

ANAIIS

A reconstrução das políticas públicas para

O AUDIOVISUAL NO CENTRO DO BRASIL



2º Encontro das
Escolas de Cinema e
Audiovisual do Brasil Central
12ª SAU – Semana de
Cinema e audiovisual da UEG
14 a 16 de junho de 2023
Cidade de Goiás

Realização:



Correalização:



Apoio:





2º Encontro das
Escolas de Cinema e
Audiovisual do Brasil Central

12ª SAU
Semana de Cinema
e audiovisual da UEG

FICA
2023 24º FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA E VIDEO AMBIENTAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

Curso de cinema e audiovisual

ANAIS COM RESUMOS EXPANDIDOS DA 12ª SAU UEG (Semana de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás) e 2º ENCONTRO DAS ESCOLAS DE CINEMA E AUDIOVISUAL DO BRASIL CENTRAL

Anais de resumos expandidos do 12ª SAU UEG (Semana de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás) e 2º EECABC - Encontro das Escolas de Cinema e Audiovisual do Brasil Central.

Tema: A reconstrução das políticas públicas para o Audiovisual no Centro do Brasil.

Evento realizado de 14 a 16 de junho de 2023 pela Universidade Estadual de Goiás.

ISSN 2238-3743

Cidade de Goiás, GO
Junho de 2023



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
Reitor da UEG
Prof. Antônio Cruvinel

Pró-Reitoria de Graduação
Prof. Raoni Ribeiro Guedes Fonseca Costa

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Prof. Cláudio Roberto Stacheira

Coordenador da Unidade Goiânia Laranjeiras
Prof. Lucas Sampaio

Coordenador do curso de Cinema e Audiovisual
Prof. José Eduardo Ribeiro Macedo

Assistente de coordenação do curso de Cinema e Audiovisual
Maria Martins dos Reis

Técnicos do Laboratório de Imagem e Som Sívio Bragato (LIS)
Kely Carvalho
Rafael Curado

Coordenador da 12ª Semana de Cinema e Audiovisual da UEG
Prof. Marcelo Henrique da Costa

Arte da 12ª SAU e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central
Juan Ospina

Comitê científico da 12ª SAU UEG e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central

Prof.ª Ana Paula Silva Ladeira Costa (UEG)

Prof.ª Conceição de Maria Ferreira da Silva (UEG) (Ceça Ferreira)

Prof.ª Cristiane Ventura (IFG)

Prof.ª Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)

Prof.ª Joanise Levy da Silva (UEG)

Prof.ª Julia Mariano (UEG)

Prof. Juan Sebastián Ospina Álvarez (Universidad EAN, Colômbia)

Prof. José Eduardo Ribeiro Macedo (UEG)

Prof. Marcelo Henrique da Costa (UEG)

Prof. Rafael de Almeida Tavares Borges (UEG)

Prof. Sandro de Oliveira (UEG)

Prof.ª Thais Rodrigues Oliveira (UEG)

“A reconstrução das políticas públicas para o Audiovisual no Centro do Brasil”

O Brasil tem vivido um novo momento de expectativas e de esperança acerca do reposicionamento das políticas públicas para a cultura. A execução das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc irá possibilitar um cenário de financiamento para o audiovisual muito particular, com volume de recursos nunca investidos na história recente do Brasil pelo poder público.

Diante dessa realidade, pensar, discutir e articular movimentos do setor audiovisual no Brasil Central é de fundamental importância para que as escolas de cinema, produtoras e profissionais possam dialogar entre si, com especialistas e com agentes do poder público sobre como se dará esse momento singular para o audiovisual no Brasil. O objetivo será discutir a importância das políticas públicas na promoção do desenvolvimento do setor audiovisual na região central do país e as possibilidades de reconstrução dessas políticas, visando a garantia da diversidade e qualidade na produção de conteúdo.

A programação do Encontro, que ocorrerá em concomitância ao 24º FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental na cidade de Goiás, contará com palestras, mesas temáticas, apresentações de trabalhos acadêmicos de forma remota, fóruns e discussões acerca de práticas pedagógicas desenvolvidas pelas escolas de cinema. O Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central foi uma oportunidade singular para estabelecer diálogos, trocas e parcerias entre os diversos agentes do setor audiovisual, contribuindo para a formação de novos profissionais e para o fortalecimento da produção audiovisual na região central do país.

Coordenação 12ª SAU UEG
Equipe 12ª SAU UEG

SUMÁRIO

CINEMAS BRASILEIROS: ESTÉTICAS, NARRATIVAS E POLÍTICAS REGIONAIS DE PRODUÇÃO

A atuação de egressas de cinema e audiovisual da UEG e sua relevância para o mercado 07

Virgínia Peçanha, Ceiza Ferreira (UEG)

A representação da classe popular em A margem, de Ozualdo Candeias 11

Guilherme Arthur de Lima Pereira, Leonardo Gomes Esteves (UFMT)

Festival de cinema de Três Passos: a educação audiovisual formando plateia 13

Christian Jordino Antônio Ferreira Alves da Silva (UFMT)

Historiografia do cinema goiano e o nascimento de um cinema 16

Lara Damiane de Oliveira Estevão (UFG)

Panorama das diretoras do cinema goiano de 1966 a 2022 19

Naira Rosana Dias da Silva (IFG)

Projeto CINECOS UFMT e a difusão do audiovisual universitário em Mato Grosso 22

Aline Wendpap Nunes de Siqueira, Amanda Rodrigues Pereira, James Drauty Mendes David Junior, Millena Teixeira Barros lima (UFMT)

Profissionais de som do audiovisual no estado de Goiás de 2000 a 2020 25

Thais Rodrigues Oliveira (UEG)

ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Reflexões de uma atriz na Autodireção 27

Nayara Tavares Silva, Geórgia Cynara (UEG)

Cinema e Educação: A sensibilização do olhar no cotidiano escolar através da prática cinematográfica do Projeto Inventar Goyaz 29

Gabriel Rocha Madeira (FAEL)

Sonoridades na escola: uma experiência de produção como prática pedagógica ... 31

Fábio Silva de Oliveira, Marcelo Costa (UEG)

GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE NO CINEMA E NO AUDIOVISUAL

Alguém me disse que é sua vez: Projeto experimental de horror 34
Luís Ricardo Gondim Silva, Thais Oliveira (UEG)

“Como se fosse a noite, cê vê tudo preto”: Relato sobre a construção da fotografia para a pele negra 36
Hudson Cândido Gomes, Thais Oliveira (UEG)

Mapeamento de cineastas mulheres indígenas brasileiras 39
Clara ‘Rewai’õ Idioriê Xavante Ceixa Ferreira (UEG)

Os desafios de se realizar um festival de cinema LGBTI+ em Goiás 42
Cristiano de Oliveira Sousa (UFG)

Qual o primeiro personagem LGBTI+ que você assistiu no cinema brasileiro? 45
Cristiano de Oliveira Sousa (UFG)

O uso do audiovisual como ferramenta política de corpos divergentes 48
Cristiano de Oliveira Sousa (UFG)

Representações de gênero e sexualidade nos filmes Inxeba- the wound (2017) e Rafiki (2018) 51
Thais Vieira Costa (UFBA)

LINGUAGENS E PROCESSOS DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

GARAGEM 62: Afinando as relações entre cinema e jornalismo automotivo 54
Leonardy Silva Sales, Thais Oliveira (UEG)

De uma forma ou de outra: análise dos processos criativos de fotografia e montagem 56
Victoria Pereira Nolasco, Thais Oliveira (UEG)

Simbologias do boi em Saringangá 58
Moacir Francisco de Sant’Ana Barros (UFMT)

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL TELEVISIVA E EM NOVAS MÍDIAS

Memória coletiva e a história em um programa televisivo regional 60
Givaldo Ferreira Corcinio Junior, Enzo De Lisita (ABC -Agência Brasil Central)

O fenômeno do k-drama no Brasil 62 62
Helena Maria Braz dos Santos, Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)

SONORIDADES

Nossa Jam: a interatividade como conceito de um programa musical 65
Laércio Alves dos Santos Júnior, Thais Oliveira (UEG)

Sintonizados na paixão: uma radionovela do século XXI 68
Helena Maria Braz dos Santos, Aline Souza Calixto, Anna Cláudia Alves Araújo, Elisa Lobo Jayme, Laura Beatriz Diniz Rodrigues, Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)

TEORIA, HISTÓRIA E ANÁLISE DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL

A morte como recurso narrativo na construção de personagens da Disney 70
Sara Teixeira Pedrosa, Geórgia Cynara (UEG)

Cinema de arquivo? O uso de imagens pré-existentes no documentário73
Sabrina Tenório Luna da Silva (UFMT)

Documentário “Adrian Cowell – 50 anos no Brasil” 76
Letícia Gouveia Rodrigues, Frederico Mael Silva Marques Bueno (PUC-GO)

Gêneros híbridos: O horror e a ficção-científica no cinema 80
Murilo Lopes Perillo Gomes, Leonardo Gomes Esteves (UFMT)

On screen-stories: um modelo narrativo baseado em o senhor dos anéis 83
Gabriel Ovídio de Ávila, Joanise Levy (UEG)

Reflexões sobre os aspectos da produção da série *Heartstopper* 86
Vinícius Oliveira Silva, João Ernesto Pelissari Candido, Andréa Ferraz Fernandez (UFMT)

A ATUAÇÃO DE EGRESSAS DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG E SUA RELEVÂNCIA PARA O MERCADO¹

Virgínia Peçanha²

Ceição Ferreira³

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Este trabalho é fruto de uma pesquisa de iniciação científica ainda em andamento que versa a respeito das mulheres egressas no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás durante os anos de 2009 e 2019, e sua inserção no mercado de trabalho. No entanto, aqui nos limitaremos a discorrer a respeito de duas egressas de 2009, ano em que a primeira turma do curso se formou: Lidiana Reis, produtora e roteirista e, Larissa Fernandes, roteirista e diretora de cinema, que atualmente assina a direção de uma novela da Globo, “Amor Perfeito”.

Palavras-chave: Cinema e Audiovisual. Mulheres. Egressas. Formação superior.

Resumo expandido: Pioneiro no estado, o curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG) foi criado em 2016, derivado do extinto curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual, criado em 2006. Durante esses 17 anos, o curso formou diversos egressos e egressas, muitos dos quais se tornaram referência tanto no estado como em âmbito nacional. Dessarte, aqui priorizamos a primeira turma concluinte, formada em 2009. No entanto, utilizamos um recorte de gênero, assim como propomos na pesquisa de iniciação científica, a qual nos objetivamos abordar as egressas entre 2009 e 2019 e a atuação delas no mercado audiovisual goiano. A abordagem de gênero surgiu no decorrer de várias disciplinas do curso, as quais questionamos não somente onde estão as mulheres no audiovisual, como também refletimos sobre tal questão em âmbito nacional e regional.

