano na América do Sul não tem nem 6% de mulheres. [...] Os meus desejos nem passaram por cinema que é de grandes orçamentos, e isso não é falta de ambição. Poderiam me chamar para, mas o telefone não toca. [...] Os filmes que eu faço chegam a 2 milhões, 3 milhões. (Passos, 2018)

Em consonância com os preceitos da Ciência Aberta, viabilizamos a expansão da acessibilidade, utilidade e adaptabilidade do conhecimento científico, efetivamente democratizando o acesso a todos os interessados. Além disso, desvendamos os mecanismos de desenvolvimento, análise e divulgação do conhecimento científico para participantes sociais além do círculo convencional da comunidade científica, de acordo com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, 2023). Os impactos palpáveis dessa abordagem já reverberam em diversas esferas.

Nossos dados, desde sua concepção, têm sido instrumentalizados pelo Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Brasil – DAFB, desempenhando um papel crucial na denúncia da persistente desigualdade de gênero nas equipes de câmera. Essas informações também

têm sido a base de um inovador projeto de mentoria, cujo propósito é fortalecer a carreira profissional de fotógrafas de cinema mulheres.

Os dados disponíveis evidenciam de maneira contundente que o percurso para erradicar a sub-representação é extenso. É crucial reconhecer que uma única pesquisa não terá a capacidade de reverter por completo tamanha sub-representação. Contudo, simultaneamente, é inegável que, sem o conhecimento que estamos gerando e a sua posterior disseminação, as batalhas que estão sendo travadas seriam ainda mais árduas. Torna-se evidente que a sub-representação feminina nas equipes de câmera e na produção de longas-metragens no Brasil persiste como um desafio considerável.

A importância do nosso trabalho reside não apenas na coleta e análise de dados, mas também na contribuição para a conscientização e mudança de paradigmas. A disseminação dessas informações representa uma barreira a menos para as mulheres que buscam trilhar carreiras no cinema, desafiando percepções equivocadas e preconceitos arraigados.

Nesse contexto, a certeza de que nenhuma de nós ouvirá novamente que ser a única mulher presente na equipe de câmera é mera coincidência ou que a baixa participação feminina em produções cinematográficas é uma simples impressão é, sem dúvida, um avanço significativo e um testemunho do

impacto positivo da pesquisa e divulgação do conhecimento científico. Isso não é pouca coisa.

Referências

- [1] Araújo, L. C. (2017). A role in which the work is not completely passive: Eva Nill, Miss Right Now (1927), and women's work in Brazilian silent cinema. *Feminist Media Histories*, 3(4), 102–125. <https://doi.org/10.1525/fmh.2017.3.4.102>
- [2] Araújo, L. C. Eva Nill (2020). In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta (Eds.). *Women film pioneers project*. Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-qtcy-pd98>
- [3] Ciência Aberta (2023). In Unesco. <https://www.unesco.org/en/open-science>
- [4] Corrales, M. Á. P. (2008). Estadísticas e indicadores culturales. *Sistema de informacion estadística en el Ministério de cultura*. http://www.mcu.es/cooperacion/docs/MC/Estadisticas_e_indicadores_culturales.pdf
- [5] Diretoras de Fotografia: Banco de dados (2022). <https://diretorasdefotografia.com.br/>
- [6] Entrevista com Kátia Coelho, ABC (10 ago 2001). *Associação Brasileira de Cinematografia*. <https://abcine.org.br/entrevistas/entrevista-com-katia-coelho-abc/>
- [7] Fiorotti Campos, A., Alves de Souza, V. H., da Costa Fernandes, S., & Henrique Loreti, E. (2020). Pesquisa científica nas ciências sociais aplicadas. *Encontro Internacional de Gestão, Desenvolvimento e Inovação (EIGEDIN)*, 4(1). <https://periodicos.ufms.br/index.php/EIGEDIN/article/view/11189>
- [8] Garret, A., Queirós, A., & Oliveira, I. (2017). «Pinto não é fotômetro»: um relato sobre mulheres diretoras de fotografia no Brasil. <https://cinefestivals.com.br/pinto-nao-e-fotometro-um-relato-sobre-mulheres-diretoras-de-fotografia-no-brasil/>
- [9] Lauzen, M. M. (2023). Living Archive: The Celluloid Ceiling. *Documenting 25 Years of women's employment in US.Films*. The Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2023/08/25-years-of-womens-employment-in-film-report.pdf>
- [10] Lima, P. (1927). Filmagem brasileira. *Cinearte*, 4. Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.
- [11] Marques, J. F., & Noronha, D. P. (2023, 27 de janeiro). Considerações para uma cinematografia de mulheres: Uma análise do filme *À luz delas* (2019), de Nina Tedesco e Luana Farias. *Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 10(1), 104–129. <https://doi.org/10.14591/aniki.v10n1.869>
- [12] Tedesco, M. C. (2021). 20 anos de Tônica dominante: Reflexões diversas a partir de uma fotografia histórica. In M. C. Tedesco. (Org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: Mulheres muito além da direção*. (1ª Edição, pp. 87–104). NAU Editora.

GEOBODIES DE URSULA BIEMANN

O uso da cartografia crítica no audiovisual

Monica Rodrigues Klemz

Resumo

A cartografia se alinha à necessidade do ser humano de dar direção e sentido à sua vida. De se situar. Também espelha as estratégias geopolíticas, sociais e econômicas, para ascendência sobre um determinado espaço. A contracartografia (cartografia crítica) surge como questionadora de uma forma hegemônica de utilização do mapa. Os contramapas surgem com observações, reinterpretações e atualizações na delimitação da realidade. São mapas dissidentes criados por artistas-ativistas, como uma crítica à escolha dos elementos constituintes do mapa e à sua leitura. As cartas construídas nos trabalhos de Ursula Biemann, e reunidos no *site/atlas Geobodies*, mais do que uma estética, oferecem um testemunho, uma denúncia e uma possibilidade de mundo. Ao subverter o uso tradicional da ferramenta estratégica de controle sobre um território, através de intervenções e adaptações, a artista convida o espectador a se situar, a questionar fronteiras e a pensar para onde e para que mundo, em mutação, quer se mover. Partindo dos limiares de práticas extrativistas, Biemann constrói regiões cujas paisagens refletem a possibilidade,

em ação, de um mundo sustentável, em harmonia com a natureza. A longo prazo, no pós-humanismo, uma relação com a tecnicidade diferente da que conhecemos e projetamos hoje, uma simpoiese entre seres vivos e não-vivos.

Cartography aligns with human beings' need to give direction and meaning to their lives. To situate themselves. It also reflects geopolitical, social, and economic strategies for ascendancy over a given space. Counter-cartography (critical cartography) emerges as questioning a hegemonic way of using the map. Countermaps emerge with observations, reinterpretations, and updates in the delimitation of reality. They are dissident maps created by artist-activists, as a criticism of the choice of the map's constituent elements and their reading. The surveys created in the works of Ursula Biemann, and gathered on the *Geobodies* website/atlas, more than an aesthetic, offer a testimony, a denunciation, and a possibility of the world. By subverting the traditional use of the strategic tool of control over a territory, through interventions and adaptations, the artist invites the viewer to situate themselves, to question borders and to think about

where and to which changing world they want to move. Starting from the thresholds of extractive practices, Biemann constructs regions whose landscapes reflect the possibility of a sustainable world in action, in harmony with nature. In the long term, in posthumanism, a relationship with technicity different from what we know and project today, a sympoiesis between living and non-living beings.

Palavras-chave

Cartografia • Audiovisual • Geopolítica • Artistas-ativistas
• Território

Cartography • Audiovisual • Geopolitics • Artist-activists
• Territory

Introdução

Ursula Biemann, vídeo-ensaísta, com impulso cartográfico¹ estético-ativista, apresenta no *site* *Geobodies* uma metacartografia

¹ (Castro, 2015, p. 26): A expressão «impulso cartográfico» foi originalmente proposta pela historiadora de arte Svetlana Alpers no seu livro *The Art of Describing* (Alpers, 1983). Neste livro, uma exploração da

de suas obras em videoarte, além de seus projetos colaborativos, de suas publicações, de eventos nos quais participou, de sua biografia e de exposições realizadas. Dentro do escopo de suas pesquisas, a análise teórica da globalização, a influência da economia e da tecnologia na paisagem (ambiente-sociocultural) e o estudo etnográfico das populações vulneráveis à migração e à mobilidade. Suas obras, espacializadas, no *site*, assumem uma configuração que transcende o localismo e fazem refletir a partir de e para um pensamento ecológico de tessitura reticular. Esses trabalhos evidenciam uma suscetibilidade maior de risco composto entre eventos de expropriação de recursos naturais pelo poder geopolítico, econômico e tecnológico e os impactos sociais geossituados. Seus filmes possuem um discurso

cultura visual do século XVII, a autora defende, de forma convincente, que a pintura holandesa necessita de ser abordada à luz das técnicas cartográficas, suas contemporâneas. Segundo Alpers, os mapas foram o modelo desta tradição visual particular, caracterizada pela sua acen-tuação da platitude da imagem e pela sua dimensão descritiva. Apesar das críticas em torno da sua oposição binária entre a pintura (descritiva) holandesa e (narrativa) italiana, o trabalho de Alpers foi unanimemen-te louvado devido à sua reapreciação da cultura visual do Norte da Europa e à sua consideração de outras imagens que as habitualmente consideradas como «artísticas», entre as quais figuram diferentes tipos de mapas. Martin Jay propôs subsequentemente que esta «arte de descrever» corresponde a «um regime escópico da modernidade», ou seja, um modelo histórico da visão, antecipando «a experiência visual produzida pela invenção novecentista da fotografia» (Jay, 1988, p. 15).

complexo, com várias camadas de entendimento e utilizam a técnica-estética para colocar foco na paisagem (ações humanas e inter-relações com a natureza), seus relevos e depressões, seus percursos e fluxos. São tanto ecológicos na forma de pensar, como mediadores de uma comunicação necessária que repercute formas ecocêntricas de habitar e circuitar o planeta. A artista procura, com as suas obras ensaísticas, provocar dissenso, através da fisicalidade que dá ao vivido. Ela utiliza de «práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, as perspectivas visuais, as geografias públicas, as organizações temporais e as noções de verdade e juízo na complexidade da experiência» (Corrigan, 2015, p. 9). Entre as ferramentas audiovisuais recorrentes, a voz over; o uso de imagens técnicas; o uso de tela dividida; a palavra grafada na tela e uma montagem horizontal, de não-subordinação entre o som e a imagem, com o propósito de causar uma «continuidade discursiva» (López, 2015, p.60).

Como exemplo, na Figura 1, pode-se ver, do lado esquerdo, um *frame* do filme e, do lado direito, uma sinopse do filme, no *site Geobodies*. Em relação ao *frame*, podemos ver a tela dividida, o elemento humano e não-humano e a frase incrustada na tela como uma tatuagem *Cyclones roar over Bangladesh in unpredictable intervals*², no ensaístico *Deep*



Figura 1

Frame do filme *Deep Weather*, Ursula Biemann, 2013. Fonte: site Geobodies <https://geobodies.org/art-and-videos/deep-weather/>

Weather, de 2013. A frase, com o verbo rugir, cria, com a voz calma e sussurrada de Biemann e a placidez da água, uma montagem de correspondências³, onde «a duração é carregada —graças à montagem de linhas diferentes— de

² «Ciclones rugem sobre Bangladesh em intervalos imprevisíveis» (tradução da autora)

³ [extraído de uma tabela] O tipo de montagem de correspondências costuma apresentar uma articulação descontínua dos planos, em ecos, com conexões aleatórias, com um princípio de transmissão do tipo de sugestão, de um mundo a perceber e como procedimento estético dominante a colagem. (Amiel, 2010, p. 19)

espessuras contraditórias; objeto de percepção, o tempo torna-se matéria a ser pensada.» (Amiel, 2007, p. 82).

A voz *over*, nos seus filmes, aparece como uma estratégia de enunciação subjetiva, muitas vezes intertextual. A própria Biemann reflete sobre a sua voz sussurrada em *Deep Weather* e sua relação com as imagens mostradas do que ela chama de *Geologias de Carbono*, situadas nas areias betuminosas das florestas boreais do norte do Canadá, e as *Geografias Hidrográficas* do Bangladesh, ameaçado por inundações, capítulos de *Deep Weather*

We cannot represent climate change, but we can read it videographically through such sceneries. The crucial gesture here is to link the two remote sites through the atmosphere that is driving greenhouse gases around the planet. It is the voice-over that draws the otherwise invisible causal connection between the sites of extraction and the effects of exhaustion, a whispered voice breathing the narrative scraps into the air, intimate and visceral, diffusing with the atmospheric chemistry. The open questions documentary viewers might have about labor conditions or social realities of first nation communities in Alberta or populations in the Ganges delta remain unanswered. The vistas on these vast construction scenes are just that, sites of global warming at the

far ends of a planetary relation. *Deep Weather* aspires to the recalibration of our sense of cause and temporalities in view of attuning to such remote causalities. For what becomes increasingly evident is that the passage from a diffused soft cause to hard consequences is what defines the contemporary planetary condition. (Biemann, 2015, pp. 11–12)⁴

⁴ Não podemos representar as alterações climáticas, mas podemos lê-las videograficamente através de tais cenários. O gesto crucial aqui é ligar os dois locais remotos através da atmosfera que está a impulsionar os gases com efeito de estufa em todo o planeta. É a narração que traça a conexão causal, de outra forma invisível, entre os locais de extração e os efeitos da exaustão, uma voz sussurrada soprando no ar os fragmentos narrativos, íntimos e viscerais, difundindo-se com a química atmosférica. As questões em aberto que os espectadores de documentários podem ter sobre as condições de trabalho ou as realidades sociais das comunidades das primeiras nações em Alberta ou das populações no delta do Ganges permanecem sem resposta. As vistas sobre estes vastos cenários de construção são apenas isso, locais de aquecimento global nos extremos de uma relação planetária.

Deep Weather aspira à recalibração do nosso sentido de causa e temporalidades, tendo em vista a sintonia com essas causalidades remotas. Pois o que se torna cada vez mais evidente é que a passagem de um ambiente difuso da causa branda às consequências duras é o que define a condição planetária contemporânea. (tradução da autora)



Figura 2

Frame da vídeo-instalação *Acoustic Ocean*, 2018. Fonte: site Geobodies. <https://geobodies.org/art-and-videos/acoustic-ocean/>

O uso da tecnoimagem, como mapas, fotos e filmagens aéreas, seja por *drones*, helicópteros, seja por satélite e do tecnoáudio, como os hidrofones e sons eletrônicos, permite situar uma determinada circunstância. Cabe à artista, ao utilizá-la, «fixar sua mundivisão, e torná-la publicamente acessível, a fim de que possa servir de mapa» (Flusser, 2019, p. 16).

Na Figura 2, podemos ver uma das utilizações do mapa nas obras de Ursula Biemann. Em *Acoustic Ocean*, o mapa situa o espectador, indica a possibilidade de relação entre sabedoria ancestral, tecnologia e ciência, na figura interseccional de uma bióloga jovem, indígena e mulher.

Situar-se não tem nada a ver com ocupar o ponto de vista oferecido pelo *Google Earth*, em que se vê a Terra inteira, depois é possível localizar sua cidade, sua rua, sua casa. Ser capaz de se situar —situar o que se sabe, vinculando ativamente tal conhecimento às perguntas a que se dá importância e aos meios empregados para responder a elas— implica estar em dívida com as existências dos outros, daquelas e daqueles que fazem outras perguntas e fazem uma situação importar de outra maneira, que ocupam uma paisagem de um modo que impede a apropriação em nome de um ideal abstrato, seja ele qual for. (Stengers, 2023, p. 66).