Segundo dados atuais do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), grupo pioneiro a tratar indicadores de gênero e raça no audiovisual brasileiro, de 1995 até 2021 há uma predominância de homens brancos nas funções de direção e roteiro, o que se repete no perfil dos personagens protagonistas das obras cinematográficas nacionais de grande público (GEMAA, 2023). Tal padrão é reflexo tanto do panorama internacional, como também do regional. Segundo o relatório do The Celluloid Ceiling (2023), em 2021, dos 250 melhores filmes estadunidenses, as mulheres representavam 25% das trabalhadoras, atuando na direção, roteiro, produção executiva, produção, edição e direção de fotografia, porcentagem considerada como um recorde histórico até então.

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduanda no 5º período do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás.

E-mail: virginia.pecanha@aluno.ueg.br

³ Orientadora da pesquisa de iniciação científica. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás. E-mail: conceicao.silva@ueg.br

Já ao tratarmos do panorama regional, há uma escassez de referências bibliográficas a respeito da produção cinematográfica em Goiás, e uma maior inófia a respeito da participação das mulheres em tal área no estado (SILVA, 2019). Ressaltamos, no entanto, que a carência de dados, assim como de políticas públicas voltadas para diversidade no cinema brasileiro, foi uma tônica em âmbito nacional nos governos entre 2016 e 2022, período de desprezo tanto para com a cultura quanto para a diversidade (CANDIDO, 2021). Diante de tal cenário, nossa pesquisa se propõe a identificar e mapear as egressas do curso da UEG, corroborando com a formatação de dados a respeito das trabalhadoras do audiovisual goiano formadas pela instituição.

A atuação de Larissa Fernandes e Lidiana Reis

Em 2006 se formou a primeira turma do curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual na UEG, que se graduou em 2009. Dos 23 concluintes, 15 foram mulheres, dentre elas estavam Larissa Fernandes e Lidiana Reis que criaram no ano seguinte, juntamente com outros dois egressos, a Panaceia Filmes, produtora audiovisual especializada em filmes independentes.



À esquerda, Lidiana Reis e à direita, Larissa Fernandes. Fonte: Instagram

Dentre as produções da Panaceia, destacam-se o curta Julie, Agosto, Setembro, que percorreu importantes festivais de cinema nacionais e teve duas exibições na Europa, e dos longas Alaska e Vento Seco, sendo esse último premiado em vários festivais nacionais além de ter sido selecionado para ser exibido na Berlinale, na Alemanha, em 2020.

Além de ser roteirista, produtora de cinema e escritora, Lidiana coordena desde 2014 o Mercado SAPI, uma plataforma de conexão e promoção do audiovisual no Centro-Oeste; ela também criou em 2020, o Prêmio CORA de Audiovisual focado na promoção de produções audiovisuais feitas por mulheres no Centro-Oeste.

Larissa, por sua vez, além de ser roteirista, é também diretora de cinema, realiza curadorias e também desenvolve séries de TV. Atualmente assina a direção de "Amor Perfeito",

novela produzida pela TV Globo, que tem sido reconhecida por retratar a diversidade racial e cultural brasileira em histórias e personagens complexos⁴.

Ambas ressaltam a importância do curso de graduação da UEG para a cena do audiovisual goiano. Em palestra para os calouros do curso⁵, Lidiana afirma que o curso de Cinema e Audiovisual da universidade modificou o cenário regional, uma vez que qualificou efetivamente profissionais para o mercado, além do intercâmbio de conhecimentos e reflexões, que possibilitaram não somente ampliações, como também novas perspectivas de trabalho. Em entrevista para a Comunicação Setorial da UEG⁶, Larissa corrobora que a universidade lhe deu as bases teóricas, artísticas e de relações profissionais, além de possibilitar a descoberta de referências, linguagens e narrativas que hoje são referências em seu trabalho.

Conclusão

A discussão a respeito da desigualdade de gênero no mercado audiovisual brasileiro é recente. Há carência de dados atualizados, além de políticas públicas que promovam a diversidade e democratizem as produções. Nesse sentido, a Universidade pública tem sido promotora do pensamento crítico social, nos levando a questionar a realidade à nossa volta.

Desde 2006 o curso de Cinema e Audiovisual da UEG vem formando egressos e egressas que se inseriram no mercado audiovisual tanto no âmbito regional, como nacional. A formação acadêmica corrobora a criação de alicerces teóricos e referenciais imprescindíveis para o mercado de trabalho, e que refletem em suas obras, como nas das egressas aqui mencionadas.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Marcia Rangel. **O apagão de dados e políticas públicas de diversidade no cinema brasileiro**. Nexo. Online, p. 1-3. 28 jun. 2021. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/opinia/2021/O-apag%C3%A3o-de-dados-epol%C3%ADticas-p%C3%BAblicas-de-diversidade-no-cinema-brasileiro>. Acesso em: 30 maio 2023.

FERREIRA, Ceíça; CARVALHO, Clarissa. **Novas formas de visibilidade: representações de gênero e raça no audiovisual em Goiás**. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, [S.L.], v. 44, n. 1, p. 149-172, abr. 2021.

⁴ Ver: ROCHA, Halitane. **“Amor Perfeito”**: casal interracial protagoniza drama que mostrará a diversidade do Brasil. Casal interracial protagoniza drama que mostrará a diversidade do Brasil. 2023. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/amor-perfeito-casal-interracial-protagoniza-dramaque-mostrara-a-diversidade-do-brasil/>. Acesso em: 30 maio 2023.; BITTENCOURT, Carol. **Lucy Ramos recorda novelas e analisa diversidade em Amor Perfeito**. 2023. Disponível em: <https://rd1.com.br/lucy-ramos-recorda-novelas-e-analisa-diversidade-em-amor-perfeito/>. Acesso em: 30 maio 2023.

⁵ Ver: LIDIANA Reis: “O curso de Cinema e Audiovisual modificou completamente a cena do audiovisual goiano”. s/d. Disponível em: <https://www.ueg.br/referencia/10073>. Acesso em: 30 maio 2023.

⁶ Ver: PINHEIRO, Dirceu. **Egressa da UEG dirige novela na Rede Globo**. 2023. Disponível em: https://www.ueg.br/noticia/61522_egressa_da_ueg_dirige_novela_na_rede_globo. Acesso em: 30 maio 2023.

GEMAA. **Cinema Brasileiro: raça e gênero nos filmes de grande público.** 2023. Disponível em: <https://gemma.iesp.uerj.br/infografico/cinema-brasileiro-raca-e-generonos-filmes-de-grande-publico/>. Acesso em: 30 maio 2023.

LAUZEN, Martha M. **The Celluloid Ceiling in a Pandemic Year: employment of women on the top U.S. films of 2021.** Online: S/E, 2021. 13 p. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2022/01/2021-Celluloid-CeilingReport.pdf>. Acesso em: 30 maio 2023.

SILVA, Cindy Faria. **Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013-2018).** 2019. 69 f. TCC (Graduação) - Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, 2019.

A REPRESENTAÇÃO DA CLASSE POPULAR EM A MARGEM, DE OZUALDO CANDEIAS¹

Guilherme Arthur de Lima Pereira²
Leonardo Gomes Esteves³
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Resumo: A partir de 1960, Ozualdo Candeias irá aflorar no cinema paulista. Período marcado por conflitos entre Nacionalistas e Universalistas, o autor atuará nas antípodas dessas linhas de pensamento. Aproximando-se de zonas limítrofes, irá propor um discurso voltado para a representação de camadas populares. Isto é, fazendo uso da observação, busca captar o que poderia se chamar de a cara da população. Assim, Candeias visa representar as classes populares em contraste com o ambiente ideológico que o norteia, Universalista, apegado a um cinema cosmopolita..

Palavras-chave: Ozualdo Candeias. Representação popular. A margem. Universalistas. Nacionalistas.

Resumo expandido: A partir de 1950, os Nacionalistas e os Universalistas irão disputar o pensamento crítico, estético e político sobre o que viria ser o cinema. Sobretudo o modo de produção e a presença de influências estrangeiras. Os Nacionalistas visam um cinema independente para alcançar uma arte popular. Isto é, produção fora do monopólio estrangeiro, no qual esboça “projeto cultural que ia buscar no legado literário dos anos 30 – resgatando, por exemplo, Graciliano Ramos e Jorge Amado – uma inspiração que pretendia, através do cinema, uma crítica social” (RAMOS, 1981, p. 22). O grupo tem como articuladores Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, na qual em seguida se juntariam Carlos Diegues, Glauber Rocha e Leon Hirzman, formando o Cinema Novo, no Rio de Janeiro. De forma antagônica, os Universalistas atuam por uma aproximação de “formas de produção e moldes artísticos estrangeiros” (RAMOS, 1981, p. 23). Nesse pensamento, prevalece a influência do crítico Rubem Biáfora, defensor de uma estética “com ‘unidade’ e ‘equilíbrio’ que geralmente faltavam à maior parte das selvagens fitas modernas” (BERNARDET; REIS, 2018, p. 185). Oriundos de São Paulo, os Universalistas contaram com a presença de Walter Hugo Khouri, que exercerá papel de referência estética na produção de obras voltadas à imersão dentro da psique de classe burguesa.

Nesse cenário aflora Ozualdo Candeias no cinema paulista, no final da década de 1960. Sem assumir nenhuma das duas correntes ideológicas, Candeias irá desenvolver produções que ensejam retratar classes populares. Desta forma, defende sua filmografia “não como fitas que

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduando no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Bolsista (CNPq) pelo Programa de Iniciação Científica sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Gomes Esteves. E-mail: guiarthurpereira@gmail.com

³ Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: leonardogesteves@gmail.com

peessoas irão ver pra rir, chorar” (REIS, 2010, p.78), mas com o intuito de promover uma imersão na realidade social. Nesse sentido, irá perambular pelas camadas ignoradas de São Paulo. No pós-ssegunda guerra, o estado irá desenvolver um complexo industrial. Tal ação tem como efeito um “colossal deslocamento de população para os centros urbanos” (KLEIN; LUNA, 2022, p.324). A medida faz com que se tenha uma “ocupação desordenada” (ZANIRATO, 2011, p.121) em zonas afastadas dos grandes centros. Tais regiões, “a população de baixa renda construiu habitações precárias, em áreas ocupadas muitas vezes de forma irregular” (ZANIRATO, 2011, p. 122). Nesse espaço, surge a “fábrica de perversidade” (SANTOS, 2010, p.59), em que a fome e a miséria se tornam dados normalizados na sociedade. É nessa assimetria entre progresso e situações precárias que Candeias irá encontrar o mote de suas obras. Em *A margem* irá perambular nas várzeas do rio Tietê. Através de câmeras subjetivas e objetivas, acompanha o fluxo dos personagens em contraste com o ambiente. Por meio desse ato, Candeias captura a “anomalia de corpos” (ARAÚJO, 2002, p. 43). Isto é, por via de discurso apolitizado, busca captar “o que se poderia chamar de ‘cara da população’” (ARAÚJO, 2002, p. 43). Assim, utiliza a observação no corpo para retratar uma dada realidade social na diegese.

O presente trabalho busca diferenciar as correntes Nacionalistas e Universalista do discurso popular de Ozualdo Candeias. Por meio de uma análise fílmica sobre *A margem* (1967), filme ficcional de estreia do autor, visa-se elencar traços que configuram o pensamento de Candeias. Assim, identificar a “anomalia de corpos” e como ela atua dentro da várzea paulista.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Inácio. O limbo das almas e a anomalia dos corpos. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (orgs.). **Ozualdo Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 43, 44.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner. **O autor no cinema**. São Paulo: SESC, 2018.

KLEIN, Herbert; LUNA, Francisco Vidal. **História econômica e social do estado de São Paulo 1950 – 2020**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias – pedras e sonhos no cineboca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ZANIRATO, Silvia Helena. História da ocupação e das intervenções na várzea do rio Tietê. **Revista crítica histórica**, v.2, n.4, 2011. Disponível em:
<https://www.seer.ufal.br/index.php/criticahistorica/article/view/2770>.

FESTIVAL DE CINEMA DE TRÊS PASSOS: A EDUCAÇÃO AUDIOVISUAL FORMANDO PLATEIA¹

Christian Jordino Antônio Ferreira Alves da Silva²
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de analisar as ações voltadas para a educação audiovisual, feitas pelo Festival de Cinema de Três Passos, e de que forma elas contribuem para a formação de plateia e para o aumento no número de produções locais a cada ano. O FCTP acontece, desde 2014, no Cine Teatro Globo, única sala de exibição do município de Três Passos, interior do Rio Grande do Sul, atraindo profissionais do audiovisual de diversas partes do Brasil.

Palavras-chave: Festival de cinema. Cinema de rua. Cinema de calçada. Histórias de cinemas. Formação de plateia.

Resumo expandido: O *Festival de Cinema de Três Passos* nasce do sonho de dois cinéfilos. O jornalista Carlos Roberto Grün sofria com a falta de opções culturais na cidade e quando ouviu a proposta de Nelson Brauwiers para criarem juntos o festival, não pensou duas vezes. Cineasta de coração e médico de formação, Nelson já tinha feito dois curtas-metragens que foram exibidos em festivais pelo interior do Rio Grande do Sul. O desejo de ambos era reviver os tempos de glória do cinema local e fazer com que a isolada Três Passos aparecesse no cenário cultural do estado (GRAFFITTI, 2004).

O Cine Teatro Globo foi construído em 1955, com o intuito de ser uma casa de exibição cinematográfica, e penava com o longo período de sala vazia, resistindo ao inevitável fim dos cinemas de rua (GONZAGA, 1996). A família Levy contava com um variado leque de estratégias para manter o negócio em funcionamento e apostava na chegada do Digital para atrair o público de volta ao cinema.

Levy Filho, atual gestor, acreditou na proposta de Nelson, apresentada em meados de 2013. A ideia de Brauwiers era criar um festival com mostra competitiva e premiação em dinheiro, sendo voltado para o curta-metragem nacional, o que permitiria atrair cineastas e profissionais do audiovisual. A troca de experiências com o público era um dos objetivos de Carlos e Nelson.

Os Levy abraçam o projeto e abrem as portas do cinema, em novembro de 2013, para a primeira reunião da comissão organizadora. Doze pessoas estiveram presentes nesse dia, mas a

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine/UFF, com a dissertação “Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência”, Christian Jafas participou da primeira edição do FCTP, em 2014, com o filme “Cine Paissandu: histórias de uma geração”, retornando como jurado, em 2015 e 2018; como oficinairo, em 2015 e 2016; e como integrante da equipe de Comunicação, em 2019. Atualmente, está como professor do curso de Cinema e Audiovisual, na Faculdade de Comunicação e Artes, da UFMT. E-mail: christianjafas@gmail.com

peça fundamental para a construção do que seria o futuro FCTP só é encaixada na segunda reunião. Respeitada pela comunidade, Elvídia Zamin fez carreira como professora em colégios públicos e privados da região, além de ter sido pró-reitora do campus da Unijuí, e assume a coordenação do evento (ALVES DA SILVA, 2022).

Com ampla experiência na gestão acadêmica, Zamin implanta o que se tornaria o diferencial do FCTP: as mostras paralelas voltadas para o público infanto-juvenil e os cursos de formação audiovisual. Na primeira edição, em 2014, a Oficina de Introdução ao Cinema e ao Roteiro é ofertada gratuitamente para docentes e discentes das escolas públicas do município, mas não restrito a esse nicho, recendo pedidos de inscrição de cinéfilos e curiosos da cidade.

Os números confirmam o sucesso do primeiro festival: 251 filmes inscritos, de 24 estados do Brasil; uma produção realizada em Três Passos; 26 alunos formados na primeira oficina; 71 curtas exibidos; participação de dois cineastas de fora do estado, vindos do Rio de Janeiro; e um público estimado de 1.800 espectadores. Do sonho de Grün e Brauwers às ideias de Zamin, a proposta do coletivo que cria o festival visa contribuir para a permanência do cinema através do engajamento da sociedade três-passense (FERRAZ, 2017).

Com esse objetivo, o coletivo trabalha para ocupar a sala durante o ano todo e não somente em novembro, na semana do FCTP. Em 2016, é criado o projeto #Cidade Cinematográfica com oficinas de formação audiovisual e um cineclube gratuito, com 26 sessões. O público do primeiro ano é de 1.170 pessoas. Ainda em 2016, Deca Krugel, professora da rede pública municipal, inspirada nas ações do festival, inicia o projeto Aprendizagem em Movimento e, em 2019, organiza o Dia da Família no Cinema, com a exibição da produção dos alunos no telão do Cine Globo.

O ano de 2016 registra seis curtas produzidos na cidade, dobrando o número de 2015. Como resultado dos projetos de formação, a quarta edição, de 2018, recebe 25 obras produzidas na região. Em 2019, edição mais recente, esse número chegou a 33 curtas-metragens que contam histórias de personagens tanto de Três Passos quanto de cidades vizinhas, sempre com sessões lotadas.

Assim, esse “espaço do sonho”, essa “caixa-mágica” (VIEIRA e PEREIRA, 1982) se insere no imaginário cultural três-passense para além da cinefilia. Nelson e Carlos, por exemplo, tiveram suas obras exibidas no Cine Globo, indo de cinéfilos a cineastas. Qual o impacto disso em futuras gerações que estão crescendo com as ações do festival?

Referências Bibliográficas

ALVES DA SILVA, Christian J. A. Ferreira. **Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência**. Dissertação - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

FERRAZ, Talitha. **A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes.** In: 26º Encontro Nacional da Compós, 2017, São Paulo.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Funarte; Record, 1996.

GRAFFITTI, Luis Gustavo. **Três Passos: colonização e imigração.** Ijuí: (s/n). 2004.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. **Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950.** Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

HISTORIOGRAFIA DO CINEMA GOIANO E O NASCIMENTO DE UM CINEMA¹

Lara Damiane de Oliveira Estevão²
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo: No Brasil, a partir do final do século XX, iniciou-se um processo permanente de revisão da história do cinema, marcado pelas aproximações entre os estudos de cinema e a história. Na contramão desse processo, surgem as primeiras pesquisas sobre o cinema goiano, instaurando mitos de nascimento e cânones regionais. Neste trabalho, discutiremos a narrativa histórica construída sobre o surgimento do cinema goiano até o momento e seus problemas metodológicos.

Palavras-chave: Cinema e História. História do cinema. Cinema brasileiro. Cinema goiano. Historiografia do cinema.

Resumo expandido: No Brasil, a partir da década de 1990, os debates sobre como e porque fazer uma história do cinema ganham força com a aproximação entre os estudos de cinema, a História e os estudos culturais, em autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin, Roger Chartier, Bakhtin e Michelle Lagny. Também nessa década, é publicado o primeiro livro sobre o cinema goiano, *Goiás no século do cinema* (1995), de Beto Leão e Eduardo Benfica, criando um mito de nascimento para o cinema goiano, reforçando a tradição da historiografia clássica do cinema, na contramão dos estudos recentes.

Se as filmagens de Pascoal Segreto atestam o nascimento do cinema brasileiro (BERNARDET, 2003), talvez seja mais correto afirmar que o cinema goiano permanece sem cidadania. Beto Leão e Benfica afirmam que em 1912, o major Luiz Thomaz Reis, cinegrafista do Marechal Rondon, registrou as primeiras imagens dos índios Nambiquara” (1995, p.95), contudo, essa datação não é precisa. É somente ao final de 1915 que *Os sertões de Mato Grosso* é exibido nas salas de cinema e, segundo Fernando de Tacca (2006), em 1912 a Secção de Cinematographia e Photographia que acompanhou as expedições de Marechal Rondon, foi apenas criada e os primeiros registros só foram realizados em 1914.

Betão Leão e Eduardo Benfica também afirmam que as filmagens de Thomaz Reis inauguraram uma certa tradição cinematográfica no estado – a do cinema ambiental –, continuada a partir de 1940 por Wolf Jesco Von Puttkamer. Existe a estruturação de um discurso que reflete a organização artístico-cultural goiana na década de 1990 e que vai despontar na criação do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental em 1999, na cidade de Goiás. Se existe uma

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Bacharela em Cinema e Audiovisual pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás e mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. E-mail: laradamiane@gmail.com

construção ideológica na historiografia clássica do cinema brasileiro, onde “o conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta” (BERNARDET, 2009, pág. 44) ela também está presente na história do cinema goiano.