Em *Acoustic Ocean*, a cientista-paisagem (Figura 3), imersa nos seus estudos sobre a vida marinha, se relaciona com o tempo de forma desacelerada com o intuito de escutar as diversas formas de vida marinha, através de hidrofones, maquinário utilizado primariamente para controle e vigilância do espaço subaquático. À montagem cabe a recontextualização do objeto técnico, dando visibilidade e legibilidade ao que se pressupõe, ao mesmo tempo, histórico, jurídico, artístico e articulador da simpoiese⁵.

A tela dividida ou múltipla (*split screen*), apresenta uma forma cartográfica, onde o olhar, ao situar uma das telas, é convidado a se relacionar com as ações que acontecem nas outras telas, trilhando o seu próprio trajeto. Essas multite-las, além de propiciar a visão de multiplicidades de ações simultâneas, podem aproximar o que pareceria distante do olhar. Podem evidenciar pontos de vistas diferentes, facilitar associações, além de mudarem a relação com o tempo linear.

⁵ Simpoiese é uma palavra simples, significa «fazer-com». Nada faz a si mesmo; nada é realmente autopoietico ou auto-organizado. Nas palavras do «jogo mundial» de computador inupiat, seres da terra nunca estão sozinhos. Esta é a implicação radical da simpoiese. Simpoiese é uma palavra própria a sistemas históricos complexos, dinâmicos, responsivos, situados. É uma palavra para produzir-mundos-com, em companhia. Simpoiese envolve a autopoiese e gerativamente abre e estende ela. (Haraway, 2016, p. 58)

Na Figura 4, podemos observar duas telas, uma arredondada, com o formato de uma placa de Petri, no canto inferior direito, indicando um mundo microscópico, não visível aos olhos humanos, correlacionando-o com a tela maior, onde a paisagem e a sabedoria ancestral indígena amazônica, não se encontram apartadas da ciência e tecnologia. Em um mesmo *frame*, dois mapas, um micro e outro macroescalar. Na vídeo-instalação *Forest Mind*, a tecnologia do código genético⁶ é o elemento que se coaduna com a sabedoria xamânica de uma essência comum a todos os seres.

O *grapho* na tela, ou seja, a figuração da palavra escrita, seja como ferramenta narrativa, discursiva ou enunciativa, grifa, resalta, expande a importância do dito, além de causar estranhamento. A inscrição da palavra, no espaço da cena, subverte a linguagem audiovisual, adicionando camadas passíveis de reflexão histórica, estética, poética, política e própria da cultura, na sua relação com a imagem e o som. Em algumas obras, as inserções textuais fazem uma crítica «a aspectos da cultura de

⁶ O código genético é a linguagem utilizada pelas células para que a informação genética codificada nos ácidos nucleicos seja traduzida em proteínas. Sabe-se hoje que o código genético é compartilhado universalmente entre todas as formas de vida conhecidas e que sua composição é de 64 trincas de nucleotídeos que codificam, com pequenas variações, para os 20 aminoácidos básicos além de códons de início e de parada (Dantas, 2020, p. 8).



Figura 3

Frame da vídeo-instalação *Acoustic Ocean*, 2018. Fonte: print do site Geobodies



Figura 4

Frame da instalação de vídeo *Forest Mind*, 2021. Fonte: print do site Geobodies. <https://geobodies.org/art-and-videos/forest-mind/>

massas e ao consumo, aos sistemas de telecomunicações e à imagem da TV [...], jogam com os códigos de um imaginário urbano midiaticizado, com o lixo industrial da sociedade de consumo» (Abramovictz, 2020, p. 26).

Na Figura 5, a palavra escrita em cor roxa, no filme *Sahara Chronicle*, aparece como um terceiro elemento, um *lettering*⁷, em movimento rápido da direita para a esquerda. A velocidade do *lettering*, necessita, por parte do espectador, de uma escolha, ou uma maior atenção ao escrito, ou à imagem e à escuta, ou se perder no deserto dos múltiplos estímulos. Na imagem, notamos uma Zona Autônoma Temporária (TAZ)⁸, de migrantes, no meio do deserto, deli-

⁷ O *lettering*, que tem uma função muito próxima da legenda, com o diferencial de que complementa e/ou reforça as informações em notícias com um grau de complexidade maior. Normalmente, os *letterings* aparecem sobrepostos às imagens de um *off*, como legenda na transcrição de áudios [...], através de ícones de rápida decodificação visual. Também são conhecidos como infolegendas. [...]. Hierarquizando o uso dos *letterings*, podemos dizer que a sua função primeira é a de fixar uma informação, contextualizando a notícia para que o receptor possa compreender e acreditar naquela mensagem. (Andrade & Figueiredo Júnior, 2016, p. 9)

⁸ A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez

mitada por pedras. A realizadora pontua esse aspecto da imagem que talvez passasse despercebido, não questionado pelos observadores. Seria essa delimitação, um traço de uma identidade, de um sentimento de pertencimento, de uma necessidade de acolhimento no recolhimento? Uma proteção no refúgio?

Biemann, nas suas obras, ativa o pensamento crítico e criativo do espectador emancipado (Rancière, 2012), expondo as cartografias de poder e com recursos imaginativos, atualiza alternativas à visão humanista e antropocêntrica.

The point of cartographies is to account for and learn to relinquish unearned privileges and implicit power privileges. The method of dis-identification from the familiar is one of the most productive points of contact [...]. Keeping firmly in mind the nomadic aim of speaking truth to power and of de-territorializing

que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. (Bey, 2011, p. 14)



Figura 5

Frame do filme *Sahara Chronicle* (2006–2009). Fonte: print do site Geobodies. <https://geobodies.org/art-and-videos/sahara-chronicle/>

philosophy from the despotic machine that has coded it over time. (Braidotti, 2018, p. 341)⁹

O uso de uma contracartografia ancora, através do dissenso, uma crítica à realidade de dominação do saber, poder, ver e ser, incitando uma percepção decolonial. Concerne ao espectador a tradução e reconfiguração da carta que lhe é mostrada pela artista, segundo sua própria interpretação dos signos e de sua capacidade de relacioná-la com as suas próprias experiências.

Metodologia

O método cartográfico utilizado para a análise de *Geobodies* foi uma adaptação do mapa noturno número três das mediações de Martín-Barbero (2010, pp. 27–41) que constrói relações e entrelaçamentos entre espaço-tempo-fluxo-migrações/mobilidades, identidade, tecnicidade,

⁹ O objetivo das cartografias é explicar e aprender a renunciar a privilégios imerecidos e privilégios de poder implícitos. O método de desidentificação do familiar é um dos pontos de contato mais produtivos [...]. Tendo firmemente presente o objectivo nómada de dizer a verdade ao poder e de desterritorializar a filosofia da máquina despótica que a codificou ao longo do tempo. (Braidotti, 2018, p. 341) (tradução da autora).

ritualidade e cognitividade, elementos utilizados e problematizados nos ensaios audiovisuais de Biemann. Sobre o mapa, noturno porque construído com base na intuição e experiência:

um mapa para indagar a dominação, a produção e o trabalho [...] para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema, mas como enzima. (Martín-Barbero, 2004, p. 18).

Biemann se apropria dos mapas e mapeamentos para mobilizar a imaginação do espectador com o impulsionamento da cognição que passa a decodificar a relação entre sociedade, cultura e política com as estruturas econômicas, dentro de uma determinada paisagem e território, com suas bordas e limiares. A mediação tecnológica (da comunicação, da informação), nos seus trabalhos, inova perceptivamente com o uso de uma linguagem cartográfica que opta por focar tanto no feminino, nas denúncias, resistências e transgressões quando falta a justiça social, quanto na necessidade de uma visão ecocêntrica. O rito, através de sua repetição, faz ver a vida coletiva, assim como espacializa o tempo cíclico. Nos filmes de Biemann, a cognoscibilidade das migrações não se atém à fronteira, mas principalmente, aos percursos ritualísticos realizados

enzimaticamente¹⁰. Os mapas utilizados como estratégia de controle e dominação são ressignificados para tornar visível a necessidade de mobilidade de certos povos e os seus mecanismos de sobrevivência.

Na Figura 6, uma adaptação do mapa noturno número três de Martín-Barbero, realizado pela autora, para a análise cartográfica fílmica. A encruzilhada (Martín-Barbero, 2004, p. 189) se encontra no atravessamento do «aqui e agora» com as dinâmicas e criatividades de uma certa população e a não-contemporaneidade do poder, colonialista e feudal, que não reconhece a pluralidade e diversidade cultural, que não respeita o Eu-identitário e o Outro-alteridade (étnico, racial, local, regional). Biemann também trabalha com o meio ambiente, na Figura 6, representado pelo sobrenadante azul claro que representa o conjunto de condições, leis, influências, interações, de ordem física, química, biológica, social, política, econômica, cultural que permite, abriga e rege a vida em todas as suas formas.



Figura 6

Adaptação da Metodologia Cartográfica Audiovisual com aplicação do Terceiro Mapa (noturno) das Mediações de Jesús Martín-Barbero. Fonte: Arquivo pessoal da autora (Klemz, 2023)

¹⁰ A ação das enzimas ocorre por sua associação temporária com as moléculas que estão reagindo, aproximando-as. Com isso, as enzimas podem enfraquecer também as ligações químicas existentes, facilitando a formação de novas ligações. Elas se ligam a moléculas específicas, denominadas de substratos, e em locais específicos, os sítios de ativação, formando um complexo transitório. Ao fim do processo, esse complexo decompõe-se, liberando os produtos e a enzima, que, geralmente, recupera sua forma, podendo usada novamente para catalisar reações. (BiologiaNet, 2023, *online*)

que permite, abriga e rege a vida em todas as suas formas. O clima e as alterações climáticas estão referenciados pela figura do céu com sol, nuvens e chuva. A Figura 6 evidencia também os ciclos de vida não-humanos de flora e fauna. O Eu-identitário e o Outro-alteridade, mesmo em repouso, apresentam seus próprios fluxos e ritmos e, retirada a superfície, as similaridades são maiores do que as diferenças. O mapa, por ser relacional, permite o questionamento sobre quem somos, que mundo queremos atravessar, como trabalhar com a ética

e a moral de forma dialógica e crítica, como a linguagem pode ser ponte entre o eu e o outro, como a reciprocidade interfere na autonomia de um povo. A seta amarela representa as múltiplas e complexas relações que acontecem em rede nos diversos elementos constitutivos do mapa.

Contrageografia, contracartografia

Johannes Vermeer (1632–1675), pintor nascido no Século de Ouro dos Países Baixos, período artístico reconhecido por seu impulso cartográfico, descreve a arte espacial em três obras. Seu trabalho põe em evidência três profissões que têm em comum o uso do enquadramento de um determinado espaço, através do uso da escala e de um fluxo (de mapear o momento), através dos profissionais, ou seja, de explicitar o tempo dos acontecimentos. Os quadros descrevem a arte e a ciência que envolvem a geografia e a cartografia. A saber, as pinturas *O Geógrafo* (1668) e o mapeamento da superfície terrestre, *O Astrônomo* (1668) e a realização de cartas celestes e, o artista, representado pelo ofício do pintor, de dar tessitura ao espaço a ser descrito na tela (Figura 7). Esses trabalhos também são intertextuais, apresentando, dentro do campo, tecnoimagens, como livros, instrumentos musicais, assim como dialogam com mapas e globo terrestre existentes no mundo real. Na produção do espaço, Vermeer articula, através da sua percepção, o espaço vivido pelos profissionais com o espaço concebido e codificado

nos mapas e globo terrestre. O geógrafo e o astrônomo olham através de uma janela, assim como profissionais da fotografia e audiovisual começaram a fazer no século XIX, através do visor da câmera. Assim surge a expressão para o emolduramento do campo fílmico de uma «janela aberta para o mundo» (Aumont, 1993, p. 221). Especificamente no quadro *O pintor em seu estúdio* ou *A arte da pintura* (entre 1966–1973), podemos visualizar sobre o que são feitos os estudos sobre o espaço, na verdade, uma tríade composta de espaço-tempo-fluxo¹¹. Em um primeiro plano o artista em ação representa o movimento, o fluxo, a mobilidade, em um segundo plano, a personagem feminina representa Clio, musa da história, da eloquência e da criatividade, representa o tempo e, em um terceiro plano, o mapa, estendido na parede, representação sintética do espaço. Todo o espaço do quadro possui representações temporais de épocas distintas que atuam em simultâneo na imanência do aqui e agora.

¹¹ O conceito de espaço reúne o mental e o cultural, o social e o histórico. Reconstruindo um processo complexo: descoberta (de espaços novos, desconhecidos, continentes ou o cosmos) – produção (da organização espacial própria a cada sociedade) – criação (de obras: a paisagem, a cidade como a monumentalidade e o décor). Isso evolutivamente, geneticamente (com uma gênese), mas segundo uma lógica: a forma geral da simultaneidade; pois todo dispositivo espacial repousa sobre a justaposição na inteligência e na junção material de elementos dos quais se produz a simultaneidade... (Lefebvre, 2006, p. 6).



O astrônomo (1668)



O geógrafo (1669)



O pintor no seu estúdio (1665)

Figura 7

Os quadros de Johannes Vermeer e as profissões cartográficas. Fonte: Coleções de Vermeer

Por que, por exemplo, esse quadro é intitulado *A arte da pintura*, sendo que o artista está a pintar Clio, uma personagem que simboliza o tempo? Por que aquele mapa ao fundo e qual a relação dele com a ideia de tempo? Como a pintura entra nessa apresentação de uma musa da história em frente a um mapa? Questões como essas levam a pintura a outras escalas temporais e espaciais. E só o pensamento, em sua força intensiva, permite que esses aspectos externos ao corpo pensante sejam interiorizados para que possam ser expressos racionalmente de forma mais adequada e necessária. A musa da história é assim identificada a partir da obra *Iconologia* de Cesare Ripa. Publicada pela primeira vez em 1593, essa enciclopédia apresentava os símbolos e significados dos elementos mitológicos e influenciou muitos artistas nos séculos seguintes. A primeira edição holandesa é de 1644, Vermeer possuía um exemplar que fez parte do espólio após sua morte (Hornäk, 2010). No quadro, a musa, com sua tradicional coroa de flores e louros, segura o livro *História de Tucídides* com uma mão e na outra leva uma trombeta a anunciar sua glória, a vinda de tempos melhores (Slive, 1998). O interessante é que, caso Vermeer quisesse apenas expressar a simbologia do tempo, não teria colocado um pintor executando essa tarefa no meio da cena. Sua

preocupação era a de focar a alegoria do tempo como uma arte que só o pintor pode expressar em suas várias possibilidades de construir um mundo melhor. O pintor na cena está trajando roupas de outro tempo, não o da sua época. Mas, pela pintura, expressa a atualidade e duração desse passado, que Clio assim representa, de maneira a instigar a construção de um presente que seja um futuro grávido de um passado que deve ser selecionado, recriado, atualizado. O mapa, ou a carta gráfica de Visscher, na parede ao fundo é que permite estabelecer essa interação de tempo presente a partir da seleção de um passado que precisa ser recriado, como só a arte da pintura pode assim expressar. (Ferraz, 2021, p. 152)

A técnica de superenquadramento utilizada nessa pintura tem uma função visual de situar e provocar relações, valorizar cada enquadramento, além de construir um discurso representacional do tempo-espaco-fluxo. Clio aparece centrada em relação ao quadro como um todo, mas descentrada, no enquadramento que a borda da cortina oferece, o que opera um novo emolduramento, assim como aparece só parcialmente no quadro do pintor e na moldura oferecida pelo mapa na parede. O pintor, diferente do astrônomo e do geógrafo, não olha para a janela, e sim para Clio, emoldurado pela luz que vem da janela.