Nas pesquisas mais recentes, a noção dos ciclos regionais é instaurada, com a inauguração de um “primeiro ciclo” (SILVA, 2018) que dá início ao cinema goiano ao final da década de 1960 e início de 1970. O recorte define um surto local de produção de filmes de ficção em Goiás, parte de esforços pessoais de figuras como João Bennio e Cici Pinheiro, criando um cânone de pioneiros da atividade cinematográfica em Goiás. Contudo, cinejornais e documentários já eram produzidos desde a primeira metade do século XX em Goiás e outros filmes ficcionais, como *Antolhos* (1968), dirigido por Silas Metran Curado e *O dia marcado* (1970), dirigido por Iberê Cavalcanti, foram realizados no estado no mesmo período. Estes filmes são exemplos de que a filmografia goiana é mais diversa do que os trabalhos deram conta de historicizar até o momento e abrem possibilidade para se pensar ao contrário de um nascimento ou um ciclo com início, apogeu e fim, que em Goiás atestaram-se tendências de uma prática cinematográfica ligada às movimentações culturais que tomavam conta do país, a exemplo dos cinejornais, filmes de poder, do cinema jovem amador e do cinema industrial.

A realidade da produção cinematográfica aponta para características culturais, políticas e sociais que inserem-na em um contexto muito maior que a tendência historiográfica clássica é capaz de apreender ao descrever experiências isoladas de filmagens postas em sucessão. Para fazer uma história do cinema é necessário incorporar problemas de pesquisa à construção do discurso histórico, que apontarão de fato para a construção de uma identidade e de uma narrativa sobre o passado do cinema goiano que dê conta das diversidades de experiências na prática cinematográfica.

Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude; **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2ª Edição. São Paulo: Annablume, 2003.

CHARTIER, Roger. **Le monde comme représentation**. Annales, 1989, vol. 44, n° 6, p.1505-1520.

FERRO; Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

LAGNY, Michelle. **De l’histoire du cinema**: méthodes historique et histoire du cinema, 1992.
LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. **Goiás no século do cinema**. Goiânia: Kelpes, 1995.

_____. **Centenário do cinema em Goiás.** Goiânia: Kelpes, 2010.

SILVA, Tulio Henrique Queiroz. **Cinema em Goiás: quando tudo começou... (1960-1970).** 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

SORLIN, Pierre. **Cines Europeus, Sociedades Europeas 1939-1990.** Barcelona: Paidós, 1996.

_____. **Sociologie du cinéma.** Paris: Aubier Montaigne, 1977.

TACCA, Fernando de. A imagem do índio integrado/civilizado na filmografia de Luiz Thomas Reis. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura,** Campinas, SP, v. 8, n. 1, p.19–44, 2006.

PANORAMA DAS DIRETORAS DO CINEMA GOIANO DE 1966 A 2022¹

Naira Rosana Dias da Silva²
Instituto Federal de Goiás (IFG)

Resumo: Este trabalho objetiva apresentar um panorama baseado numa pesquisa exploratória, quantitativa e qualitativa, sobre as mulheres que dirigiram filmes em Goiás de 1966 a 2022, considerando: quantidade de diretoras, filmes, gênero; atuação acadêmica; questões étnico-raciais e o ser mulher na direção de filmes e em equipes mistas. Enfatizando os seus protagonismos e corrigindo a História do Cinema Brasileiro, escrita por homens brancos, que menosprezou a participação das mulheres de cinema.

Palavras-chave: Cinema goiano. Cinema em Goiás. Diretoras goianas. Diretoras de Goiás. Cinema de mulheres.

Resumo expandido: Mulheres vêm dirigindo filmes em Goiás desde 1966, a partir da iniciativa de Cici Pinheiro, mulher negra, multiartista, pioneira do cinema, audiovisual, teatro, rádio, TV, Literatura e da educação teatral para crianças e adultos. O *ermitão do Muquém* seria o seu longa-metragem de ficção, inacabado e desaparecido, que inauguraria o cinema em Goiás feito por uma pessoa nascida no estado.

De 1966 a 2022, novas mulheres atuaram na direção de filmes em Goiás, desse modo, o objetivo é apresentar um panorama do cinema feito pelas mulheres de cinema goianas ou radicadas em Goiás que atuaram na função de direção geral ou cinematográfica. Tendo sido consultados, especialmente, catálogos de mostras e festivais de cinema de Goiás, redes sociais das diretoras e sites diversos com os seus currículos. O panorama proposto deriva da pesquisa de doutorado: Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022, que será apresentada no mês de junho de 2023 ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Até 2018, ao início da pesquisa de doutorado referida, eram raríssimos os trabalhos acadêmicos sobre o cinema feito em Goiás e estudos específicos sobre as mulheres de cinema não existiam. Portanto, a pesquisa citada será a primeira do Brasil, em nível de doutorado, escrita por uma autora mulher e, ainda mais, mulher negra, a respeito das mulheres que atuaram como diretoras gerais de filmes em Goiás no período mencionado.

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Multiartista. Professora do IFG - Campus Cidade de Goiás. Doutoranda em Arte e Cultura Visual, FAV-UFG. Na área de Cinema, atuou com: direção de documentários; still; making off; roteiro técnico; montagem e edição; júri de festival; pesquisa acadêmica; ministrou minicurso e é associada da Socine. Nas Artes Visuais: fotografia, performance, curadoria e coordenação de festival de artes; fotoclube; projeto de fotografia de Moda e realização de exposições. E-mail: naira.silva@ifg.edu.br

Como metodologia, a pesquisa fundamentou-se como exploratória, tendo sido realizado um levantamento quantitativo e qualitativo, entrevistas com questionário semiestruturado e em profundidade, englobando: quantidade de diretoras; de filmes; a duração e o gênero de filmes realizados; atuação na direção solo ou mista; a estreia das diretoras por décadas; principais temas dos filmes; as cidades de moradia e formação acadêmica das diretoras e a identidade fenotípica e étnico-racial delas. Isto, concomitante a um debate sobre o ser mulher fazendo filme, o trabalho de realização com equipes mistas, as narrativas de si e os processos de criação de alguns filmes.

Fazendo-se saber que, os principais resultados alcançados foram: o cinema dirigido pelas mulheres em Goiás é branco, acadêmico e de uma elite intelectual de mulheres muito estudadas, que seguem os códigos hegemônicos da linguagem cinematográfica, escritos pelos homens brancos nos livros de cinema e ensinado por eles nos cursos da área. A maioria dos filmes dirigidos foram documentários e curtas-metragens, tendo havido expressiva participação de mulheres na direção na década de 2010 a 2019. Sendo que, no período informado, poucas mulheres negras e pouquíssimas mulheres indígenas e trans atuaram na direção de filmes em Goiás.

Estudar as mulheres na direção cinematográfica ou como trabalhadoras do cinema em outras funções tem sido assunto emergente nas pesquisas acadêmicas brasileiras. Tanto que, nos últimos anos, foram publicadas cinco coletâneas escritas por autoras mulheres com a proposta de corrigir a ausência ou o papel de coadjuvantes das diretoras e trabalhadoras de cinema na História do Cinema Brasileiro escrita pelos homens brancos. São elas: Holanda e Tedesco (2017); Holanda (2019); Lusvarghi e Silva (2019); Tedesco (2021) e Martins (2021). E o trabalho ora proposto dialoga na contemporaneidade com os esforços dessas autoras, bem como, de outros estudos e textos acadêmicos que vêm emergindo no Brasil e também em Goiás, como os trabalhos de conclusão de curso de: Silva (2019) e Iasi (2022).

Referências Bibliográficas

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas-SP: Papyrus, 2017.

_____. (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

IASI, Maiari C. **A divisão sexual do trabalho cinematográfico em longas goianos (1967-2022)**. 2022. 86f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Câmpus Cidade de Goiás, Goiás-GO, 2022.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade: 2019.

MARTINS, Renata (Org.). **Empoderadas: narrativas incontidas do audiovisual brasileiro**. São Paulo: Oralituras/ SPcine/ Mahin Produções, 2021.

SILVA, Cindy Faria. **Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013-2018)**. 2019. 69f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Estadual de Goiás, Curso de Cinema e Audiovisual, Campus GoiâniaLaranjeiras, Goiânia, 2019.

TEDESCO, Marina. Cavalvanti (Org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção**. Rio de Janeiro: Nau, 2021.

PROJETO CINECOS UFMT E A DIFUSÃO DO AUDIOVISUAL UNIVERSITÁRIO EM MATO GROSSO¹

Aline Wendpap Nunes de Siqueira²
Amanda Rodrigues Pereira³
James Drauty Mendes David Junior⁴
Millena Teixeira Barros Lima⁵
Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

Resumo: O Projeto CineCos, visa difundir a produção audiovisual da UFMT e colaborar com o curso de Cinema e Audiovisual, ao promover reflexões sobre sua história e estrutura e expande o contato da comunidade com as produções artísticas. Um de seus desdobramentos é o estímulo à produção audiovisual, pois se apresenta como uma potente janela exibidora. No entanto, as netnografias realizadas, demonstraram a necessidade de avanço na UFMT, pois, as poucas universidades que contam com ideias semelhantes têm maior e mais complexa gama de produtos audiovisuais.

Palavras-chave: Projeto CineCos. Produção Audiovisual Universitária. Cinema e Audiovisual UFMT. Youtube. Netnografia.

Resumo expandido: Este trabalho é um relato de experiência sobre o Projeto CineCos, iniciado em 2013, quando a autora principal deste texto estava como professora substituta no curso de Radialismo, da Universidade Federal de Mato Grosso, do qual é egressa. A experiência docente alertou para o fato de o curso, até aquele momento, não possuir biblioteca, site ou outra plataforma de armazenamento/exposição dos audiovisuais acadêmicos, visto que a própria autora possuía trabalhos interessantes que não saíram da sala de aula.