No século XVII, as cartas relacionavam-se ao expansionismo, ao colonialismo e à defesa territorial. Nesse sentido, as pinturas de Vermeer, que cartografou os eventos do cotidiano do vivido, apresenta um frescor para uma forma de utilização das cartas que iria voltar a tomar fôlego na década de 1980 através da virada espacial¹².

A geografia, como ciência, aparece institucionalizada pelas universidades em 1870, como o estudo do espaço geográfico. As cartas são responsáveis por representações sintéticas e complexas de um espaço, dentro de uma respectiva escala. A cartografia surge como uma área da ciência que estuda e produz tipos de representação gráfica de uma área sobre a superfície terrestre. Eles começaram a ser necessários e produzidos quando os seres humanos passaram da errância

para o nomadismo e do nomadismo para o sedentarismo e a subsequente constituição de lugar, de região e de Estado.

Por meio da cartografia, quaisquer levantamentos (ambientais, socioeconômicos, educacionais, de saúde, etc.) podem ser representados espacialmente, retratando a dimensão territorial, facilitando e tornando mais eficaz a sua compreensão.

Não se pode esquecer, no entanto, que os mapas, como meios de representação, traduzem os interesses e objetivos de quem os propõe, podendo se aproximar ou se afastar da realidade representada. (IBGE, 2023).

Cartografias artísticas, no início do Século XX, irão criticar a forma sedentária da vida urbana e sua tendência à uniformização das regras sociais, através da prática das errâncias. A «errância como movência desobrigada da significação, e pela sedentarização como gesto regulador e disciplinar do sentido e do sujeito» (Almeida, 2018, p. 49). As vanguardas e atividades artísticas pós-Primeira Guerra, entreguerras, pós-Segunda Guerra e Guerra Fria, fazem uma crítica à violência e a necessidade de se situar, questionar fronteiras, propor caminhos outros. Os mapas, antes ônticos, inquestionáveis, passam a ser vividos pelos artistas de forma ontológica. Procura-se o

¹² Na década de 1980, a «virada espacial» começou a quebrar a presunção rançosa do espaço absoluto, como um recipiente físico que abriga as atividades humanas. Este novo paradigma espacial prevê a construção do espaço através das suas relações. Têm como pressuposto o «espaço social», entendido como espaço político e ideológico. (tradução da autora). En la década de 1980 el «giro espacial» comienza a resquebrajar la rancia presunción absolutista del espacio, como contenedor físico que alberga las actividades humanas. Este nuevo paradigma espacial concluye con una construcción del espacio através de sus relaciones. Es, con la asunción de «espacio social», entendido como espacio político e ideológico. (Segura, 2015, p. 13)

que não se encontra no mapa, mas figura no real. O termo contracartografia surge para definir o trabalho de artistas e ativistas que utilizam a «cartografia como uma forma de contestação, de abalar as relações de poder e processos cartográficos de senso comum» (Kiminami, 2018, p. 112). O termo contracartografia artística irrompe como um constitutivo da contraconduta, «movimentos específicos que são resistências, insubmissões, algo que poderíamos chamar de revoltas específicas de conduta, aqui também deixando a palavra «conduta» toda a sua ambiguidade» (Foucault, 2008, p. 256).

Ursula Biemann considera alguns de seus trabalhos artísticos como um testemunho das contrageografias transfronteiriças. É de relevância seus primeiros trabalhos sobre a feminização da sobrevivência, a relação com a macroestrutura econômica e a tecnologia, a saber, *Performing the border* (1999), *Writing Desire* (2000), *Remote sensing* (2001) e *Europlex* (2003).

La última década ha mostrado una presencia creciente de las mujeres en una gran variedad de circuitos transfronterizos. Estos circuitos son enormemente diversos pero comparten una característica: son rentables y generan beneficios a costa de quienes están en condiciones desventajosas. Incluyen el tráfico ilegal de personas destinadas

a la industria del sexo y a varios tipos de trabajo en el mercado formal e informal. Incluyen migraciones transfronterizas, indocumentadas o no, que se han convertido en una fuente importante de divisas para los gobiernos de los países emisores. La formación y fortalecimiento de estos circuitos es en buena medida consecuencia de condiciones estructurales más laxas. Entre los actores claves que emergen de estas condiciones para conformar la realidad de estos circuitos singulares están las propias mujeres en búsqueda de medios de renta, pero también, y cada vez más, traficantes y contratistas, así como los gobiernos de los países involucrados. Conceptualizo estos circuitos bajo el nombre contrageografías de la globalización. Estas contrageografías están profundamente imbricadas con algunas de las principales dinámicas constitutivas de la globalización: la formación de mercados globales, la intensificación de redes transnacionales y translocales y el desarrollo de tecnologías de la comunicación que eluden fácilmente las prácticas convencionales de control.¹³ (Sassen, 2008, p. 25).

¹³ A última década revelou uma presença crescente de mulheres numa ampla variedade de circuitos transfronteiriços. Estes circuitos são extremamente diversos, mas partilham uma característica: são rentáveis e

A geografia se pauta por três elementos, a saber, a superfície terrestre (lugar, espaço, paisagem, região, território), a escala e a rede geográfica (fluxo das informações, comunicações, mobilidade, entre outros). O tempo se encontra vinculado ao espaço e fluxo, representado através de suas estruturas (longa duração), como os sistemas econômicos, políticos e sociais; com suas conjunturas (média duração), onde uma regularidade cíclica se evidencia e, com os seus eventos (curta duração), que são da ordem dos acontecimentos (Braudel, 1965). As escalas, como práticas representacionais, enqua-



geram benefícios à custa de quem se encontra em condições desfavorecidas. Incluem o tráfico ilegal de pessoas destinadas à indústria do sexo e vários tipos de trabalho nos mercados formais e informais. Incluem migrações transfronteiriças, indocumentadas ou não, que se tornaram uma importante fonte de divisas para os governos dos países remetentes. A formação e o fortalecimento destes circuitos são em grande parte uma consequência de condições estruturais mais frouxas. Entre os principais intervenientes que emergem destas condições para moldar a realidade destes circuitos únicos estão as próprias mulheres em busca de meios de rendimento, mas também, e cada vez mais, traficantes e empreiteiros, bem como os governos dos países envolvidos. Conceituo esses circuitos sob o nome de contrageografias da globalização. Estas contrageografias estão profundamente interligadas com algumas das principais dinâmicas constitutivas da globalização: a formação de mercados globais, a intensificação de redes transnacionais e translocais e o desenvolvimento de tecnologias de comunicação que facilmente escapam às práticas de controle convencionais. (tradução da autora)

dram, classificam, nomeiam, relacionam e delineiam os limites socioespaciais. Os fluxos se dão entre espaços. Ao utilizar o método cartográfico como estratégia para a realização de sua obra audiovisual, Biemann enquadra de forma crítica as «relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência» (Prado Filho & Teti, 2013, p. 47).

O primeiro filme de Biemann, *Performing the border* (1999), descreve a mobilidade na fronteira das cidades gêmeas Juarez/El Paso, conforme se esteja no México ou no Texas, Estados Unidos. Biemann ressalta o uso de trabalhadoras do sexo feminino nas fábricas de montagem de equipamentos eletrônicos que atravessam diariamente a fronteira para as atividades laborativas em que se é pedido testes de gravidez mensais. A feminização da força de trabalho se deve ao fato de se considerar o corpo feminino como dócil, disciplinado

implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as «disciplinas». (Foucault, 1987, p. 118)

Biemann também detalha o corpo feminino clandestino¹⁴ que ultrapassa as fronteiras culturais mexicanas, onde cabe à mulher os trabalhos domésticos, assim como o caso de uma mulher que ajuda mulheres grávidas a terem seus filhos nos Estados Unidos ou, das que, independentes, procuram nas suas horas de lazer, o prazer ao assistir apresentações de *gogo boys*.

Que faz o clandestino quando quer cruzar uma fronteira? Usa um intervalo já existente —uma linha de fratura, uma fenda, um corredor de erosão— e que, se possível, passe despercebido aos guardas como um «detalhe». Assim funciona a «iconologia do intervalo», seguindo os ritmos geológicos da cultura para transgredir os limites artificialmente instituídos entre disciplinas. (Didi-Huberman, 2013, pp. 418–419).

Biemann utiliza como meio intervalar, entre outros, o espaço entre a imagem e a palavra, com isso criando uma distância

que permite ao espectador criar sentido, perceber as «diferentes camadas de uma espessura arqueológica» (Didi-Huberman, 2013, p. 422).

No filme, a diretora faz uso de dois «haicais», com «estrutura ideogrâmica de superposição de elementos» (Nunes, 2011, p. 16), inscritos na tela. Um em letra azul representando a macroestrutura econômica da fronteira (Figura 8) e outro em letra rosa, no canto inferior direito da tela (Figura 9), espezinhando a distância do espectador dos eventos e conjunturas relacionados com o vivido numa região de fronteira.

Em letra azul índigo, com delineamento em azul escuro de suas letras, centralizado, sobre o mapa que evidencia o translocal Juaréz, encontramos a seguinte escrita:

shifting paradigms
sliding spaces
soft monies
hard realities
circulating goods
passing people¹⁵ (Biemann, 1999)

¹⁴ Clandestinos podem ser reconhecidos no máximo como topógrafos agrimensores de latitudes e longitudes transitórias, como singularidades sem rosto que produzem a própria vida sobrejuntando disparadores de afectos, passagens, rupturas e desenquadramentos de fronteiras, intensidades de velocidades variáveis, paisagens em desenhos constantes. (Mossi, 2013, p. 18)

¹⁵ «mudança de paradigmas / espaços deslizantes / dinheiro suave / realidades duras / mercadorias circulando / pessoas passando». (tradução da autora)

E, o segundo verso, onde a fronteira só é uma realidade para as pessoas que precisam atravessá-la, segundo as palavras de Bertha Jotar (artista mexicana, que dirige o carro no filme), enquanto para outras é só:

An imaginary line
just a river
just a wall¹⁶ (Biemann, 1999)

Esse pequeno «haikai» se situa na linha que margeia o para-brisa do carro, do lado de dentro, onde a motorista e a cineasta se encontram protegidas das intempéries. O carro, dirigindo pela fronteira e as entrevistas são as únicas imagens realizadas pela cineasta. Todas as outras imagens são de material de arquivo. Isso porque não foi permitida a gravação do parque industrial, nem do lado de fora de suas instalações, nem do lado de dentro.

Logo após, aparecem imagens externas de um rio com um bote, de um muro, de uma estrada com a polícia montada,

¹⁶ «Uma linha imaginária/ apenas um rio / apenas um muro». (tradução da autora)

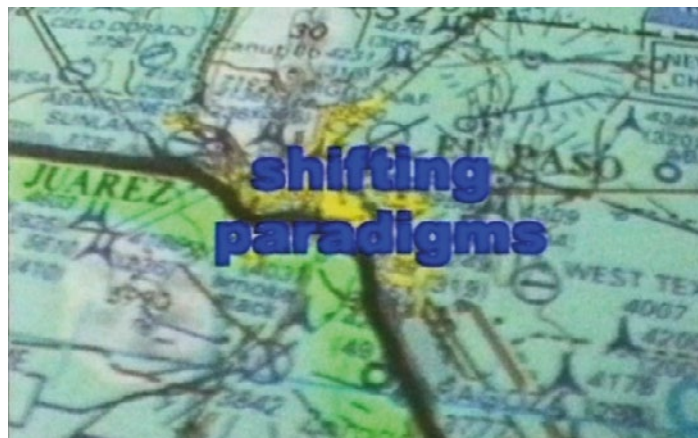


Figura 8

Frame do filme *Performing the border*. <https://vimeo.com/74185298>



Figura 9

Frame do filme *Performing the border*

todos eventos clichês¹⁷ representacionais de controle e vigilância de uma fronteira, divulgados na mídia (Figura 10).

A diferença em como Biemann aborda essas imagens-cristais¹⁸ está na sua desconstrução, na sua quebra através do ralentamento do tempo original da imagem, das distorções (com perda da nitidez), da alteração de cor com o uso do preto e branco, do tingimento, da luz estourada, do reenquadramento e da visão em negativo dessas imagens (Figura 10). Associado ao som eletrônico que compõe a paisagem que se emoldura. A terceira imagem da Figura 10, de material de arquivo, muito semelhante à imagem da Figura 9, filmada pela diretora, realiza com ela uma montagem de correspondências. Na Figura 9, o painel do carro delineia uma estrada vazia, uma paisagem desértica, permitindo que o espectador reocupe esse centro vazio com a sua imaginação e reflexão

¹⁷ [...] o clichê será uma espécie de imagem-lei ou imagem-moral: imagem que vai funcionar como um índice determinador e padronizador de valor. [...], o clichê é também uma operação de poder: poder que opera à medida que se instala nos corpos, não só paralisando-os e atemorizando-os, mas fazendo-os perceber, sentir, agir, desejar, imaginar e sonhar dentro de determinados limites e direções. (Guéron, 2011, p. 25)

¹⁸ cristal que se quer sintético, que quer se manter preso a velhos sentidos que já não servem mais à vida. (Guéron, 2011, p. 25)

ao criar expectativa sobre o que virá a preencher o quadro. Na Figura 10, a terceira imagem evidencia um guarda da fronteira à cavalo, emoldurado por uma tela de televisão em tom sépia. Na quarta imagem, em negativo, as letras situam e relacionam os eventos de fronteiras com as macroestruturas construídas no deserto e que alimentam a tensão de forças transfronteiriças. O filme traça sua geografia baseada em uma escrita ensaística, conformando um corpo, segundo a própria Biemann.

multiple considerations involving economics, identity, spatiality, technology, and politics converge and are placed in a complicated relationship to each another. The attempt to draw these layers together leads inevitably to the creation of an imaginary space, a sort of theoretical platform on which different elements can be placed in dialogue with each other. Video-essayists create this kind of space in their work, a space we could describe as an imaginary topography. Here, all kinds of thoughts and events occurring in various sites and non-sites undergo a spatial ordering. In my videos, I need this theoretical interface to articulate gender, subject, mobility and space. I also need to develop a visual language that can speak of the hyper-mobile, capitalized, gendered bodies that constitute transnational spaces. Geographic bodies. Bodies with a travel schedule. Bodies that grind their routes into

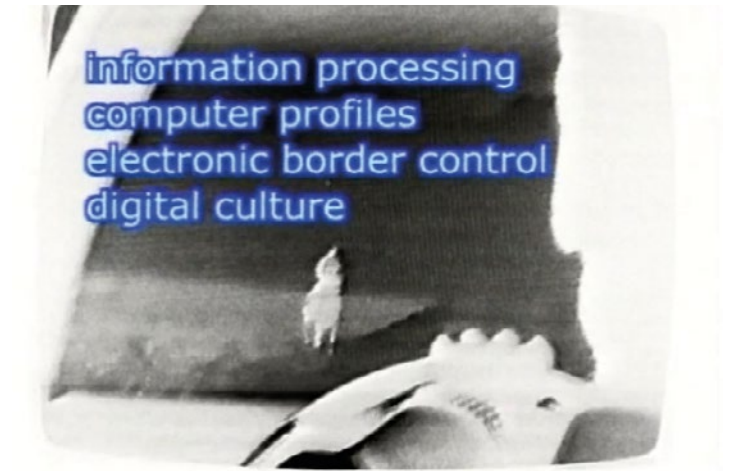


Figura 10

Frames do filme *Performing the border*

the land. In its very structure, the video essay is a geographic project. (Biemann, 2007, pp. 130–131).¹⁹

Geobodies

O site *Geobodies*, até a escrita deste trabalho, apresenta dezoito trabalhos audiovisuais de Ursula Biemann, entre filmes-ensaios, instalações, plataforma *web*, e uma meta-palestra *on-line* com material de arquivo da autora. O site *Geobodies*, assim como a palestra-apresentação performá-

¹⁹ «Múltiplas considerações envolvendo economia, identidade, espacialidade, tecnologia e política convergem e são colocadas em uma relação complicada entre si. A tentativa de unir estas camadas conduz inevitavelmente à criação de um espaço imaginário, uma espécie de plataforma teórica sobre a qual diferentes elementos podem ser colocados em diálogo entre si. Os videoensaiistas criam este tipo de espaço no seu trabalho, um espaço que poderíamos descrever como uma topografia imaginária. Aqui, todos os tipos de pensamentos e eventos que ocorrem em vários locais e não-locais passam por uma ordenação espacial. Nos meus vídeos preciso dessa interface teórica para articular gênero, sujeito, mobilidade e espaço. Preciso também de desenvolver uma linguagem visual que possa falar dos corpos hipermóveis, capitalizados e de gênero que constituem espaços transnacionais. Corpos geográficos. Corpos com um esquema de viagem. Corpos que traçam suas rotas para a terra. Em sua própria estrutura, o vídeo-ensaio é um projeto geográfico.» (tradução da autora)

tica *Becoming earth* (2021) funcionam como uma interface dos trabalhos de Biemann que vão desde os seus primeiros trabalhos ensaísticos, com um cunho mais feminista, considerando o corpo da mulher como um território, até os trabalhos mais recentes que trabalham a corporeidade do território-paisagem.

Geobodies se configura como um atlas em construção. Os primeiros trabalhos delineiam as suas bordas. Os quatro primeiros trabalhos abordam uma contrageografia transfronteiriça com a feminização da força de trabalho, como detalhado anteriormente, neste trabalho. Os dois posteriores, a saber, *Contained mobility* (2004) e *Sahara chronicle* (2006–2009), em um aumento da escala, situam uma população de pessoas que sofrem com a mobilidade transfronteiriça reduzida, independente do sexo.

Sahara Chronicle (2006–2009), com duração de 78', utiliza a proposição da necessidade de um longo trabalho de campo (três anos), para que o antropólogo possa «captar, através da imagem, a verdade das situações sociais dadas» (Altman, 2009, p. 64). Apresenta dez subtítulos, uma antologia sobre modalidades de migração. O segundo subtítulo *Desert radio drone for Beshara Doumani* (5'40") faz uso de dados televisuais transmitidos em tempo real de forma remota, com drones de visão noturna e câmera termal, perfazendo o deserto do Saara com o intuito de evitar que migrantes cruzem as fronteiras do

Marrocos, Mauritânia e Líbia, em uma política de contenção. Exibe um ruído (*glitch*²⁰) tanto da imagem como do som.

Já, *X-Mission* (2009) representa um «bolsão» dessa fronteira, devido a um desequilíbrio na produção e absorção de migrantes, ocorrendo um descolamento entre a camada parietal e visceral dos limites impostos, com retenção de pessoas. São os campos de refugiados:

O objetivo desses espaços contemporâneos é barrar/confinar o fluxo de indivíduos vistos como perigo para a segurança do Estado. Assim, o campo em que estão encerrados se consolida não como uma anomalia pertencente ao passado, mas um espaço político que vai deixando de ser uma exceção e começa a tornar-se a regra. (Braga, 2011, p. 1).

Além de desenhar as bordas e «bolsões» em uma geografia criativa, Biemann também delinea os limiares de um mundo que experimenta transformações de sua paisagem através de práticas extrativistas, como *Black sea files* (2005) e *Deep weather* (2013), demonstrados nos *frames* das Figuras 11

²⁰ A *Glitch art* é um gênero que utiliza a tecnologia para trabalhar com a computação, corrupção de dados e erros de transmissão e recepção digitais. (Gazana, 2013, p. 83).



Figura 11

Frame do site *Geobodies* com frame do filme *Black sea files* (2005).

Fonte: site *Geobodies*. <https://geobodies.org/art-and-videos/black-sea-files/>



Figura 12

Frame do filme *Deep Weather*, Ursula Biemann, 2013. Fonte: site *Geobodies*



Figura 13

Frame do filme *Egyptian chemistry*, Ursula Biemann, 2012. Fonte: site Geobodies. <https://geobodies.org/art-and-videos/egyptian-chemistry/>



Figura 14

Frame da vídeo-instalação *Forest law*, Ursula Biemann, 2014. Fonte: site Geobodies. <https://geobodies.org/art-and-videos/forest-law/>

e 12, de ordem petrolífera e betuminosa, respectivamente, com a utilização de panorâmicas.

Em *Egyptian Chemistry* (2012), *Forest law* (2014), *Twenty one percent* (2016), *Acoustic ocean* (2018) e *Forest mind* (2021), a realizadora esquadrinha as regiões para se pensar a sustentabilidade do planeta de uma forma outra, mas presente nos dias de hoje, com valorização da água, da atmosfera, da floresta, através da interdisciplinaridade entre conhecimentos de física, química (Figura 13), biologia, botânica, cosmologias indígenas (Figura 14) e antropologia. A artista passa da representação «sendo-conforme-a-possibilidade», das obras audiovisuais anteriores, para o «sendo-em-possibilidade» nesses trabalhos (Bloch, 2005, p. 206).

Traz à superfície, através dos exemplos que fornece, formas de tendência do viver, que em condições e proporções materiais favoráveis, podem causar rupturas e transformações sociais. Mostra uma migração do pensar/fazer antropocêntrico, para o ecocêntrico, em realização. Ressalta vias de passagem para reflexão sobre «para onde e para quê» o ser humano quer se mobilizar, na interface atmosfera-litosfera.

Biemann utiliza uma estética orgânica, semelhante à romântica germânica de reencantamento do eu com/no mundo frente ao dogmatismo de uma razão despótica pautada na economia de mercado.

O movimento romântico nos revelou um período histórico com o qual os homens entenderam suas espacialidades e suas contemporaneidades a partir de certos valores imbricados nas condições materiais, sociais, tecnológicas, políticas e econômicas, sem o abandono da individualidade, sem constituírem a massa manipulada, enfim, dotados de razão e sensibilidade (Barbosa, 2011, p. 80).

O Romantismo alemão surge no final do século XVIII, com a valorização da natureza como um organismo do qual os seres humanos fazem parte, muito inspirado nas ciências naturais. Como exemplo de captura da essência da natureza através da descrição da corporeidade da paisagem, as obras românticas de Caspar David Friedrich (1774–1840), como pode ser apreendido na Figura 15.

Biemann também evidencia a necessidade de uma harmonia em que o ser humano enquanto ser vivente se encontra inserido na paisagem (Figura 16).

A partir do contato com o povo amazônico Inga, trabalha como colaboradora para a construção da plataforma web *Devenir universidad*²¹ (2019–2022). Duas vídeo-instalações surgem a



Figura 15

O andarilho acima do mar de nevoeiro (o título não é do autor), 1818, Caspar David Friedrich

²¹ <https://deveniruniversidad.org/en/home/>



Figura 16

Frame da vídeo-ensaio *Twenty one percent*, Ursula Biemann, 2016. Fonte: site Geobodies. <https://geobodies.org/art-and-videos/twenty-one-percent/#>

partir dessa experiência, a saber, *Forest mind* (2021) e *Vocal cognitive territory* (2022), que evidenciam a tessitura das relações entre organismos vivos e não-vivos e suas ritualidades, no desejo de reflorestamento do pensamento.

Subatlantic (2015), útero de *Geobodies*, reflete sobre uma futurabilidade pós-humana, após o último derretimento glacial onde o elemento humano só aparece na voz over de uma cientista.

Considerações finais

A artista visual Ursula Biemann traça uma cartografia criativa, crítica e intermediária em e entre seus filmes-ensaios, instalações e trabalhos teóricos na montagem de seus trabalhos no *site/atlas Geobodies*. Com isso, estimula a produção de um pensamento sobre os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Na construção dessas obras contracartográficas utiliza elementos espaço-temporais, em fluxo, e associados com diferentes escalas de percepção do real, como a denúncia de práticas extrativistas até a visibilização de políticas que «reintegram o homem entre os seres naturais para distingui-lo neste meio» (Morin, 2005, p. 17). A realizadora problematiza a relação entre identidade, alteridade e estruturas de poder. Esses elementos operam de forma ritualística na paisa-

gem apresentada, modificando-a. Nessa forma espacial de configurar, sobressai a imanência através da corporificação dos lugares e da territorialização de corpos (*geobodies*). Biemann, além de trabalhar com paisagens associadas à técnica de áreas como a biologia, a genética e a química, também se utiliza do território para explicitar as relações de espaço-poder de cunho político-militar, com a defesa de suas fronteiras e contenção de migrações. Algumas obras vão se dar em translocais, em posições fronteiriças. Entre os elementos para a narrativa fílmica, o uso de cartas, imagens aéreas e eletrônicas como instrumentos, baseado na geografia, para rever relações espaciais, assim como gerar espaços de mediação simbólicos (Biemann, 2010).

Sublinha que os direitos humanos de refugiados devem ser reforçados e denuncia as anomalias que ainda acontecem, como explicitado no ensaio *X Mission*, de 2009. A técnica pode ser vista nas relações entre as lógicas de produção e os formatos de produção, problematizados em *Performing the border* (1999), na relação de fronteira de fábricas americanas e trabalhadores do México que precisam cruzar essa borda diariamente.

Biemann também fez uso de uma falsa ficção, para expor, numa época pós-humanista, o que poderia ser a relação do humano com o não-humano (*Subatlantic*). Em outro trabalho, apresenta novo intercessor sociocultural, como a organização

ecológica indígena amazônica *Devenir Universidad*, que deu nome ao *website* (2019–2022).

Nas relações entre os discursos fílmicos expostos, Biemann constrói uma geografia criativa, onde ocorre um fluxo interdisciplinar de ciências como a filosofia, arte, geografia, política e biologia, com suas mediações tecnológicas, também para ressaltar o valor simbólico dos territórios, na defesa da existência identitária paisagística.

Referências

- [1] Abramovitz, F. (2020). *Texto na tela: Experimentação e invenção no cinema brasileiro durante a Ditadura Militar (1964–1985)*. [Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi].
- [2] Almeida, J. F. (2018). *Para uma epistemologia da errância: Erro, hiância e ciência em Michel Pêcheux*. [Tese de doutorado Universidade Federal de São Carlos].
- [3] Alpers, S. (1983). *The art of describing: Dutch art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press.
- [4] Altmann, E. (2009). Verdade, tempo e autoria: Três categorias para pensar o filme etnográfico. *Revista Anthropológicas*, 13(20), (1+2).
- [5] Amiel, V. (2007). *Estética da montagem*. Edições Texto & Grafia.
- [6] Andrade, T. & Figueiredo Júnior, P. M. (2016). Processos de edição no telejornalismo contemporâneo como recursos didáticos ao telespectador. *Intercom – XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Caruaru, PE. <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0214-1.pdf>
- [7] Aumont, J. (1993). *A imagem*. Papirus.
- [8] Barbosa, T. (2011). *Estética romântica germânica e a paisagem em Humboldt: Percurso da geografia*. Edições UNESP.
- [9] Bey, H. (2011). *TAZ: zona autônoma temporária*. Coletivo Sabotagem. Contracultura.
- [10] Biemann, U. (Diretora). (1999). *Performing the border*. [Vídeo].
- [11] Biemann, U. (Diretora). (2000). *Writing desire*. [Vídeo].
- [12] Biemann, U. (Diretora). (2001). *Remote sensing*. [Vídeo]. Women Make Movies.
- [13] Biemann, U. (Diretora). (2003). *Europlex*. [Vídeo]. Women Make Movies.
- [14] Biemann, U. (Diretora). (2004). *Contained mobility*. [Vídeo-instalação de dois canais]. Bienal de Liverpool.
- [15] Biemann, U. (Diretora). (2005). *Black sea files*. [Vídeo-instalação de dois canais]. B-Zone – Becoming Europe and Beyond [Projeto de Pesquisa].
- [16] Biemann, U. (Diretora). (2006–2009). *Sahara Chronicle: Desert Radio Drone for Beshara Doumani* [Vídeo]. *The Maghreb Connection: Movements of life across Northern Africa* [Projeto Colaborativo].

- [17] Biemann, U. (2007). Videographies of navigating geobodies. In K. Marciniak, A. Imre & Á. O'Healy (Eds.) *Transnational feminism in film and media. Comparative Feminist Studies Series*. Palgrave Macmillan.
- [18] Biemann, U. (Diretora). (2009). *X-Mission*. [Vídeo].
- [19] Biemann, U. (2010). Escrever uma contra-geografia. *Revista Jogos Sem Fronteiras*. <https://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/escrever-uma-contra-geografia>
- [20] Biemann, U. (Diretora). (2013). *Deep wheather*. [Vídeo]. Imre Szeman, Universidade de Alberta, e Shahidul Alam, Drik Festival Dhaka (apoio).
- [21] Biemann, U. (2015). *Deep weather* (Vol. 3). Intervalla.
- [22] Biemann, U. (Diretora). (2018). *Acoustic ocean*. [Vídeo-instalação]. Pro Helvetia Swiss Council for the Arts, Nordland Art and Film School.
- [23] Biemann, U. (Diretora). (2021). *Forest mind*. [Instalação de vídeo de dois canais]. Swiss Arts Council Pro Helvetia, UNAL Art Museum, Kunstgesellschaft/Kunsthau Zurich, Erna und Curt Burgauer Stiftung, Turbobeats-ETH Zurich.
- [24] Biemann, U. (2023, 20 de dezembro). *Geobodies*. <https://geobodies.org/>
- [25] BiologiaNet. (2023). Enzimas. <https://www.biologianet.com/biologia-celular/enzimas.htm>
- [26] Bloch, E. (2005). *O princípio da esperança* (vols. 1 e 2). Contraponto.
- [27] Braga, J. (2011). Os campos de refugiados: Um exemplo de «espaços de exceção» na política contemporânea. 3º Encontro Nacional da Associação Brasileira de Relações Internacionais. Instituto de Relações Internacionais, USP. http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000200036&lng=en&nrm=abn
- [28] Braidotti, R. (2018). *Posthuman critical theory. Posthuman Glossary*. Bloomsbury Academic.
- [29] Branch, J. (2014). *The cartographic state. Maps, territory, and the origins of sovereignty*. Cambridge Studies in International Relations, Brown University. Cambridge University Press.
- [30] Braudel, F. (1965). História e ciências sociais: A longa duração. *Revista de História*, 30(16).
- [31] Castro, T. (2015). O impulso cartográfico do cinema. In A. F. de Azevedo, R. C. Ramírez & W. M. de Oliveira Jr. (Org.). *Intervalo II: Entre geografias e cinemas*. Universidade do Minho.
- [32] Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Papirus.
- [33] Dantas, P. H. (2020). *História dos aminoacil-tRNA sintetase de classe I e seu papel no estabelecimento do código genético*. Universidade Federal da Paraíba.
- [34] Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto.
- [35] Ferraz, C. (2021). Geografias e a arte da pintura: Agenciamentos Vermeer. Espinosa. In J. Silva & M. Neves (Eds.). *Imagem: Diálogos e interfaces interdisciplinares*. EDUEM. <https://books.scielo.org/id/dy7z7/pdf/silva-9786587626079-10.pdf>