Como a tecnologia disponível em 2013 permitia montar um acervo virtual agregador dessas produções, sem custos, pelo Youtube, surgiu o Projeto CineCos, canal que reúne, armazena e divulga os trabalhos em áudio e vídeo produzidos tanto pelos antigos alunos de Radialismo como pelos atuais acadêmicos de Cinema e Audiovisual da UFMT. Durante os três primeiros anos do Projeto foram publicados mais de duzentos conteúdos (áudios e vídeos) no canal⁶, inclusive com trabalho de digitalização de obras, que ainda estavam em formato VHS (Video Home System), por exemplo: As Walkírias, do coletivo Nosferatu, coordenado por Arthur Ângelo da 1ª turma de Comunicação de 1995 e Os Karajás de Luciara, Trabalho de Conclusão de Curso de Maria Góes e Márcia Raquel, de 2001. Infelizmente, com o encerramento

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea. Radialista. Prof.ª substituta de Cinema e Audiovisual na UFMT. Orientadora da pesquisa. E-mail: aline.siqueira@ufmt.br

³ Graduanda em Cinema e Audiovisual pela UFMT. E-mail: amanda.pereira3@sou.ufmt.br

⁴ Graduando em Cinema e Audiovisual pela UFMT. Integrante do Projeto CineCos. E-mail: james.junior@sou.ufmt.br

⁵ Graduanda em Jornalismo pela UFMT. E-mail: millena.lima@sou.ufmt.br

⁶ <https://www.youtube.com/@cinecosufmt>

do contrato desta substituta, o projeto ficou suspenso. No entanto, adubou o solo para iniciativas como o Costream⁷, com propósito semelhante e suspensão por ter sido proposto por outra substituta. O retorno da presente autora ao cargo docente reacendeu a chama do Projeto CineCos. Assim, em 2022, ele foi repaginado, voltando a funcionar em 2023, a princípio, como objeto da disciplina “Projeto de Extensão IV”, do curso de Cinema e Audiovisual da UFMT, momento em que ganhou nova identidade visual e um perfil na rede social Instagram⁸. Mais recentemente (abril/2023) se torna, de fato, Projeto de Extensão. Assim, almeja-se que ele siga como iniciativa institucional e se torne ação perene, superando a personalidade, visto que a necessidade de conservação, manutenção e ampliação do acervo audiovisual do curso é algo real, de onde reside a relevância deste projeto. Ao expandir o contato de alunos e comunidade externa com as produções audiovisuais universitárias, todo este público poderá compreender melhor as necessidades para o firmamento do campo audiovisual como setor relevante para as demandas culturais e econômicas.

Metodologicamente, o Projeto consiste no levantamento dos materiais audiovisuais produzidos por alunos; após o recebimento do arquivo, que deve vir acompanhado de uma autorização para publicação, procede-se a catalogação do material; em seguida há a postagem, com o preenchimento do máximo de informações sobre a obra; na sequência procede-se o compartilhamento do vídeo em redes sociais do projeto e de colaboradores. Espera-se como resultado, para além da manutenção e divulgação estabelecer trocas com o público consumidor, por meio dos comentários nos vídeos ou de outras maneiras, para saber o que pensam da iniciativa, de forma que os próprios estudantes que participam do projeto possam avaliar o alcance, a repercussão social, o avanço dos algoritmos e, sobretudo a difusão de suas produções. A fim de complementar o trabalho foram realizadas netnografias (KOZINETZ, 2010) em canais de difusão audiovisual de algumas universidades brasileiras, que possuem cursos do segmento, como a Universidade Federal Fluminense (UFF), a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) etc.

Esse levantamento ratificou o entendimento de que esse tipo de projeto pode: atuar na preservação da cultura, já que tanto produções antigas e raras, quanto contemporâneas podem ser apreciadas pelo público; no circuito educativo, ajudar a promover o conhecimento e a formação de plateias; ampliar a diversidade cultural, pois é um local para filmes independentes, fora de padrões comerciais e que exalta culturas subalternas (SPIVAK, 2010), colaborando com a conscientização e compreensão de diferentes perspectivas; na socialização, ampliando o

⁷ <https://costream.wixsite.com/play>

⁸ <https://www.instagram.com/cinecosufmt/>

compartilhamento de opiniões sobre filmes e contribuindo para o pensamento crítico e a cultura cinematográfica, o que pode ajudar a construir uma comunidade audiovisual mais forte e conectada; na promoção do turismo, pois as locações podem chamar atenção de visitantes interessados na cultura cinematográfica e, por extensão, em outras atrações turísticas na região; por fim, na promoção da indústria cinematográfica e de novos talentos por meio da inovação na indústria cinematográfica e audiovisual.

Referências Bibliográficas

KOZINETTS, Robert V. **Netnografia: a arma secreta dos profissionais de Marketing**: como o conhecimento das mídias sociais gera inovação. Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

PROFISSIONAIS DE SOM DO AUDIOVISUAL EM GOIÁS: UM RECORTE DE 2000 a 2020 ¹

Thais Rodrigues Oliveira²
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo apresentar dados sobre os profissionais de som que atuaram/atua no cinema feito em Goiás de 2000 a 2020. Esse levantamento será feito especialmente a partir da década de. Metodologicamente, realizou-se uma pesquisa bibliográfica sobre o cinema goiano e em seguida uma pesquisa documental sobre os profissionais de som atuantes no mercado cinematográfico local a partir de registros consultados em catálogos de festivais de cinema e fichas técnicas disponíveis em filmes produzidos no estado de Goiás de 2000 a 2020.

Palavras-chave: Som de cinema. Profissionais de audiovisual em Goiás. Cinema goiano. Realidade regional do audiovisual.

Resumo expandido: A pesquisa proposta estruturou-se metodologicamente em pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. A metodologia foi iniciada a partir de uma revisão bibliográfica em artigos científicos e livros que são referências sobre a história do cinema feito em Goiás como: Centenário do cinema em Goiás: 1909 – 2009 (LEÃO, 2010), Cinema de A a Z – Dicionário do Audiovisual em Goiás (LEÃO, 2003), Goiás no Século do Cinema (LEÃO; BENFICA, 1995), Cinema em Goiás: quando tudo começou... (1960-1970) de Túlio Henrique Queiroz Silva (2018), Entre a heresia e a reprodução – em busca do cinema goiano (VALE, 2013), artigos de opinião com alguns cineastas goianos disponíveis na revista Janela (2012, 2013) e na Enciclopédia do cinema brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 2004).

Em um segundo momento foi realizada uma pesquisa documental sobre os profissionais de som que atuam/atuaram em filmes goianos/produzidos em Goiás a partir de catálogos de festivais de cinema de Goiás. A pesquisa documental e a pesquisa bibliográfica se complementaram ao final da pesquisa já que “há que se considerar que os documentos constituem fonte rica e estável de dados. Como os documentos subsistem ao longo do tempo, tornam-se a mais importante fonte de dados em qualquer pesquisa de natureza histórica” (GIL, 2002, p. 46). Nesse sentido os catálogos de festivais e fichas técnicas disponíveis em filmes produzidos no estado de Goiás de 2000 a 2020 foram parte da fonte de dados.

Até o momento, foram catalogados 1.264 produtos audiovisuais entre obras seriadas, curtas-metragens, médias-metragens e longas-metragens, realizadas por diretores goianos.

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Docente efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pós-doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora em Performances Culturais pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (FCS-UFG). Pesquisa financiada pela Prp/UEG.

Considera-se, para essa pesquisa, como filme goiano, filmes que se identificam com a sigla do estado de Goiás (GO) em festivais de cinema e/ou obras dirigidas por diretores goianos. Desse total, alguns projetos ainda estão em desenvolvimento e/ou foram finalizados em 2021. Nesse sentido, para esta análise foram separados somente os filmes datados de 2000 a 2020, o que resultou em um total de 1.202 produtos audiovisuais.

Existem muitas possibilidades de recorte para os dados que foram coletados, que ao longo de outros textos que virão, poderão ser explorados. Deste total apenas, 400 filmes creditam de alguma forma o profissional de som. Seja na captação de som direto, música, edição de som, mixagem ou trabalho com foleys.

Como síntese inicial dos dados podemos afirmar que de 2000 a 2020 a produção audiovisual em Goiás teve forte crescimento, em uma relação estreita com as leis de incentivo que fomentaram a produção local. Ao longo desses anos empregos foram gerados, oportunidades de renda foram criadas, novos campos de trabalho; ou seja, um mercado em pulsante crescimento surgiu, mas que se viu ameaçado nesses últimos dois anos. A partir dos dados coletados percebemos que esses últimos 20 anos de produção audiovisual em Goiás foram efervescentes.

Referências Bibliográficas

BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto; **Goiás no Século do Cinema**. Goiânia: Kelps, 1995.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

LEÃO, Beto. **Centenário do cinema em Goiás: 1909 – 2009**. Goiânia: Kelps, 2010.

LEÃO, Beto. **Cinema de A a Z – Dicionário do Audiovisual em Goiás**. 2003. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2003.

OLIVEIRA, Thaís Rodrigues. **Som Direto De Filmes De Ficção Na Década De 2000 Em Goiás: Análise da captação sonora do produtor Victor Pimenta**. Monografia apresentada para o Curso de Comunicação Social-Audiovisual. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2009.

SILVA, Tulio Henrique Queiroz. **Cinema em Goiás: quando tudo começou... (1960-1970)**. 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

SILVA, Cindy Faria. **Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013-2018)**. Monografia apresentada para o Curso de Cinema e Audiovisual. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2019.

VALE, Gustavo Henrique dos Santos. **Entre a heresia e a reprodução – em busca do cinema goiano**. 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2013.

REFLEXÕES DE UMA ATRIZ NA AUTODIREÇÃO¹

Nayara Tavares Silva²
Geórgia Cynara Coelho de Souza³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Este trabalho em primeira pessoa busca refletir sobre as participações da atriz-pesquisadora nos filmes *Marcas d'água* (Thaís Oliveira, 2011) e *Dias Vazios* (Robney Bruno, 2019). Por meio da autoetnografia e de pesquisa bibliográfica focada em mise-en-scène e auto-mise-en-scène, objetivo é compreender os processos e desafios da autodireção, evidenciando as experiências adquiridas e as aprendizagens obtidas durante as gravações, além de refletir sobre a atuação, destacando a visão atriz em relação aos desafios enfrentados em sua carreira.

Palavras-chave: Atriz. Mise-en-scène. Autodireção. *Marcas d'água*. *Dias Vazios*.

Resumo expandido: Segundo Comolli, foi durante o século XX, na França, que o conceito de mise-en-scène era entendido como a encenação dentro de um enquadramento, ou também pela construção de uma cena. No entanto, o termo nasceu no teatro, e queria dizer “colocar no palco”, caracterizando, assim, tudo aquilo que compõe a cena, desde o figurino escolhido ao posicionamento do ator. Para o dicionário Aurélio (2010, p.921) mise-en-scène significa encenação teatral; direção e montagem de um espetáculo teatral; encenação, montagem e direção. Ação de fingir, de simulação, dissimulação, falsidade. Mas antes mesmo da elaboração desse termo: “O espectador de uma representação interpretada por atores é solicitado a crer que esses diferentes pedaços - corpo, texto, narrativa se reúnem na unidade da cena” (COMOLLI, 2008, p.29).

É possível observar também que, mesmo que a expressão mise-en-scène se refira a um todo daquilo que faz com que o público compreenda melhor a cena e o sentimento que ela quer passar, muitas vezes ela se refere ao trabalho do diretor e também do ator, que também pode ser o autor-diretor de uma cena que se encontra na experimentação de montar a sua visão de mundo.