- [36] Flam, J. (1996). *Introduction: Reading Robert Smithson. Robert Smithson: The collected writings*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, ICA-ACI. Strategic Plan for 2019–2027. International Cartographic Association.
- [37] Flusser, V. (2019). *Elogio da superficialidade: O universo das imagens técnicas*. É Realizações.
- [38] Foucault, M. (2008). *Segurança, território, população: Curso dado no Collège de France (1977–1978)*. Martins Fontes.
- [39] Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Editora Vozes.
- [40] Gazana, C. et al. (2013). Glitch: Estética contemporânea visual e sonora do erro. *Cultura Visual*, 19, 81–99.
- [41] Guéron, R. (2011). *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. NAU Editora.
- [42] Guimarães, R. C. V. (2017). Resenha do filme todo mapa tem um discurso. O poder do discurso do mapa e o mapa do discurso do poder: Alternativas à dominação cartográfica para o fim de narrativas hegemônicas. *Giramundo*, 4(7).
- [43] Haraway, D. (2023). *Ficar com o problema: fazendo parentes no chthluceno*. Editora N-1.
- [44] Hornäk, S. (2010). *Espinosa e Vermeer: imanência na filosofia e na pintura*. Paulus.
- [45] IBGE. (2023). O que é cartografia?. *Atlas escolar*. <https://atlas-escolar.ibge.gov.br/conceitos-gerais/o-que-e-cartografia.html>
- [46] Jay, M. (1988). Scopic regimes of modernity. In H. Foster (Ed.). *Vision and visuality* [pp. 3–23]. Bay Press.
- [47] Comolli, J-L. (1974). *Ver e Poder. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG, 2008.
- [48] Epstein, J.. *Écrits sur le cinéma* (Vol. 1 e 2). Seghers.
- [49] Kiminami, C. (2018). *Contracartografias: Práticas críticas em um mundo hipermapeado*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo].
- [50] Lefebvre, H.. (2006). *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf
- [51] López, A. (2015). Um conceito fugidio: Notas sobre o filme-ensaio. In F. E. Teixeira (Org.). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. Hucitec.
- [52] Martín-Barbero, J. (2004). *Ofício do cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Loyola.
- [53] Martín-Barbero, J. (2010). Da mídia às mediações. *Comunicação, cultura e hegemonia*. Anthropos e Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- [54] Mesquita, A. (2012). Sobre mapas e segredos abertos. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(4).
- [55] Morin, E. (2005). *Teoria da complexidade: Introdução ao pensamento complexo*. Editora Meridional/Sulina.
- [56] Mossi, C. (2013). *Manifesto [de um] clandestino. Um corpo-sem-órgãos, sobrejustaposições. Quem a pesquisa [em educação] pensa que é?* [Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal de Santa Maria].
- [57] Pizzini, J. (2015). A falsa ficção. In F. E. Teixeira (Org.). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. Hucitec.

- [58] Prado Filho, K. & Teti, M. (2013). Cartografia como método para as ciências humanas e sociais. *Barbarói*, 38, 45–59.
- [59] Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Editora WMF Martins Fontes.
- [60] Sassen, S. (2003). *Contra geografías de la globalización: Género y ciudadanía en los circuitos transfonteirizos*. Traficantes de Sueños.
- [61] Segura, J. (2015). Cronotopías liminales en Ursula Biemann. In J. Segura et al. *Los espacios articulados: espacialidad y temporalidad contemporáneas*. Espacio Articulado.
- [62] Slive, S. (1998). *Pintura holandesa: 1600–1800*. Cosac & Naify.
- [63] Stengers, I. (2023). *Uma outra ciência é possível: Manifesto por uma desaceleração das ciências*. Bazar do tempo.
- [64] Tiberghien, G. (2013). Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57.

AS IDEIAS NÃO SE PODEM ATROPELAR!

Entrevista com a figurinista Teresa Samissone

Caterina Cucinotta

Resumo

Entrevista conduzida por Caterina Cucinotta com a figurinista Teresa Samissone aborda o percurso profissional da designer e chefe de guarda-roupa no cinema e audiovisual português. Samissone reflete sobre as primeiras experiências na área, o papel da formação artística e técnica na construção do seu método de trabalho e a relação com as equipas de realização, direção de arte e fotografia. A figurinista destaca a desvalorização histórica do departamento de guarda-roupa e discute desigualdades de género e raça presentes no setor. A partir da sua trajetória, marcada também por colaborações internacionais, Samissone evidencia diferenças de organização, reconhecimento e práticas de trabalho entre produções nacionais e estrangeiras. A entrevista contribui para a compreensão das materialidades, dos processos de criação e de questões socioprofissionais que configuram o desenho de vestuário no audiovisual em Portugal.

This interview, conducted by Caterina Cucinotta with costume designer Teresa Samissone, examines the professional path of the designer and head of wardrobe in Portuguese film and

audiovisual production. Samissone reflects on her early experiences in the field, the role of artistic and technical training in shaping her working method, and her relationship with directing, art direction and cinematography teams. She highlights the historical undervaluation of the wardrobe department and discusses gender- and race-based inequalities within the sector. Drawing from her career, which includes international collaborations, Samissone reveals differences in organization, recognition and working practices between national and foreign productions. The interview contributes to a deeper understanding of materialities, creative processes and socioprofessional issues that shape costume design in Portugal's audiovisual landscape.

Palavras-chave

Figurino • Cinema Português • Processos de Criação • Direção de Arte • Desigualdade • Produção Cinematográfica

Costume Design • Portuguese Cinema • Creative Processes • Art Direction • Inequality • Film Production

Conheci Teresa Samissone em 2018, nas filmagens de *Fátima* (2020) do realizador Marco Pontecorvo, uma produção internacional rodada em parte em Portugal. A figurinista era a italiana Daniela Ciano, enquanto Teresa era coordenadora da equipa de vestuário dos figurantes: eu estava nesta secção a vestir camponeses e pobres do início do século XX.

Voltei a encontrar Teresa Samissone só depois da pandemia, já em Setembro de 2023, no âmbito do webinar organizado pelo grupo de investigação de Estudos fílmicos da SopCom (Associação Portuguesa de ciências da comunicação) *A direcção de arte como prática e campo disciplinar: reflexões*, com Felipe Muanis (UTAD), Tiago Vieira da Silva (ESAP), Caterina Cucinotta (URJC) e Teresa Samissone.

Em Portugal, as questões de ordem teórica inerentes à direcção de arte e ao desenho de vestuário de cinema estão em contínuo movimento, à procura, de facto, de profissionais e artistas que nos encaminhem para novas metodologias de estudos, contextualizando o território português e as suas formas de produção do audiovisual.

Foi no seguimento deste webinar que convidei Samissone a participar neste volume do CIAC com uma entrevista, só para juntar mais uma peça no complicado puzzle do desenho de vestuário no audiovisual português.

De acordo com a minha experiência, pressenti que o testemunho da Teresa Samissone, não só figurinista de reconhecida experiência, mas também professora e formadora no âmbito do *fashion*, podia ser um escrito interessante num volume sobre materialidades e processos de criação no cinema e no audiovisual.

Decidi deixar completa liberdade de expressão para que a Teresa pudesse, pela primeira vez, apontar alguns dos acontecimentos mais significativos no processo criativo de um filme e no seu percurso de vida artística. O resultado foram umas respostas algo impactantes, sobretudo no que tem a ver com o posicionamento do sector de direcção de arte, onde incluímos o desenho de vestuário, comparado com outros sectores. Existem respostas que tendem a descomplicar a situação atual com as trabalhadoras deste departamento, na maioria mulheres, e contamos com isso como algo particularmente interessante para os futuros caminhos desta temática.

Questões de género e de raça, desvalorização do trabalho no âmbito nacional e orgulho nas participações internacionais são alguns dos temas que Samissone abordou na entrevista.

Teresa Maria Lobato Samissone nasceu em Lisboa em 1972, filha de pai moçambicano e mãe portuguesa, é atualmente designer de moda, figurinista e formadora em ambas as

áreas, assim como Afropreneur, CEO female, criadora da marca de roupa Samissone.

Caterina Cucinotta: Como começou o teu percurso de vestuário em cinema?

Teresa Samissone: Depois de ter voltado a estudar (1996), no caso, Modelagem Industrial, conheci uma colega, Dora Alexandre, que fazia animações de rua e outros tipos de espetáculos. Essas apresentações faziam-na criar figurinos e mais uma série de tarefas inerentes. Comecei a interessar-me mais pelo que era o *behind the scenes* e fui à procura para saber o que podia encontrar no mundo real.

Entretanto, depois do estágio do curso, uma outra colega, Mónica Felix, disse-me que tinha começado a trabalhar em guarda-roupa. Continuei a interessar-me pelo assunto e, entre o envio de CV e contactos feitos, fui chamada para trabalhar numa produtora pequena. De repente em 1999, estava a fazer o meu primeiro projeto de figurinos, sem saber verdadeiramente como o deveria fazer, seguindo a minha intuição, bom senso e equilíbrio de estética aprendido na escola e adquirido pelo meu próprio percurso de vida.

O projeto era a curta *Crescei e multiplicai-vos* (2000) do realizador Manuel Mozos, já conhecido no meio, e o

desafio com os atores e as atrizes e alguns elementos da equipa foi constante. Havia atores e atrizes a começarem a sua carreira como por exemplo Carla Chambel e João Tempera e, por outro lado, o ator principal, Fernando Luís, já estava no *auge*.

Caterina Cucinotta: Qual é a tua formação?

Teresa Samissone: Sou formada em Modelagem Industrial pelo CIVEC (agora Modatex), desenho, desenho intensivo, desenho de modelo vivo e história da arte pela AR.CO.

Chefia e assistência de guarda-roupa (1999–2000) com chefes de guarda-roupa de novela, da antiga produtora NBP.

Caterina Cucinotta: Entendo que o cruzamento entre a experiência profissional e a formação teórica e prática, ajudou-te a pensar em outras atividades paralelas, mas no mesmo âmbito. É este o teu caso?

Teresa Samissone: Sim. Sou designer de moda e criei a minha própria marca Samissone. Sou formadora de figurinos, de técnicas de atelier, método exploratório e planeamento de coleção em escolas distintas como ETIC Algarve, World Academy e LSD (Lisbon School of Design, Faro). Por fim, no meu próprio atelier sou formadora em modelagem através de aulas particulares de corte e confeção.

Caterina Cucinotta: Ao longo da tua experiência como figurinista e chefe de guarda-roupa, sentiste alguma vez que o teu sector era desvalorizado em comparação com outros?

Teresa Samisone: Muitas vezes senti isso. O nosso sector, o guarda-roupa, é considerado algo menor, com muito pouca importância para o produto final até que qualquer pessoa que se veste bem (às vezes nem isso!) saberá fazer.

Poucos são os realizadores que sequer sabem apreciar ou escolher o que contemplar no guarda roupa, preocupando-se apenas com a imagem e o som.

Caterina Cucinotta: De acordo com a pergunta anterior, quais são na tua opinião os sectores do audiovisual que aparentam ter mais relevância?

Teresa Samisone: A Imagem Sempre! Eventualmente e só depois, o som. O sector da maquilhagem, se for necessária uma caracterização específica, passa a ser um sector também de interesse.

Caterina Cucinotta: Explica um pouco do teu processo criativo (referências, passos importantes, equipa...)

Teresa Samisone: O meu processo criativo começa, inevitavelmente, quando começo a ler o guião.

Depois da primeira reunião com o realizador, onde ouvimos a sua visão da história e dos personagens, começo a procurar silhuetas, cores e detalhes para a criação do que chamamos *moodboard* com descrição de cada personagem, relação entre eles e percurso na história. Se tiver o fator tempo e orçamento do meu lado, consigo ter uma equipa de costura e criar algumas peças originais. Posso ainda ter uma pessoa de *patine*, cuja importância é enorme para o trabalho que apresento: ter este elemento na equipa significa dar vida às peças, envelhece-las ou, simplesmente, fazê-las parecer já usadas uma meia dúzia de vezes.

Do meu processo criativo fazem também parte recolha de imagens em livros de referência, recolhidos em bibliotecas e/ou alfarrabistas, postais, fotos de família da época que estarei a trabalhar, fotos do local e povo referidos na história, estudo geral da época, economia do local a ser representado e das personagens intervenientes, riquezas da terra.

Na fase seguinte continuo para, num primeiro momento, me deixar inspirar pelo meu próprio guarda-roupa, peças de pessoas próximas às quais possa pedir emprestado ou alugado. Numa segunda fase, começo a pesquisa em feiras e lojas de roupa usada. Segue-se ainda a avaliação de alguma linha de roupa que possa inspirar ao design ou mesmo alugar/ceder peças. Numa fase de finalização do processo criativo, termino com as compras em lojas *outlet* e atuais.

Caterina Cucinotta: Qual a tua relação com realizador/a, o diretor/a de arte e o diretor/a de fotografia?

Teresa Samissone: Em todos os mencionados a relação deverá ser de relação de equipa.

Com o realizador deverá ser uma relação de confiança. No meu ponto de vista, de confiança por parte do realizador naquilo que é o trabalho do setor de guarda-roupa.

Com o diretor de arte deve ser também uma relação de partilha de ideias a partir da visão que cada um aplica à interpretação e às necessidades do guião. Nesse caso as ideias não se podem atropelar, mas, pelo contrário, devem formar um todo orgânico para o resultado final.

Caterina Cucinotta: Notas alguma diferença de género no tratamento de salários e no dia a dia das filmagens?

Teresa Samissone: Sempre houve diferença de salários em relação aos elétricos e maquinaria, departamentos em prevalência masculinos, com relação ao resto das equipas.

Quanto ao dia a dia das filmagens, hoje em dia, estamos mais regulamentadas quanto à quantidade de horas e dias que cada setor deve trabalhar. Porém, ainda em Portugal e nas produções nacionais, quando existem horas extraordinárias fora do

horário habitual, resulta ser sempre uma incógnita a maneira como a boa cobrança destas vai decorrer com cada produtora.

Caterina Cucinotta: No teu caso, Teresa, além de algumas diferenças de género, talvez possas relatar a tua experiência pessoal perante outro tipo de discriminação. Será este o caso?

Teresa Samissone: Eu, Teresa Samissone, sendo já uma mulher negra, sempre notei diferenças.

Nem todos os chefes de equipa de guarda-roupa compreenderiam a minha presença para setores de relevância como o de chefia. Por exemplo, uma vez me encontrei com um produtor-realizador, o qual, depois de ter trabalhado comigo, e até ter-me elogiado por um trabalho anterior com outra produtora e realizador, num determinado momento chegou a questionar se eu conseguiria «montar um guarda-roupa».

Por experiência pessoal, os produtores/realizadores estrangeiros confiam em mim e no meu portfólio, que deveria ser o mais importante no momento de pedido de uma colaboração. Nesse caso, mesmo depois de verem que sou mulher negra, os estrangeiros não costumam questionar, até nos casos em que nunca tenham trabalhado comigo anteriormente.

Fiz um filme como figurinista, para a Paramount Pictures, *The infernal machine* (2022) em que o realizador Andrew

Hunt me fez uma entrevista-conversa por zoom (ele estava na Califórnia) e, além do que questionou e partilhou, tinha apenas como referência uma curta que eu havia feito uns anos atrás e toda a identificação e código de cores que havia definido para as personagens envolvidas.

Caterina Cucinotta: Podes partilhar um filme que te deixou particularmente satisfeita do ponto de vista do teu trabalho?

Teresa Samisone: A curta de Simão Cayatte, *Menina* (2015), bem como *Os vivos, o morto e o peixe frito*, realizado por Daniela Ruah (2021).

Caterina Cucinotta: Qual é a tua opinião sobre o trabalho no audiovisual em Portugal? Notas diferenças com equipas estrangeiras?

Teresa Samisone: As equipas portuguesas trabalham muito bem. São reconhecidas por tantas equipas estrangeiras que passaram e continuam a passar pelo nosso País, para filmar.

Neste momento, mesmo quando não temos orçamento suficiente, trabalhamos muitíssimo bem!

Por exemplo, com o primeiro grande filme que fiz com equipas espanholas (chefiadas por uma alemã) que já trabalhavam

com Hollywood, *The Promise* (2016) realizado por Terry George, abriram-se imensos horizontes.

Aprendemos a ser mais eficientes com a logística e forma de organização que o guarda-roupa passou a ter. Não falo só do espaço de arrumação: a ordem como se arrumam os itens, a metodologia de etiquetar para arrumar as peças depois das provas de guarda-roupa ou de cada repetição das presenças do respetivo ator ou figurante.

Aprendemos regras mais antigas com uma chefe de guarda-roupa francesa, que nos impedia de usar batom, para que não sujássemos as peças de vestuário.

E obrigava-nos a segurar os cabides de determinada maneira, para não tocarmos nas peças!

Referências

- [1] George, T. (Director). (2016). *The Promise* [Longa-metragem].
- [2] Hunt, A. (Director). (2022). *The Infernal Machine* [Longa-metragem]. Paramount Pictures.
- [3] Mozos, M. (Director). (2000). *Crescei e multiplicai-vos* [Curta-metragem].
- [4] Pontecorvo, M. (Director). (2020). *Fátima* [Longa-metragem].

[5] Ruah, D. (Director). (2021). *Os vivos, o morto e o peixe frito* [Longa-metragem].

[6] Cayatte, S. (Director). (2015). *Menina* [Curta-metragem].

LO POSIBLE CONTRA LO NECESARIO

La construcción de héroe en *Studio 60 on the Sunset Strip* de Aaron Sorkin

Juan José Domínguez López

Resumen

En este artículo se presenta a Aaron Sorkin como un productor ejecutivo que, a través de series como *Studio 60 on the Sunset Strip* (Sorkin, 2006–2007), busca despertar la conciencia política y social. Se destaca su uso de héroes trágicos para transmitir mensajes éticos y políticos, conectando esto con las ideas de Fernando Savater acerca de la ética trágica, la libertad y la democracia expresadas en su obra *La tarea del héroe* (2004). A continuación se analiza la presencia en la serie de Sorkin de los conceptos de lo posible frente a lo necesario que define Savater, a la hora de construir sus personajes heroicos.

This article presents Aaron Sorkin as an executive producer who, through series such as *Studio 60 on the Sunset Strip* (Sorkin, 2006–2007), aims to awaken political and social consciousness. His use of tragic heroes to convey ethical and political messages is highlighted, connecting this with Fernando Savater's ideas on tragic ethics, freedom, and democracy expressed in his work *The Task of the Hero* (2004). Subsequently, the presence in Sorkin's series of the concepts

of the possible versus the necessary, as defined by Savater, when constructing his heroic characters is analyzed.

Palabras clave

Conciencia Política • Héroe • Dramedia • Serie de Televisión
• Aaron Sorkin

Political Awareness • Hero • Dramedy • Television Series
• Aaron Sorkin

Introducción: la democracia en peligro. La propuesta de Aaron Sorkin

Las ideas de democracia y libertad se encuentran en el momento en que escribimos este artículo en el centro de diversas polémicas. El auge de políticos populistas en diversos países tanto americanos como europeos supone un reto a la hora de mantener viva la idea, que ha sido fundamento de la cons-

trucción de los estados más avanzados, de que la democracia, entendida como participación de la ciudadanía en la toma de decisiones más allá de votar cada cuatro o cinco años, es el mejor sistema de organización política (y social). Durante algún tiempo dio la impresión de que este sistema estaba plenamente consolidado en los países *civilizados* frente a aquellos en los que la inexistencia de democracia llevaba a desequilibrios de poder, corrupción generalizada o, en el peor de los casos, a la guerra o a la sucesión de golpes de estado. Sin embargo, desde la década de los 2010, empieza a haber un cuestionamiento sistemático de las bases de la democracia por parte de algunos líderes y movimientos políticos que actúan dentro de sistemas democráticos avanzados y que, jugando con las reglas de esos mismos sistemas, ponen en duda su funcionamiento o su capacidad para servir a una organización social justa.

Este tipo de corrientes no son nuevas. La creación cinematográfica se ha hecho eco de ello y ha advertido (desde las películas de Frank Capra a las de Sidney Lumet) sobre los peligros de no defender como ciudadanos los valores comunes. La ficción televisiva también ha servido a este tipo de fines, si bien lo ha hecho algo más tarde. Las series televisivas (género de ficción por excelencia del medio) ofrecía hasta hace muy poco, historias basadas en héroes sólidos, que no hacían sino potenciar el efecto *irresponsabilizador* de las ficciones, en el sentido de que los discursos estaban

cerrados tanto para su interpretación como para promover la capacidad de movilización de los espectadores: éstos podían despreocuparse, puesto que esos héroes indestructibles ya se encargaban del trabajo sucio. Sin embargo, y por diversas causas, entre las que se encuentra la multiplicación de canales de distribución y emisión junto al hecho de que el cine (al menos en el caso de las películas que intentan ser las más taquilleras) tienda a la simplificación e infantilización de las tramas y los personajes (García, 2019 y Muñoz, 2017), el panorama televisivo ha ido ocupando el espacio para tramas y personajes más complejos que el cine ha dejado vacío (Griñán, 2017).

Uno de los productores ejecutivos, creadores de este tipo de series más complejas y comprometidas política y socialmente es Aaron Sorkin, productor de la serie de la que vamos a hablar en este artículo. Sorkin proviene del teatro y del cine, donde consiguió bastante repercusión con obras como *Algunos hombres buenos* (1990) (primero en teatro, en 1990, con una posterior adaptación cinematográfica de 1992, escrita por el propio Sorkin y dirigida por Rob Reiner). Para la televisión desarrolló posteriormente las series *Sports Night*, (1998–2000) comedia sobre un programa deportivo de televisión; *El ala oeste de la casa blanca* (1999–2006) drama sobre los entresijos de la política presidencial estadounidense y la *dramedia*, objeto del presente artículo, *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006–2007). Posteriormente ha continuado

creando otras obras con contenidos políticos y sociales, desde las películas *La guerra de Charlie Wilson* (2007) hasta *Being the Ricardos* (2021), o la serie *The Newsroom* (2012–2014). En todas ellas parece que Sorkin desea que los individuos tomen conciencia de su papel como miembros de sociedades democráticas y de la importancia que tiene ser conscientes y estar vigilantes ante las fuerzas que pretenden destruirlas.

Studio 60 bajo el prisma del héroe

Hemos tomado como objeto de estudio la serie *Studio 60* (la llamaremos así de ahora en adelante), porque en ella encontramos las características que definen el estilo Sorkin del que ya hemos indicado algunos rasgos. Por otra parte, el hecho de que solo tenga una temporada nos permite estudiar por completo el arco narrativo que plantea.

La serie nos descubre los entresijos de un programa de televisión de máxima audiencia al que vuelven sus dos antiguos creadores y productores ejecutivos, despedidos años atrás a causa de un incidente que se va desvelando durante el desarrollo de la trama. Los retornados productores han sido contratados en un momento crítico, tras haber sido despedido el último productor ejecutivo del programa por haber protagonizado un episodio de ira que le llevó a irrumpir en la emisión en directo para hacer una diatriba contra la política

de contenidos de la cadena y contra la sociedad en general (en un claro homenaje al monólogo del personaje de Howard Beale en la película *Network*, de Sidney Lumet, 1976).

A continuación procederemos a efectuar un análisis de los personajes principales de la serie para ver cómo *Studio 60* integra el personaje del héroe trágico, aquel que asume su responsabilidad individual para el mantenimiento de la democracia como un sistema vivo, dinámico y justo. Para ello utilizaremos la definición y características que aparecen en la obra del profesor, filósofo y ensayista Fernando Savater *La tarea del héroe* (1981). Podríamos haber utilizado también los tratados de Raglan (1936) o Campbell (1949) sobre este mismo tema, dado que existen varios artículos que los utilizan a la hora de efectuar un análisis narrativo o literario de las figuras heroicas. Sin embargo, nuestro análisis no trata de analizar las características narrativas o literarias del héroe, sino su carácter ético, social y político, para lo que parecen más adecuados los conceptos que aparecen en la obra de Savater.

Lo trágico, lo ético, lo democrático y lo heroico

Lo trágico para Savater consistiría en «vivir la tensión entre lo real/necesario como agotamiento de lo posible y lo posible como negación de lo real/necesario» (Savater, 1981, p. 36). Se

trata de una tensión entre lo posible, entendido como aquello que define la acción del ser humano, es decir, la capacidad infinita para crear nuevas realidades, y lo necesario, o lo que es lo mismo, el resultado de esa creación que, precisamente por ser resultado, se vuelve en contra la pura posibilidad de obtener un resultado nuevo. Las dos referencias principales para Savater son la de Hegel a la hora de definir al ser humano como aquel «que no es lo que es y es lo que no es» y la de Schopenhauer (Savater, 1981, p. 64).

Lo ético se relaciona con lo trágico muy claramente: si el ser humano es consciente de vivir en tensión entre lo posible y lo necesario ya no puede delegar en una entidad externa la razón, el sentido y la responsabilidad de su acción en el mundo. En primer lugar porque esa acción no parte de una voluntad entendida como capacidad puesta al servicio de un objetivo —en cuyo caso bastaría con respetar las reglas correspondientes para conseguirlo—, sino como pura vocación del ser humano; una voluntad que llevaría a una búsqueda permanente de lo posible y la huida de lo necesario en cuanto se llegara a ello, en una fricción que hemos definido como trágica. Cualquier ética que se instituyera desde lo necesario, daría como resultado un imperativo externo al ser humano. Esos imperativos partirían de la idea de la existencia de un bien necesario para poder construir el entramado que nos llevará a ese bien en cuanto cumplamos determinadas condiciones. Sin embargo, el hombre que vive la tensión del roce con lo posible sabe que ese bien

supremo no existe y, por lo tanto, no es posible establecer un lugar de llegada, una meta donde encontraríamos ese bien.

Para poder reivindicar una ética de lo posible, negando la existencia de una realidad modélica a la que nos acercáramos en brazos del progreso, parece que se hace necesario reivindicar, en contrapartida, el optimismo radical del presente: puesto que todo es posible, nada es terrible. O lo que es lo mismo: siempre tenemos al menos, una *posibilidad*. Por otra parte, reconocer la tensión con lo necesario supone entender que hay recesos, pausas en la lucha, pequeños momentos de estabilidad en los que lo necesario parece haberse adueñado de nuestra acción para, al poco, darnos cuenta de que se debe seguir trabajando a la búsqueda de lo posible para que el triunfo de la ética pueda darse, no algún día, sino aquí y ahora. Aunque en realidad no existe un *para qué*, en este sentido, puesto que trabajar en el terreno de lo posible, como hemos dicho, abole el sentido de toda finalidad objetiva. Trabajar en el terreno de lo posible supone que ese supuesto bien ético emana de la propia acción y sólo en ella puede encontrarse. De ahí el optimismo: es cierto que ya no existe el bien como final, pero sí como acción y en la medida en que esa acción cumpla su vocación. Hay un trabajo que hacer, pero ese trabajo porta en su interior una gran felicidad.

De lo dicho anteriormente puede deducirse que la ética trágica se basa en que el ser humano se funda a sí mismo y no

mediante la intervención de ningún ente externo. Se podría sugerir que bajo esta idea parece subyacer ese típico personaje, protagonista de numerosos relatos, que encarna los valores del liberalismo: el *hombre hecho a sí mismo*. La diferencia radical del hombre fundado por sí mismo, con respecto al *hombre hecho a sí mismo* liberal, consiste en que el nuevo hombre no se construye contra, gracias o mediante los otros, sino *per se* y, en todo caso, *con* o *entre* los otros. La necesidad del otro se basa en el reconocimiento, puesto que, como dice Spinoza, «la autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en otra autoconciencia» (Savater, 1981, p. 118). En palabras de Savater:

no puedo recibir del otro más que lo que generosa y libremente pongo en él. Cuanto más le niegue, de más realidad me veré privado. En cuanto mutile la infinitud del otro, en cuanto le condicione determinándole como cosa, perderé la realidad misma de mi infinitud autodeterminante que sólo él puede proporcionarme. (Savater, 1981, pp. 118–119)

En las relaciones humanas, el reconocimiento mutuo solo puede ocurrir entre individuos iguales. La desigualdad introduce distorsiones, ya que el inferior no puede reconocerse en el superior, obteniendo a lo sumo un reconocimiento vicario. El superior puede sentir piedad hacia el inferior, pero no compasión auténtica, dificultando el reconocimiento entre ambos como iguales. Este enfoque radical sostiene que solo

un sistema que asegure plena igualdad permitirá que las personas se reconozcan y se comuniquen como seres humanos. Esto constituiría el verdadero propósito de la democracia. Además, este sistema posibilita que, desde la convivencia, lo posible prevalezca sobre lo necesario, basado en la convicción compartida de que todo lo posible es alcanzable, incluso lo considerado imposible desde la perspectiva de lo necesario. Relacionando esto con el concepto de la tragedia Savater dice:

la tragedia propone un modelo de destino en el que la libertad es perdición y orgullo, pacto y aniquilación: ciertamente no hay salvación, pero la acción es soberanamente posible y se mantiene firme la resistencia a dejarse poseer. Lo cual no quiere decir que cada cual sea *dueño* de sí mismo, sino que nada ni nadie puede arrogarse indisputablemente el derecho a nuestra esclavitud. Se revoca la necesidad de lo necesario, pero conservando siempre presente el riguroso vínculo entre lo libre como perpetua posibilidad y la vocación inmanejable, imprevisible y fatal del azar. (Savater, 1981, p. 94)

La figura del héroe

Podría parecer que la figura del héroe tiene poco sentido en medio de un sistema que propugne la democracia en el sen-

tido en que antes la hemos explicado, puesto que los héroes serían seres excepcionales que no participarían del estado de igualdad del resto de los seres, pero es aquí donde esta figura adquiere todo el sentido. El héroe sólo puede ser visto como ser excepcional porque el resto de los mortales han sido sometidos para no ver que el espacio de lo posible les haría libres, o lo que es lo mismo, héroes. Cada persona, pues, en un sistema democrático tiene la oportunidad de ser un héroe.

Una posible definición de héroe según Savater es «quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia» (Savater, 1981, p. 165). La virtud sería un «comportamiento socialmente admirable en el que los hombres reconocen su ideal activo de dignidad y gloria» (Savater, 1981, p. 167). El héroe hace algo que está bien, pero además muestra por qué está bien hacerlo. Mientras que los caracteres no heroicos entienden que las virtudes son algo impuesto e incluso contrario a su naturaleza, el héroe actúa desde el principio desde la virtud. Se puede decir que se convierte en una encarnación de esa virtud, de manera que, al actuar y triunfar muestra, desde la acción y no desde la norma, que la virtud no es un corsé incómodo que el hombre se pone para evitar problemas, sino que precisamente actuando desde ella el hombre es más libre.

El panorama que hemos trazado servirá, a continuación, para analizar los elementos heroicos de la serie *Studio 60*.