A relação entre quem filma e quem é filmado comporta duas vias principais: ao filmar, posso acolher a mise-en-scène ou, então, tomá-la como objeto para o meu tratamento fílmico, minha estética, meu roteiro, minha experimentação; o primeiro gesto é o do documentário; o segundo, o da ficção - eis uma diferença decisiva. (COMOLLI, 2008, p.39)

Um conceito que vem da antropologia é que, ao se filmar, haverá o sujeito que é filmado, que passa por uma questão importante: o olhar do outro, daquele que o filma. Essa subjetivação

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Atriz de teatro e cinema. Graduanda em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás.
E-mail: nayaratavares760@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Docente efetiva do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás.
E-mail: georgia.cynara@ueg.br

do outro acompanha a tomada de posição e direcionamento, inserindo, assim, no filme, a marca de quem o filma. Tanto para o cinema quanto para o teatro, por mais que tente parecer algo real, nunca o será, pois, até mesmo para quem está sendo filmado isso mudará sua forma de falar ou se ver.

O que fazer dessa alteridade que, se filmada, é aquela que se oferece, e não mais aquela que se recusa? Outro que me reconhece, espectador, como “seu” outro. O que fazer da vinda do outro quando ela é chamada pelo movimento do cinema, trazida por ele, registrada por sua operação? (COMOLLI, 2008, p. 13).

Este estudo se insere na linha de pesquisa bibliográfica e autoetnográfica para compreender os processos de abordagem e experiências da atriz-diretora autora principal desta comunicação, nos filmes *Marcas d'água* (curta-metragem ficcional, Thaís Oliveira, 2011) e *Dias Vazios* (longa-metragem ficcional, Robney Bruno, 2019). Busca-se primeiramente a teoria da mise-en-scène e da auto-mise-en-scène para se chegar à autodireção cinematográfica. Dentro de um processo criativo - seja por meio de exercícios de memorização, ou pelos próprios processos de pré-produção, pesquisas, laboratórios e outras experimentações-, a autodireção parte da premissa de que a atriz, a partir de suas referências, experiências e preparação, é capaz de conduzir, com autonomia e técnica, sua interpretação - entendendo que essa construção independente requer repertório, experiência, autoconfiança e autoconhecimento do corpo, expressões e habilidades artísticas.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

ADLER, Stella. **The art of acting** – An acting methodology. Nova York: Applause Books, 2000.

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz. **A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

CAVALCANTI, Joana. **Caminhos da Literatura Infantil e Juvenil: dinâmicas e vivências na ação pedagógica**. São Paulo: Paulus, 2002.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **A teoria do ator-autor**. XIII Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, São Paulo, vol. 1, p. 84 – 93, set. 2012.

GUIMARÃES, Pedro M. Chaplin-Ator: Subversões de modelos de encarnação. In: **Chaplin – Retrospectiva Integral**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2012. p.139 – 146.

CINEMA E EDUCAÇÃO: A SENSIBILIZAÇÃO DO OLHAR NO COTIDIANO ESCOLAR ATRAVÉS DA PRÁTICA CINEMATOGRAFICA DO PROJETO INVENTAR GOYAZ¹

Gabriel Rocha Madeira²
Faculdade Educacional da Lapa (FAEL)

Resumo: O seguinte trabalho trata da implantação do modelo educacional desenvolvido na Universidade Federal Fluminense - UFF denominado Inventar com a Diferença, nas escolas do município de Goiás-GO, e distritos da região, no ano de 2017. O projeto foi idealizado em 2008 no estado do Rio de Janeiro e inspira projetos educacionais até os dias de hoje. O projeto realizado no interior de Goiás trabalhou a capacitação de mediadores estudantes universitários da rede federal e professores da rede pública de ensino do município que conduziram o programa em 10 (dez) escolas da microregião do Rio Vermelho. Nesse contexto abordou-se novas possibilidades do cinema como ferramenta pedagógica, trabalhando temas sociais como cidadania e direitos humanos no decurso da produção cinematográfica audiovisual, observando-se o desenvolvimento do olhar crítico e o protagonismo dos alunos em suas comunidades.

Palavras-chave: Cinema, Educação, Cidadania, Direitos Humanos.

Resumo expandido: De abril a julho de 2017 a metodologia proposta originalmente pelo projeto *Inventar com a Diferença*, na Universidade Federal Fluminense - UFF serviu de guia para os mediadores do Projeto Inventar Goyaz, ao longo das 13 (treze) semanas de presença do projeto dentro das salas de aula da histórica Cidade de Goiás e distritos da região. Por meio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - IFG Câmpus Cidade de Goiás e do Núcleo de Produção Digital - NPD Goiás vinculado ao Ministério da Cultura, o Projeto Inventar Goyaz ocorreu semanalmente em 5 (cinco) escolas do município de Goiás e 5 (cinco) distritos da Região do Rio Vermelho.

A ação consistiu na análise e execução de dispositivos audiovisuais, orientados pelos mediadores do projeto sobre os conceitos básicos da linguagem cinematográfica, viabilizando sua aplicabilidade na produção em conjunto de conteúdo. Semanalmente mediadores, professores e alunos assistiram, debateram e executaram estudos e produções audiovisuais de cunho social vinculados aos direitos humanos. Por meio de chamada pública foram selecionados 10 (dez) alunos-bolsistas dos cursos de Direito e Assistência Social da Universidade Federal de Goiás - Câmpus Cidade de Goiás, Cinema e Licenciandos das Artes Visuais do Instituto Federal de Goiás - IFG Câmpus Cidade de Goiás que atuarão como mediadores do projeto.

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Licenciado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Especialização em Educação, Diversidade e Cidadania pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL). Coordenador de estágio no Núcleo de Produção Digital - NPD do Bacharelado em Cinema do Instituto Federal de Goiás - Campus Cidade de Goiás. E-mail: gabriel.madeira@ifg.edu.br

Considerando as dificuldades de acesso a políticas educacionais enfrentadas por estas comunidades, seja pela distância ou dificuldade de acesso, buscou-se adaptar a metodologia original, tanto na forma quanto no conteúdo, à realidade rural/interiorana das escolas dos distritos da cidade de Goiás. Desta forma o que notou-se foi uma produção original dos alunos goianos voltada para o regional, valorizando tradições e culturas locais. Familiares e personalidades locais protagonizaram algumas das produções audiovisuais liderados pelos próprios alunos que socializaram a experiência, tornando-a coletiva e comunitária. Todo conteúdo produzido foi, também, analisado semanalmente dentro do contexto escolar, pelos alunos, professores e mediadores do projeto; hoje faz parte do acervo digital do projeto, disponibilizados gratuitamente na internet via plataforma Youtube. Alinhados com a “pedagogia da criação” proposta por Bergala (2008) baseada em escolhas conscientes guiando a experiência da criação, os mediadores propuseram debater, nas análises fílmicas, as decisões e motivações dos filmes produzidos coletivamente, evoluindo e amadurecendo a prática em cada encontro.

Referências Bibliográficas

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

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Inventar com a Diferença. Disponível em: <http://www.inventarcomadiferenca.org/>> Acesso em: Agosto de 2017.

SONORIDADES NA ESCOLA: UMA EXPERIÊNCIA DE PRODUÇÃO COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA¹

Fábio Silva de Oliveira²
Marcelo Henrique da Costa³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O presente texto busca apresentar o andamento do projeto experimental “A educomunicação como prática pedagógica a partir de oficinas de produção sonora em escolas públicas”, com ênfase nos campos do Audiovisual e da Educação, e que utiliza a educomunicação como metodologia, considerando os eixos temáticos: Educação para a comunicação e Produção midiática. O objetivo do projeto é realizar oficinas de produção sonora, com foco em produtos radiofônicos, na Escola Municipal Marco Antônio Dias Batista, situada na região noroeste de Goiânia. Pretende-se desenvolver a ação a fim de estimular o senso crítico dos alunos e promover melhorias no ambiente escolar e na comunidade que a cerca.

Palavras-chave: Audiovisual e Educação. Educomunicação. Prática Pedagógica. Produção Sonora. Educação para a comunicação.

Resumo expandido: Esse resumo partiu de uma proposta experimental dentro tema Audiovisual e Educação, pois se trata de uma intervenção em escola pública usando como estratégia pedagógica a Educomunicação. A finalidade é realizar na escola um conjunto de oficinas de produção sonora, com ênfase em produtos de gênero radiofônico, sendo 8 encontros no período de 2 meses a fim de capacitar 20 integrantes da comunidade escolar (incluindo professores, alunos e funcionários) para que assim eles possam fundar uma rádio escolar. Essa ação é importante pois proporciona à escola a desenvolver de produtos de comunicação para que o conhecimento passe ser construído de modo dialógico e com orientação horizontal.

Para isso, alguns passos serão seguidos, como: adequação da proposta metodológica a ser realizada na escola; mobilização da comunidade escolar em torno da ação; conceber de forma colaborativa, com professores e alunos, os projetos que serão produzidos a partir das temáticas de interesse de cada grupo; execução das oficinas e acompanhamento na execução dos produtos sonoros; veicular o conteúdo na rádio escolar; reflexão, através de memorial descritivo, das ações e dos possíveis impactos na escola a ideia é formatar juntamente com a escola e o grupo que participará das oficinas de produção sonora o melhor meio para que a atividade aconteça.

A metodologia da ação está em fase de metamorfose, pois estamos no processo de diálogo com a coordenação pedagógica da escola, para moldar as ações conforme a realidade da escola. Porém o que foi proposto inicialmente é que seja abordado nas oficinas conteúdos como: história

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduando no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade estadual de Goiás E-mail: fabio.adm@ueg.br

³ Doutor em Arte e Cultura Visual, Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da UEG, Coordenador do Laboratório de Pesquisas Criativas e Inovação em Audiovisual - CriaLab|UEG e membro do Grupo de Pesquisa Centro de Realização e Investigação Audiovisual - CRIA - CNPq/UEG. E-mail: marcelo.costa@ueg.br

do rádio; linguagem e gêneros radiofônicos; produção (elaboração de pauta, pesquisa, roteiro e edição); técnica de produção e realização do ao vivo; e visita técnica à rádio comunitária da região.