Lo trágico en Studio 60. Consecuencias éticas. El héroe cómico

La tragedia, desde el punto de vista de Savater, surge en la fricción entre lo posible y lo necesario. En *Studio 60* se nos presentan varios ejemplos de ello en distintos niveles. Por un lado, los responsables de la cadena tienen muy claro que tienen que responder ante un público (lo necesario) pero a la vez lucharán por mantener la libertad de expresión (lo posible); Matt se encuentra cada noche ante miles de posibilidades para escribir un guión (lo posible) que tienen que cristalizar para poder crear un programa (lo necesario); Jordan desea tener un hijo y enamorarse (lo posible, mientras no lo consiga) pero se debe a su trabajo (lo necesario); Simon desea demostrar que la valoración de un actor está por encima de que sea negro o blanco (lo posible) pero se mueve en un entorno que él considera racista (lo necesario). Podríamos seguir poniendo ejemplos para cada uno de los personajes que, de este modo, devienen en trágicos.

A pesar de la presencia de elementos trágicos en los personajes, Aaron Sorkin introduce tramas de comedia en la serie. Esta elección es un reflejo de lo posible, ya que las situaciones no se experimentan desde perspectivas dramáticas fijas. En contraste con la tragedia, donde predomina el concepto de destino y lo necesario, la comedia, al ofrecer soluciones a los

problemas, representa la apertura de lo posible. Las tramas de comedia permiten que los héroes actúen sin la restricción del *destino*. *Studio 60* está, por lo tanto, mucho más cerca de la comedia que del drama en este sentido, puesto que al final de la serie, todos los personajes consiguen sus objetivos dramáticos, mientras que la apertura a lo posible continúa.

Hay un tema transversal en la serie que parece ser un *leit motiv* dramático de Sorkin que, por ejemplo, está presente también en el guion de *La guerra de Charlie Wilson* (Mike Nichols, 2007): las drogas. En esta serie son un obstáculo para el triunfo de la comedia, pero frente a este problema, todos los personajes de la serie demuestran tener un gran sentido del humor que se instituye, de este modo, como virtud heroica. Al tener la capacidad irónica de desdoblarse, pueden comprender y modificar su propia acción, su propio estar en el mundo, que se pone en peligro ante la presencia de las drogas. Tal vez convenga aclarar que las drogas, si bien a veces son consideradas como una puerta a lo posible, son, por el contrario, una de las anclas más fuertes que puede tener una persona con lo necesario, puesto que su consumo —al menos a largo plazo—, no se efectúa como un ejercicio de voluntad plena, sino como una necesidad que le condena a la dependencia.

La ética trágica es, pues, aquella que no se entiende como el reino del imperativo categórico de Kant, en el sentido de que no existe tal imperativo; las reglas deben ser reescritas minuto

a minuto, como demostración clara de que no hay reglas que no puedan ser, precisamente, reescritas. El mecanismo de las éticas de lo necesario se pone al descubierto de forma que deja de ser asunto de aquellos cuya función «no es desentrañar una misteriosa e inaudita obligación moral, sino convertir en morales nuestras preexistentes obligaciones» (Savater, 1981, p. 41), para pasar a ser responsabilidad común. Lo coral de la serie apunta a este principio básico de cualquier ética trágica o democrática: el acuerdo. Si la tragedia nace del roce entre lo posible y lo necesario, la ética no consistiría en despreciar lo último en beneficio exclusivo de lo primero, sino en saber establecer un compromiso en cada momento entre ellos. La capacidad para efectuar ese proceso de manera consciente es lo que definirá nuestra libertad. Los personajes de *Studio 60* lo hacen continuamente: Matt y Danny a la hora de crear los guiones y decidir qué límites van a respetar, no como consecuencia de aplicar el código de buenas prácticas que la cadena, sino como resultado de su compromiso con la libertad de pensamiento. En el caso de los directivos de la cadena, estos parecen estar condicionados por el hecho de que, para seguir trabajando, necesitan los ingresos publicitarios relacionados con la audiencia. Sin embargo, incluso el representante más antipático de las fuerzas de lo necesario en la emisora de televisión, el personaje de Jack Rudolph, aparece como un ser libre que sabe escoger lo correcto cuando se le pone en una situación límite. Así ocurre ante las presiones de los anunciantes, cuando hay una amenaza de bomba en

los estudios donde se realiza el programa, o cuando Simon pierde los nervios y hace declaraciones inapropiadas a la prensa en relación al secuestro del hermano de Tom.

Al final todos los personajes buscan el triunfo de la libertad. Esta unión alrededor de unos valores comunes puede plantear un problema narrativo porque si todos los personajes están de acuerdo ¿dónde encontramos los antagonistas necesarios para mantener el pulso dramático? En el caso de *Studio 60*, Sorkin crea un personaje metafórico que es nombrado solo una vez, en el primer capítulo de la serie durante el monólogo del personaje de Wes Mendell —en un homenaje declarado al personaje de Howard Beale de la película *Network* (1976), dirigida por Sidney Lumet y escrita por Paddy Chayefsky. Este personaje metafórico es una mezcla de mediocridad, cobardía, ideas planas... en definitiva, de todo aquello que nos condena al reino de lo necesario si no somos capaces de sobreponernos a él.

Conclusiones

Como hemos visto, Sorkin, a través del trabajo del día a día de los productores del programa de ficción *Studio 60* y de los responsables de la emisora, trata de demostrar que sólo mediante un trabajo continuado se puede sostener la democracia. Una vez eliminada la idea de un Dios, y perdida para

siempre la idea de meta en forma de utopía y la de progreso como camino para llegar a ella, lo único que se puede hacer es seguir avanzando, pero no en pos de un ideal, sino como ejercicio de voluntad y de deseo que construye con los otros, mediante la acción, una forma de sociedad, que a veces fluctúa, como hija de lo posible, y que sólo se detiene por un momento para tomar conciencia de lo necesario, para que el hombre pueda vivir, con felicidad y plenitud, entre iguales.

Los héroes de *Studio 60* nos demuestran que

la acción humana está abierta a lo posible tanto como condicionada por lo necesario (y que para los *propósitos* de dicha acción, lo posible es más relevante y significativo que lo necesario); la creencia mítica en que la sensibilidad (o sensualidad) y la racionalidad humanas bastan para fundar, mantener y transformar los valores y normas que regulan la vida de los hombres; la obstinación en defender lo que exalta jubilosamente al hombre y le hace sentirse más firme y más libre. (Savater, 1981, p. 167)

La serie de Sorkin pone de manifiesto las resistencias a aceptar que es posible construir espacios de acuerdo en libertad en los que existe el júbilo. Hasta que llegue el momento en que esas resistencias sean vencidas, los héroes de Sorkin no se retirarán, como puede suceder en alguna película de Sidney

Lumet, a una playa en busca del amor, permitiendo que la corrupción —y lo necesario—, sigan campando sin pudor, sino que seguirán explorando los reinos de lo posible para seguir conociendo, al modo de Spinoza, todo lo que puede un cuerpo.

Referencias

- [1] Arango, C., & Uribe, Y. (2012). La comicidad de lo posible: Pistas sobre la configuración del héroe en el cine de 'Dago' García. *Razón y Palabra*, 78.
- [2] Bauzá, H. (2007). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica.
- [3] Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library
- [4] Cano-Gómez, P. (2012). El héroe de la ficción postclásica. *Palabra clave*, 15(3), 432–457.
- [5] Cardona, P. (2006). Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Revista Universidad EAFIT*, 42(144), 51–68.
- [6] García, L. (2019, 18 de octubre). Peter Weir: «El cine que yo conocí ya no existe». *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2019/10/18/5da8b051fdddfbf8a8b4619.html>
- [7] Gil, E. (2006). *Máscaras masculinas: héroe, patriarca y monstruo*. Alianza.
- [8] Griñán, F. (2017, 7 de noviembre). Serra: El cine se ha infantilizado y por eso el público inteligente prefiere las series. *Diario SUR*. <https://www.diariosur.es/culturas/cine/serra-cine-infantilizado-20171107002628-ntvo.html>
- [9] Muñoz, F. (2018, 24 de julio). Rodrigo Cortés: La sociedad se ha infantilizado y la culpa es nuestra, de los creadores. *Diario ABC*. https://www.abc.es/cultura/abci-rodrigo-cortes-sociedad-infantilizado-y-culpa-nuestra-creadores-201807220109_noticia.html
- [10] Raglan, F. (1936). *The hero: A study in tradition, myth and drama*. Dover Publications.
- [11] Savater, F. (2004). *La tarea del héroe*. Destino.
- [12] *Studio 60 on the Sunset Strip* (s.f.): <http://www.imdb.com/title/tt0485842/>
- [13] *Studio 60 on the Sunset Strip Season 1 Episode Guide* (2011, 30 de julio). https://web.archive.org/web/20110730161637/http://www.tv.com/studio-60-on-the-sunset-strip/show/58214/episode.html?tag=prev_episode;more
- [14] *Studio 60 on the Sunset Strip* (s.f.). https://web.archive.org/web/20160312210522/http://www.starpulse.com/Television/Studio_60_on_the_Sunset_Strip/
- [15] *Studio 60 on the Sunset Strip synopsis and general information*. (s. f.). <https://web.archive.org/web/20150924205949/http://tvdramas.about.com/od/studio60/p/studio60synops.htm>
- [16] Lumet, S. (Director). (1976). *Network, un mundo implacable*. [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Videografía

- [17] Reiner, R. (Director). (1992). Algunos hombres buenos. [Película]. Castle Rock Entertainment.
- [18] Sorkin, A. (Productor ejecutivo). (1998–2000). Sports night. [Serie de televisión]. ABC.
- [19] Sorkin, A. (Productor ejecutivo). (1999–2006). El ala oeste de la casa blanca. [Serie de televisión]. NBC.
- [20] Sorkin, A. (Productor ejecutivo) (2006–2007). Studio 60 on the Sunset Strip. [Serie de televisión]. NBC.
- [21] Sorkin, A. (Director). (2007). La guerra de Charlie Wilson. [Película]. Universal Pictures.
- [22] Sorkin, A. (Productor ejecutivo). (2012–2014). The newsroom. [Serie de televisión]. HBO.
- [23] Sorkin, A. (Director). (2021). Being the Ricardos. [Película]. Amazon MGM Studios.

LA PANTALLA COMO ELEMENTO REGULADOR DE LA PUESTA EN ABISMO CINEMATOGRAFICA EN FILMES SOBRE RODAJES

Sonia Carlos García

Resumen

Dentro de la autorreferencialidad cinematográfica, habitualmente denominada *metacine* o *cine dentro del cine*, nos encontramos con aquellos filmes dedicados a plasmar el proceso de rodaje de una película. En el presente artículo, nos centraremos en el estudio de la estructura narrativa de este tipo de filmes y su relación con la puesta en abismo (*mise en abyme*, en francés), para analizar la pantalla como mecanismo utilizado para llevar a cabo la introducción de una ficción dentro de otra.

Within cinematographic self-referentiality, commonly referred to as metacinema or cinema within cinema, we encounter those films dedicated to depicting the filming process of a movie. In this article, we will focus on the study of the narrative structure of this type of films and their relationship with the concept of *mise en abyme*, to analyze the screen as a mechanism used to carry out the introduction of fiction within another.

Palabras clave

Metacine • Puesta en Abismo • Cine dentro del Cine • Cine Autorreferencial • Películas sobre Rodajes

Metacinema • *Mise en Abyme* • Cinema within Cinema • Self-referential Cinema • Films about Filmmaking

Introducción

El cine, a lo largo de su historia, ha explorado en sus argumentos cinematográficos la autorreferencialidad, mostrando una fascinación por su propia naturaleza y por su proceso creativo. A esta autorreferencialidad, es decir, a este proceso de tomarse como referencia para la creación y presentación del discurso ficcional, lo hemos denominado habitualmente *metacine* o *cine dentro del cine*, haciendo alusión a los filmes que recogen en su argumento algún aspecto relacionado con el ámbito cinematográfico durante sus procesos de creación.

Metacine: concepto y desarrollo

El *metacine*, o *cine dentro del cine*, es un concepto que ha ganado relevancia en las últimas décadas. Nosotros haremos alusión a un concepto que nos parece apropiado para nuestro caso de estudio por su cualidad de término genérico: la *metaficción*.

La metaficción puede definirse como una forma de narrativa autorreferencial que reflexiona sobre los propios mecanismos de la ficción de manera autoconsciente, mostrando su condición de artefacto al receptor. En la taxonomía que Luis Navarrete (2003) propone para clasificar los metafilmes se establecen cuatro modalidades: *mostración*, *discurso reflexivo*, *atrezo* y *citación*.

La *mostración* se produce cuando el discurso cinematográfico hace visible el proceso de creación de un filme en cualquiera de sus etapas, ya sea mediante la representación del proceso de escritura de un guion, el desarrollo del rodaje o la personificación de la construcción del filme a través de figuras como el actor, el director o el productor. Por su parte, el *discurso reflexivo* evidencia el estudio que el cine realiza sobre sí mismo, mostrando el artificio durante su proceso de creación. Cuando Navarrete (2003) habla del metacine como *atrezo*, lo hace para designar aquellos casos en los que el cine funciona únicamente como excusa o contexto para un argumento, sin necesidad de que haya una reflexión sobre sí mismo. Sin embargo, cuando habla de la *citación*, el autor considera conveniente realizar una

taxonomía más exhaustiva, diferenciando entre dos categorías básicas que aquí simplificamos bajo la denominación de *filmes que aluden a otros filmes* y *filmes que tratan sobre su propia construcción como hecho cinematográfico*. En este sentido, en la modalidad de citación podríamos aludir a filmes que utilizan la referencialidad en forma de *remakes*, secuelas, parodias o *pastiches*¹ de otros filmes, o aquellos que otorgan un grado de autorreflexión sobre el propio discurso cinematográfico. Es decir, se puede citar para rendir homenaje o para realizar una reflexión sobre la propia película, creando una puesta en abismo entre la película y las películas que hay en su interior (Lipovetsky y Serroy, 2009).

La puesta en abismo

La expresión *puesta en abismo* (en francés *mise en abyme* o *mise en abîme*) hace referencia a una figura retórica que consiste

¹ El *pastiche* consiste en tomar determinados elementos de la obra de uno o más artistas y combinarlos, generando una nueva creación que parezca independiente. En el caso del cine, se trataría de tomar elementos, personajes o recursos de un determinado género cinematográfico y de otros cineastas para combinarlos y, generalmente, llevarlos al extremo. Lipovetsky y Serroy (2009) ponen como ejemplo *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), que trata con ironía distante un contenido y una forma determinados.

en insertar una obra dentro de otra (Dällenbach, 1992). De este modo, cuando aplicamos el fenómeno de la puesta en abismo al cine, nos referimos, comúnmente, a insertar un filme dentro de otro, fenómeno que puede observarse habitualmente en la filmografía del director español Pedro Almodóvar².

La ficción marco y la ficción enmarcada.

El fenómeno de la puesta en abismo en una ficción puede mostrarse de tres maneras diferentes: “a) presentándola una sola vez y en bloque, b) troceándola, de modo que alterne con el relato en que se encastra, y c) sometiéndola a diversas coyunturas” (Dällenbach, 1992, p. 77).

Teniendo en cuenta este esquema, establecemos dos tipos de ficciones diferentes: la ficción marco y la ficción enmarcada (Pérez Bowie, 2005).

² Lipovetsky y Serroy (2009), citan el filme *Hable con ella* (Almodóvar, 2002) en el que se muestra una película inexistente, *El amante menguante*, que imita a una auténtica, *El increíble hombre menguante* (Arnold, 1957); o el caso de *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009), donde el director se autorreferencia a sí mismo introduciendo fragmentos de un *remake* de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1998) bajo el nombre de *Chicas y maletas*.