A forma com que atualmente o ensino tradicional, no Brasil, se dá, não só no âmbito da rede pública, remonta um modelo de ensino muito antigo e que, para o tempo atual, está desatualizado. Conforme Paula Sibilia: “a escola, nos moldes que a conhecemos, está em crise. E boa parte desse problema é devido às novas tecnologias de comunicação serem mais atrativas para as crianças e jovens no atual momento histórico” (SIBILIA, 2012 p. 204). Para Freire só é possível construir uma educação autônoma e humanizada, que busque a liberdade do indivíduo, dentro de uma perspectiva onde o professor se faz presente numa verdadeira relação de diálogo horizontal entre educador, educando e a realidade (FREIRE, 1964, p. 44). A partir daqui buscaremos conceitos que giram em torno da educomunicação, tanto no sentido teórico quanto prático, tendo como referência o artigo Projetos de intervenção em educomunicação, de Lígia Beatriz Carvalho de Almeida. Almeida ainda relata que com base nas experiências desenvolvidas no campo da educomunicação foi possível identificar sete tipos de intervenções em educomunicação, (ALMEIDA, 2016, p. 10) e que:

“[...]conforme Soares (2014), as atividades de intervenção estão alocadas em sete diferentes modalidades ou áreas, são elas: 1) educação para a comunicação; 2) pedagogia da comunicação; 3) gestão da comunicação; 4) mediação tecnológica na educação; 5) produção midiática educativa; 6) expressão comunicativa por meio de linguagens artísticas e 7) epistemologia da educomunicação.” (ALMEIDA, 2016, p. 10)

Quanto a utilização das áreas de intervenção ela faz o seguinte alerta: “é pouco provável o desenvolvimento de uma estratégia educacional envolvendo uma única área de intervenção e quando isso ocorre, muitas vezes, é em função da falta de conhecimento sobre o pleno potencial da educomunicação por parte do estrategista.” (ALMEIDA, 2016, p.12). Pretendemos usar a Educação para Comunicação e Produção Midiática, o que vai facilitar a construção do conhecimento e levar os participantes a criarem produtos de modo participativo, crítico e dialógico.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Lígia Beatriz Carvalho de. **Projetos de intervenção em educomunicação**. Disponível em: http://issuu.com/ligiacarvalho77/docs/areas_de_intervencao_da_educomunicacao. Acesso em: 30/03/2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

Marcos Antônio. Marco: o encontro de uma comunidade com um desaparecido político. YouTube, 26 de ago. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-ljaft7gGs>. Acesso em: 28/03/2023.

Mudando sua escola, mudando sua comunidade, melhorando o mundo! Sistematização da Experiência em Educomunicação. Brasília, 2010. Disponível em:

<https://www.unicef.org/brazil/pt/br_educomunicacao.pdf>. Acesso em: 30/03/2023.

SIBILIA, Paula. **A escola no mundo hiperconectado**: Redes em vez de muros? Matizes, São Paulo, ano 5, ed. 2, p. 195-211, 2012.

ALGUÉM ME DISSE QUE É SUA VEZ: PROJETO EXPERIMENTAL DE HORROR¹

Luís Ricardo Gondim Silva²

Thais Oliveira³

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Esse trabalho propõe a realização de um curta-metragem de ficção chamado “Alguém Me Disse Que é Sua Vez”, um filme de horror sobrenatural, onde a trama gira em torno de ser observado. A partir disso, as etapas de produção do filme serão orientadas por uma pesquisa sobre os efeitos que ser observado tem na construção do terror no filme, partindo do conceito de Panóptico de Foucault (1999), como um ponto de partida para entender a ansiedade e o desconforto que ser observado pode gerar.

Palavras-chave: Cinema de Horror. Experimentação. Panóptico.

Resumo expandido: O presente trabalho visa estudar o efeito que ser observado tem na construção do terror em filmes de horror a partir da realização de um filme chamado “Alguém Me Disse Que é Sua Vez”. Utiliza-se o conceito do panóptico de Foucault (1975) como referencial teórico, além de trabalhar o conceito de escopofobia (o medo clínico de ser observado – [ELER, 2011]) e as diferenças entre as sensações de terror e horror, visto que ser observado nos leva à expectativa de que algo possa acontecer, a sensação do terror e não o horror (OLIVEIRA, RAMOS, 2022).

O roteiro do curta-metragem surgiu através de uma inquietação pessoal enquanto jovem negro. Desde sempre os olhares dirigidos a mim chegavam através da lente do racismo, sendo visto como ameaça ou como não pertencente a um lugar ou situação, e entendi que é algo comum a homens negros quando, em uma entrevista o rapper, Baco Exu do Blues conta que a primeira lembrança que tem com o racismo foi quando percebeu os olhares que recebeu ao ir na padaria, com apenas 9 anos. Esse sentimento, em algum momento, se tornou o roteiro de “Alguém Me Disse Que é Sua Vez” e posteriormente este trabalho, que também será meu trabalho de conclusão de curso.

Ao fim do trabalho, espera-se ter um curta-metragem finalizado pronto para ser distribuído em festivais, além de contribuir com os estudos para o gênero do horror, e proporcionar uma reflexão sobre a questão do medo de ser visto enquanto pessoa negra na sociedade por questões históricas e raciais.

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduando no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade estadual de Goiás E-mail: luisricardog140@gmail.com

³ Orientadora da pesquisa. E-mail: thais.oliveira@ueg.br

Referências Bibliográficas

ELER, Kristin. Scopophobia. **Master Theses & Specialists Projects**. Dezembro de 2011. Disponível em: <<https://digitalcommons.wku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2134&context=theses>>. Acesso em 27/04/2023

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão. 27ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

OLIVEIRA, Thais; RAMOS, Amanda. Terror e horror como ferramentas de construção de medo no cinema: da apreensão à realização. IN: COSTA, Marcelo. **Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de realização**. 1ª edição. Anápolis, Editora UEG. 2022

“COMO SE FOSSE A NOITE, CÊ VÊ TUDO PRETO”: RELATO SOBRE A CONSTRUÇÃO DA FOTOGRAFIA PARA A PELE NEGRA¹

Hudson Cândido²

Thais Oliveira³

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Esse texto relata brevemente parte da pesquisa de TCC em andamento sobre a construção da direção de fotografia para a pele negra. Propõe-se uma reflexão a respeito da construção da fotografia na pele negra feita por um negro a partir de uma revisão bibliográfica (CARVALHO & DOMINGUES, 2018; NUNES, 2021). A partir da música “O mundo é nosso” (Djonga, 2017) será construído um videoclipe para a apresentação do estudo de forma prática, que será discutido no memorial descritivo da obra finalizada.

Palavras-chave: Cinematografia. Pele Negra. Direção de fotografia. Videoclipe.

Resumo expandido: Na faculdade de cinema, me encantei pela parte técnica, e meu interesse pela fotografia surge nesse momento. Mas sempre que acontecia alguma atividade que tinha que ficar na frente das câmeras, relutava em aparecer devido à minha aparência e à falta de representatividade negra. Na prática da direção de fotografia, encontrei meu refúgio. Agora, percebo que posso ajudar jovens como eu, capturando sua beleza e contando suas histórias.

Não encontrei um nenhum manual ou referências bibliográficas no Brasil que tratam de como realizar uma boa fotografia para a pele negra. Acredita-se neste trabalho que “ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: Eu não vou só olhar. Quero que o meu olhar mude a realidade (HOOKS, 1992). A partir desse trabalho, de forma poética, busca-se refletir sobre diferentes regimes de visibilidade, a partir da minha inserção no mundo como homem negro e a partir do meu olhar como fotógrafo na construção do videoclipe proposto da música “O mundo é nosso” (Djonga, 2017).

Além da comparação social, a construção do trabalho para a fotografia na pele negra busca ampliar as referências e abordar questões técnicas específicas que apoiam e enriquecem o trabalho fotográfico voltado para pessoas com pele negra. Algumas referências estão sendo importantes na construção desse trabalho entre elas o Dogma Feijoada⁴ (CARVALHO & DOMINGUES, 2018), referências do diretor de fotografia Bradford Young, referências da diretora de Fotografia Brittney Janae, e o texto Skin Tone and Faces: Cinematography Pedagogy which Foregrounds Inclusivity and Diversity in Teaching Lighting (GREENHALGH, 2020) nos traz informações de um professor e também diretor de fotografia, que observa através das obras

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduando no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade estadual de Goiás E-mail: HUDSON6A@GMAIL.COM

³ Orientadora da pesquisa. E-mail: THAIS.OLIVEIRA@UEG.BR

⁴ Foi um movimento de diretores e profissionais negros do audiovisual de São Paulo que, desde o final da década de 1990, preconizava a necessidade de ressignificar as imagens e representações sobre o negro no cinema brasileiro.

de diversos diretores de fotografias e pintores, questões referentes aos tons de pele de cada indivíduo.

Reconhecendo a importância da representatividade e diversidade, esse campo de estudo e prática fotográfica busca-se confrontar e romper com os estereótipos e preconceitos historicamente enraizados na representação visual de pessoas negras na televisão e no cinema. Sobre isso refletimos que:

O mundo visual também opera como instrumento educacional interligado com a nossa visão de mundo. Com códigos que são capazes de potencializar ou inibir o nosso desenvolvimento comum, em relação a uma postura antirracista, conseqüentemente, à nossa diversidade social. A cultura negra se mantém por sua resistência e existência, pela afirmação -ser livre é ser negro. Reconhecer a sua força fez-me sentir parte dessa luta. São essas ferramentas que utilizo para tentar entender como a interseccionalidade dos temas podem e devem repercutir no fazer prático. (NUNES, 2021, p.109-110)

Ao falar quanto mais preto você é, mais prejudicado socialmente você está, estou me referindo literalmente as camadas sociais impostas. Ao analisar a pele negra, e fazer uma analogia, entro em uma questão que é de visibilidade. Na fotografia, fisicamente falando, como um corpo negro absorve mais luz, logo nesse corpo negro precisa chegar uma quantidade maior de luz. Já o corpo branco reflete a luz mais facilmente. Isso acontece não só com relação à física da iluminação, mas também nas diversas camadas sociais. E isso está diretamente relacionado à projeção, dos tons de pele, à projeção social.

Uma das principais motivações deste trabalho é buscar referências visuais que valorizem a estética e a identidade da pele negra, promovendo sua representação de maneira autêntica e respeitosa. Isso envolve explorar diferentes abordagens artísticas, técnicas de iluminação, enquadramento e pós-produção que realcem a beleza e singularidade da pele negra. Além disso, busca-se entender e superar desafios específicos relacionados à fotografia na pele negra, como a captura precisa dos tons de pele, o equilíbrio da exposição, a preservação dos detalhes e texturas, entre outros. A realização do memorial descritivo contará com análises do processo de criação da direção de fotografia para o videoclipe, a partir de textos e referências apresentados nesse breve relato.

Referências Bibliográficas

HOOKS, Bell. **Black Looks: Race and Representation**. The Oppositional Gaze black Female Spectators, 1992. Boston: South End. Press. Tradução do inglês: Marna Morais.

GREENHALGH, Cathy. **Skin Tone and Faces: Cinematography Pedagogy which Foregrounds Inclusivity and Diversity in Teaching Lighting**. Cinematography in Progress, 2020.