La *ficción-marco* corresponde al filme real, el contenedor, es decir, la ficción que contiene a la otra ficción, y la *ficción-enmarcada* es la ficción que se inserta dentro de esa ficción-marco. Esta *ficción-enmarcada* suele tener una naturaleza formal distinta de la ficción-marco y puede manifestarse de diversas maneras. El fenómeno de la puesta en abismo, especialmente en las películas metacinematográficas, suele recurrir a la utilización de elementos concretos, tales como cámaras y pantallas, para introducir la ficción-enmarcada, a pesar de que, en su artículo sobre metacine, Carlos Losilla (1994) señalara que el posmodernismo cinematográfico español de la década de los ochenta no necesitaba recurrir a ellos para hablar de cine. El desarrollo tecnológico posterior ha llevado a explorar nuevas posibilidades:

La diferencia de soporte permite, en efecto —dada la textura particular de la imagen magnética y de la imagen digital frente a la película fotosensible— toda una gama de variaciones en que se llega a combinar imágenes de un tipo con imágenes de otro. Se advierte, sobre todo, desde los años noventa, en la creación videográfica y, más aún, desde el año 2000, en la creación digital, donde el cine dentro del cine ocupa un espacio considerable. [...] Esta *espectacularidad* alcanza su punto extremo en las películas que tratan del rodaje de una película (Lipovetsky y Serroy, 2009, pp. 131-132).

Para llevar a cabo la puesta en abismo de la ficción-enmarcada en los filmes sobre rodajes, hemos identificado cuatro elementos reguladores que funcionan como recurso: el visor de la cámara, las pantallas en las que es proyectada o visiónada la película, la puesta en escena y la *pieza ficcionada*, es decir, la propia ficción-enmarcada que se presenta como un fragmento compuesto por varios planos depurados a través de un proceso de montaje o como unidad dramática en forma de secuencia.

En este artículo nos centraremos en la pantalla como elemento regulador de la *puesta en abismo*, poniendo especial atención al momento de la recepción fílmica y analizando la relación temporal entre la ficción-marco y la ficción-enmarcada a la hora de efectuarse esa puesta en abismo.

Como ejemplo, pondremos varios metafilmes en su modalidad mostrativa del proceso de rodaje: *Obra maestra* (Trueba, 2000), *Torremolinos 73* (Berger, 2003), *Los años desnudos: Clasificada S* (Sabroso y Ayuso, 2008) y *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009).

La pantalla como elemento regulador de la puesta en abismo

En los metafilmes mostrativos del proceso de rodaje de una película es muy común que aparezcan tanto cámaras como

pantallas, aunque en ocasiones estos elementos funcionen únicamente como atrezzo y no como recursos para la introducción de la puesta en abismo de la ficción-enmarcada, objeto central de este estudio.

La relación temporal entre la ficción-marco y la ficción-enmarcada

Cada uno de los elementos reguladores establece una peculiar relación temporal narrativa entre la ficción-marco y la ficción-enmarcada, ya que todo relato cinematográfico está sometido a dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados y la del mismo acto de relatar, lo que supone distinguir entre el filme como objeto y el filme como acción o proceso.

Así pues, el filme como objeto estaría en pasado por la mera razón de que ha filmado una acción que ha sido; la *imagen fílmica* estaría en presente porque nos daría la sensación de que, con todo, sigue la acción «en directo». Dicha formulación un tanto esquemática muestra que, evidentemente, estos dos juicios sobre la temporalidad cinematográfica no desmienten la verdadera y única realidad: el primero se refiere a la *cosa filmada*, el segundo a la recepción fílmica (Gaudreault y Jost, 1995, p. 110).

TIPO	HISTORIA	ARGUMENTO	RECURSO
A	Acontecimientos simultáneos	Presentación simultánea	División de pantalla, sonido en <i>off</i> u otros recursos estilísticos
B	Acontecimientos sucesivos	Presentación simultánea	Visionado de <i>pieza ficcionada</i> que describe acontecimientos previos a la historia. División de pantalla o sonido solapado
C	Acontecimientos simultáneos	Presentación sucesiva	Montaje en paralelo
D	Acontecimientos sucesivos	Presentación sucesiva	Sucesión cronológica de los acontecimientos de la historia o utilización de <i>flashback</i> o de <i>flashforward</i>

Tabla 1

Tipología de la relación temporal entre historia y argumento y su concreción en recursos formales. Elaboración propia a partir de Bordwell (1996)

Es así como distinguimos las dos temporalidades esenciales relativas tanto a la ficción-marco como a la ficción-enmarcada. El filme como objeto o *cosa filmada* corresponde a un tiempo pasado, pues la ficción es vista como unidad, algo ya hecho; mientras que la *imagen fílmica*, aquella que percibimos en tiempo actual, en proceso, como “tiempo que pasa” (Martin, 1999, p. 231) o acción del propio acto de relatar, está en presente y alude a la *recepción fílmica*.

En este juego de temporalidades que posee una narración cinematográfica, el espectador debe deducir las relaciones temporales que toda narración contiene y “colocar los acontecimientos en un orden” (Palazón, 1998, p. 39). Por tanto, el espectador debe saber distinguir la *historia*, entendida como la ordenación de los acontecimientos que se suceden de manera

lineal en el tiempo, del *argumento* o *discurso*, que corresponde a la arquitectura de presentación (lineal o no) de dicha historia.

Según la clasificación ofrecida por Bordwell (1996, p. 79), los acontecimientos de la historia pueden ocurrir de manera simultánea (1 sucede mientras sucede 2) o de manera sucesiva (2 sucede después de 1), pero pueden aparecer en el argumento de una forma cualquiera, dando lugar a cuatro posibilidades (Tabla 1).

La tipología que propone Bordwell (1996) para clasificar el orden temporal dentro de la estructura de una narración nos servirá como marco teórico para ordenar las relaciones temporales que genera el elemento regulador de la pantalla a la hora de llevar a cabo la puesta en abismo.

La pantalla como elemento regulador en el cine español

La pantalla es el lugar donde se proyecta la imagen que ha sido filmada. Puede tratarse de una pantalla de proyección, una pantalla de ordenador u otro soporte donde se proyecte la imagen, ya sea un trozo de tela blanca o una pared. Suele ser un elemento que se muestra en la ficción-marco como excusa para observar la reacción de los personajes ante las imágenes de la ficción-enmarcada. Los tipos de pantallas que se muestran y la naturaleza de la ficción-enmarcada que se incluyen en ella también son variables.

En el caso de *Obra maestra*, de David Trueba, podemos distinguir la proyección de una imagen cuadrangular, típica del Super 8, que difiere del tipo de película y formato de la ficción-marco. Así mismo, en otro momento de la película en el que la ficción-enmarcada aparece proyectada en pantalla, lo hace en formato rectangular (probablemente 16:9) y lo hace sin sonido³.

En la película de *Torremolinos 73*, de Pablo Berger, asistimos también a la proyección de la ficción-enmarcada con la textura y el formato Super 8 en una pantalla, con el sonido

característico del proyector cinematográfico de fondo, que se alternan con las imágenes de la ficción-marco, siendo consciente el espectador final de que se trata de la proyección de una ficción que ha sido filmada por parte de los personajes.

En el caso de *Los años desnudos: Clasificada S* la pantalla mostrada remite a una sala de cine de la época, con unas cortinas rojas que delimitan la pantalla, lo que nos informa de que se trata de una proyección en un espacio público.

También puede darse el caso, como en *Los abrazos rotos*, de Pedro Almodóvar, en el que las pantallas funcionan como nexo o como excusa para dar paso a la ficción-enmarcada en forma de una *pieza ficcionada*, con un tratamiento estético diferente al de la ficción-marco, saturando los colores y aumentando el contraste de las imágenes. En este caso, las pantallas tienen cierto sentido informativo-didáctico, ya que nos permiten apreciar los cambios introducidos en la tecnología del montaje a través de dos tipos de pantallas diferentes según los años en los que transcurre la historia. En uno de ellos, se sugiere la pantalla de una moviola, alrededor del año 1994, mientras que, en el otro, perteneciente al año 2008, se muestra una pantalla de ordenador con un programa de edición digital.

La relación temporal que implica el elemento *pantalla* a la hora de efectuarse la *puesta en abismo* evidencia la presentación simultánea de acontecimientos que en la historia se han

³ El hecho de que esta imagen no sea sonora pone de manifiesto la técnica habitual del sonido en Super8, el cual se grababa aparte.

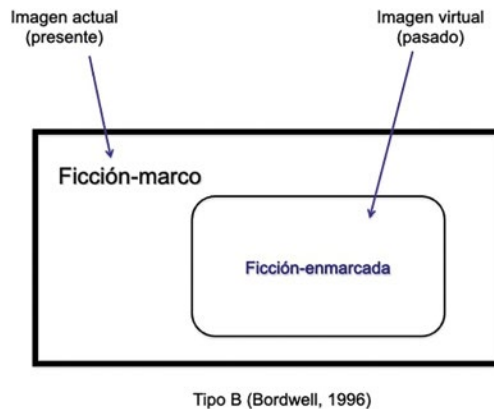


Figura 1

Puesta en abismo tipo B a través del elemento pantalla. Elaboración propia a partir de Bordwell (1996)

producido de manera sucesiva, es decir, implica el tipo B de Bordwell. La imagen de la ficción-enmarcada, por su naturaleza de *pieza ficcionada*, es decir, de *cosa filmada*, pertenece al pasado respecto al tiempo presente de la ficción-marco, aunque ambas se presentan de manera simultánea.

Conclusiones

Todo relato cinematográfico, como señalan André Gaudreault y François Jost (1995), conlleva una dualidad temporal: el

pasado del filme como objeto (la cosa filmada) y el presente de la imagen fílmica (la recepción fílmica). Esta dualidad temporal se complica en los filmes sobre rodajes en los que se produce una puesta en abismo, ya que, debido a la naturaleza doble de sus dos tipos de ficción (la ficción-marco y la ficción-enmarcada), en este tipo de filmes, la ficción-enmarcada tiene la posibilidad de albergar simultáneamente dos tiempos (presente y pasado) y dos modos de manifestarse en la ficción: como objeto filmado y como acción en curso. Esta doble naturaleza provocará, generalmente, un tratamiento diferenciador de ambas ficciones y lo hará valiéndose de su carácter autorreferencial y, en el caso de las pantallas como elemento regulador, del uso de los recursos técnicos y estéticos aplicados a la imagen, vinculados al concepto de exhibición o proyección cinematográfica, con los que se contribuye a diferenciar las dos ficciones en juego y a favorecer tanto la comprensión como el deleite estético del espectador.

Desde el punto de vista de la recepción fílmica y la temporalidad, la ficción-marco está en presente, mientras que la ficción-enmarcada, en pasado, como objeto o *cosa hecha*, filmada, puede tornarse actual (en presente) dependiendo de la estructura narrativa del filme. A partir de nuestro análisis, hemos comprobado cómo el uso del elemento regulador de la pantalla conlleva unas relaciones temporales particulares respecto a la ficción-enmarcada y su inserción dentro de la ficción-marco.

Cuando la ficción-enmarcada aparece mediante la *pantalla*, su cualidad de espejo hace que, en ese momento de la narración, confluyan dos temporalidades (pasado y presente) y dos tipos de imágenes, una virtual, correspondiente a la ficción enmarcada, y una actual, la de la ficción-marco, que funciona como contenedor. Por tanto, en esta puesta en abismo, la pantalla se muestra dentro de la ficción-marco, y en ella se incluye la ficción-enmarcada como objeto. Durante el proceso de recepción fílmica (en presente), de cara al espectador real, coexisten en la pantalla dos tiempos: la ficción-enmarcada en presente, como imagen actual —pues vemos la pantalla y la ficción-enmarcada que está inserta dentro de ella—, y la ficción-enmarcada como imagen virtual y en pasado, pues es una ficción con carácter de objeto que es visionado. Esto tiene como consecuencia narrativa que dos acontecimientos sucesivos en la historia se presentan en el argumento de manera simultánea.

En definitiva, a través de la pantalla, la ficción-enmarcada suele presentarse como imagen virtual, en pasado, pero con la capacidad de tornarse actual, lo que implica una *ilusión temporal* que juega con el presente, el pasado y el futuro en la estructura del argumento durante el proceso de recepción fílmica. Esto nos lleva a pensar que el metacine mostrativo del proceso de rodaje de una película en el que se desarrolla la puesta en abismo de una ficción dentro de otra conlleva una *ilusión temporal*, lo que pone de manifiesto la particularidad de

la narración cinematográfica en este tipo de filmes, que suele ir más allá de la mera mostración de un proceso de rodaje. Así mismo, la diferenciación de ambas ficciones, generalmente, se realiza a través de cuestiones estéticas (formato, textura, color...), muchas veces relacionadas con las materialidades propias del cine y de los soportes cinematográficos, debido también a la propia naturaleza autorreferencial de los meta-filmes sobre rodajes cinematográficos.

Referencias

- [1] Alonso García, L. (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Plaza y Valdés.
- [2] Álvarez Castro, L. (2010). De la metaficción al metacine. Cuatro adaptaciones de Niebla, de Unamuno. *Hispania*, 93(1), 11–22. <http://muse.jhu.edu/journals/hispania/v093/93.1.alvarez-castro.html>
- [3] Bordwell, D. (1996). *Narración en el cine de ficción*. Paidós.
- [4] Bordwell, D. & Thompson, K. (2002). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós.
- [5] Bürch, N. (2003). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- [6] Català, J. M. (2001). *La puesta en imágenes*. Paidós.
- [7] Dällenbach, L. (1992). *El relato especular*. Visor.
- [8] Deleuze, G. (2003). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.

- [9] Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- [10] Durán Castro, M. (2004). Imagen, movimiento y tiempo. *Artes, la Revista*, 6, 116–123. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1214006>
- [11] García Manso, A. (2012). (*Séptimo arte*)²: intertextualidad fílmica y metacine. Pigmalión.
- [12] Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- [13] Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E., Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Cátedra.
- [14] Herrero Herrero, M. (2017). *Metacine*. Cinestesia.
- [15] Königsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Vol. 3. Akal.
- [16] Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.
- [17] Losilla, C. (1994). Tautología y metacine, en *Cine en el cine. Revista Vértigo*, 10.
- [18] Martín, J. (2010). La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson. *Areté. Revista de Filosofía*, 22(1), 51–68.
- [19] Monterde, J. E. (1996). *La renovación temática. Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*. Vol. XI. Cátedra.
- [20] Navarrete, L. (2003). *Una aproximación al metacine*. http://www.zemos98.org/IMG/article_PDF_article_28.pdf
- [21] Palazón Meseguer, A. (1998). *Lenguaje audiovisual*. Acento.
- [22] Pérez Bowie, J. A. (2005). El cine en, desde y sobre el cine. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 208, 122–137.
- [23] Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza editorial.
- [24] Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós.
- [25] Utrera, R. (2002). *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Padilla Libros.
- [26] Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Paidós.
- [27] Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la Imagen*. Cátedra.

Filmografía

- [28] Almodóvar, P. (Director). (2009). *Los abrazos rotos* [Película]. El Deseo-Cameo. España.
- [29] Berger, P. (Director). (2003). *Torremolinos 73* [Película]. Telespan 2000, Estudios Picasso Fábrica de Ficción, Mama Films, Nimbus Films. España.
- [30] Sabroso, F., Ayaso, D. (Directores). (2008). *Los años desnudos: Clasificada S* [Película]. The little giraffe y Antena 3 Films. España.
- [31] Trueba, D. (Director). (2000). *Obra maestra* [Película]. Buenavida Producciones y Fernando Trueba PC. España.

COLEÇÃO

PROCESSOS DE CRIAÇÃO