NUNES, Mariana Nunes. A pessoa negra na frente e atrás das câmeras. IN: MARTINS, Renata (org). **Empoderadas:** narrativas incontidas do audiovisual brasileiro. São Paulo: Oralituras, Spcine, Mahin Produções, 2021.

THOMSON, Patricia. **Bradford Young Discusses the Cinematography** of Ava DuVernay's Selma and JC Chandor's A Most Violent Year. The American Society of Cinematographers, 2015.

MAPEAMENTO DE CINEASTAS MULHERES INDÍGENAS BRASILEIRAS¹

Clara 'Rewai'õ Idiorie Xavante²
Ceiza Ferreira³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O presente trabalho apresenta resultados iniciais de uma pesquisa de iniciação científica em andamento, que tem como objetivo fazer um mapeamento das cineastas mulheres indígenas brasileiras no período de 2016 a 2022. Aqui nos limitaremos a apresentar a trajetória das cineastas Graciela Guarani e Patrícia Ferreira Pará Yxapy.

Palavras-chave: Mulheres indígenas. Cinema brasileiro. Cineastas indígenas.

Resumo expandido: O presente mapeamento busca identificar quem são as mulheres indígenas que atuam e constroem o cinema indígena brasileiro. A metodologia adotada para a obtenção destes dados foi pesquisa documental, realizada por meio de levantamento em catálogos e sites de festivais e mostras de cinema realizadas de 2016 e 2022. Este recorte temporal foi estabelecido levando em consideração uma maior probabilidade de volume de material a ser pesquisado, visto que são ainda muito recente a difusão do audiovisual feito por mulheres indígenas em janelas de exibição.

Neste recorte foram selecionados o 1º Festival de Cinema e Cultura Indígena (FeCCI) realizado em dezembro de 2022 em Brasília, visto a magnitude do evento, o primeiro grande festival que destaca o protagonismo da pluralidade cultural e principalmente, do cinema indígena em nível nacional. O segundo evento selecionado foi a segunda edição da Mostra AMOTARA, cuja proposta é evidenciar o ponto de vista das realizadoras indígenas.

O Cineop - Mostra Histórica (2022) por ser uma janela de exibição já consagrada e a Mostra Maracá (Narrativas indígenas do Nordeste) por contribuir para o fortalecimento do cinema indígena do Nordeste e sua difusão por meio de uma plataforma em parceria com a Fiocruz também foram selecionados. A partir desse levantamento foi possível constatar que há uma parcela maior de filmes dirigidos por cineastas homens, ou seja, 37 produções, enquanto as realizadoras dirigiram 23, sendo que três nomes femininos se destacaram por aparecer em mais de um festival/mostra, ou pelo fato de ter mais de uma produção nos eventos analisados, como Graci Guarani e Patrícia Ferreira Pará Yxapy (figura 1).

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduanda do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás. E-mail: claraidiorie@aluno.ueg.br

³ Orientadora da pesquisa de iniciação científica. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás. E-mail: conceicao.silva@ueg.br



Figura 1 - As cineastas Graci Guarani e Patrícia Ferreira Pará Yxapy

Quem são elas?

Graciela Guarani é pertencente ao povo Guarani Kaiowá, além de cineasta é produtora cultural, comunicadora, curadora de cinema e professora. Uma das mulheres indígenas pioneiras em produções audiovisuais indígenas. Professora do curso Mulheres Indígenas e Novas Mídias Sociais - da Invisibilidade ao Acesso aos Direitos (ONU Mulheres Brasil), Facilitadora da oficina Ocupar a Tela: Mulheres, Terra e Movimento (IMS e Museu do Índio, 2019), Debatedora da mesa redonda Mulheres na Mídia e no Cinema, na 70ª Berlinale (2020).

Patrícia Ferreira Pará Yxapy é Pertencente ao povo Mbyá-Guarani. É cineasta e professora. É Co-fundadora do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Também é considerada uma das pioneiras na área, sua formação no audiovisual se deu a partir do Vídeo nas Aldeias. Participou de inúmeras mostras e festivais de cinema nacionais e internacionais. Co-dirigiu filmes como “As bicicletas de Nhanderu” (2011), “Desterro Guarani” (2011), “No caminho com Mario” (2014), e co-dirigiu “Teko Haxy – ser imperfeita” (2018), com Sophia Pinheiro, e “Nhemongueta Kunhã Mbaraete” (2020), em colaboração com Graciela Guarani, Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro.

O recente crescimento do número de profissionais se confirma com o lançamento da primeira rede audiovisual de mulheres indígenas, a Rede Katahirine desenvolvida pelo Instituto Catitu, que também está realizando o mapeamento de cineastas indígenas mulheres de todo território nacional. “Até o momento foram mapeadas 75 cineastas indígenas no país. Contudo, fazem parte desta constelação, a Rede Katahirine, 57 cineastas” (KATAHIRINE, 2023, s/p).

Portanto, a importância dessas mulheres no audiovisual se dá pelo fato de que as suas produções acrescentam novos olhares e conhecimentos. Há uma riqueza e pluralidade de conhecimentos e culturas dos povos indígenas do Brasil, fazendo com que se emergam diversas demandas, realidades, reivindicações (PINHEIRO, 2017; 2020), e muitos desses materiais

encontram-se em ambientes e conhecimentos que culturalmente cabem às mulheres que só se sentem à vontade para falar com outra mulher.

Referências Bibliográficas

INSTITUTO CATITU. KATAHIRINE: Conheça as mulheres da Rede Katahirine. Conheça as mulheres da Rede Katahirine. 2023. Site Katahirine. Disponível em: <https://katahirine.org.br/elas/>. Acesso em: 25 maio 2023.

FERREIRA, Sophia F. **Jaexá va'e jo hete re** - "O corpo que enxergamos". ILUMINURAS, Porto Alegre, v. 18, n. 43, 2017. DOI: 10.22456/1984-1191.72892. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/72892>. Acesso em: 28 maio. 2023.

PINHEIRO, Sophia F. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. **Teoria e Cultura**, [S.L.], v. 15, n. 3, p. 161-176, 15 dez. 2020.

YXAPY, Patrícia F. P.; PINHEIRO, Sophia F. **Ser imperfeita**. Revista de Comunicação e Linguagens, n. 54, 1 Jul. 2021.

PINHEIRO, Sophia F. e PARÁ YXAPY Patrícia Ferreira. A imagem como arma: videografia dos encontros, metodologias de uma etnografia visual. In: **Processos e efeitos da produção de conhecimentos com populações indígenas: algumas contribuições**. MAINARDI, Camila; DAL'BÓ Talita Lazarin; LOTIERZO, Tatiana (org). Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2020, p. 239-276.

OS DESAFIOS DE SE REALIZAR UM FESTIVAL DE CINEMA LGBTI+ EM GOIÁS¹

Cristiano de Oliveira Sousa²
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo: o Produzir o DIGO Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero em Goiás, um estado conservador, enfrenta diversos desafios, incluindo a resistência a discussões da sexualidade, com referências de Michel Foucault. A organização do festival precisa lidar com questões de financiamento, segurança e logística, além de se preparar para possíveis reações negativas da população local e das autoridades. Como garantir a representatividade e inclusão das minorias de gênero e sexualidade em toda a programação do festival, visando a promoção da diversidade e o combate à discriminação e preconceito no Texas do Brasil?

Palavras-chave: Cultura visual. Festival de Cinema. Conservadorismo. LGBTI e audiovisual.

Resumo expandido: Há oito anos, realizar um festival de cinema no coração do Centro-Oeste sobre diversidade sexual e de gênero, se tornou um projeto pessoal para o combate ao ódio promovido pela intolerância sofrida de toda uma vida de *bullyings* e retaliações pela condição de ser o que é. O sonho era trazer para Goiás, para outros realizadores, a experiência vivida como realizador audiovisual ganhador de diversos prêmios, mas que não reconhecido no próprio estado.

A vontade de se realizar um festival que tratasse a diversidade foi maior do que buscar próprio. A resposta do parecerista no primeiro edital foi que não havia “gays” suficientes em Goiás e que não havia interesse em projetos LGBTIs desta magnitude no estado. A sede então foi maior, era preciso quebrar, produzindo de forma independente o festival, e assim lutar contra toda a ação manipulada pelo poder público que contribui para uma visão errática e desumana LGBTI+.

Por ser homossexual, ela era menos humana e, portanto, considerada menos respeitável em sua dignidade. Publicações com material erótico ou pornográfico eram monitoradas e, muitas vezes, apreendidas e incineradas por violar o código ético da discrição hipócrita que grassava em uma sociedade que consumia vorazmente este tipo de conteúdo. Músicas, filmes e peças de teatro foram vetadas e impedidas de circular por violarem, em suas letras, a moral e os bons costumes, sobretudo quando faziam apologia ao homossexualismo. (QUINALHA, 2018, p. 24)

Percebi que em Goiás tratar esse assunto e se colocar como um sujeito que se coloca em um estado de minoridade, já que diferente de se pensar em produzir um filme ambiental para o principal festival do estado, se ousa sair do senso comum, conforme bem delineado por Foucault (1993, p. 146) ao nos tornarmos conscientes do nosso corpo e ao poder exercido se "emerge

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Produtor audiovisual, diretor do @digofestival @gofilmfestival e @morcegovermelhofest, mestrando no Programa de Pós-Graduação de Arte e cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. E-mail: cristianosousa@discente.ufg.br

inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder". Essa reivindicação é provida pela resistência, transformação e luta contra as imposições e investimentos disciplinares contra a nossa condição humana. O que inclui muitos LGBTIs que acreditam na “igualdade” de oportunidades e que desconsideram a discussão da condição humana.

O sujeito desde sempre, foi ensinado que há um grande perigo na diversidade e na sexualidade, devido a interesses políticos e de poder. O ataque à sexualidade, portanto, reflete a um discurso de censura, apagamento realizado por “educadores” da normalização da barbárie. A preocupação sempre foi o apagamento da figura do que está fora do padrão imposto no âmbito da cultura visual, através do que foi ensinado ao sujeito e o que foi aprendido durante a vida.

Na escola, pela afirmação ou pelo silenciamento, nos espaços reconhecidos e públicos ou nos cantos escondidos e privados, é exercida uma pedagogia da sexualidade, legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras. Muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça etc também praticam tal pedagogia, seja coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos distantes e contraditórios. (LOURO, 2000, p. 21)

É necessária uma discussão crítica, que investiga e denuncia as formas de dominação e ideologias nas representações de quem as produz. Ela pode e deve ser feita pela cultural do audiovisual. Segundo Foucault (1993, p. 100), “a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico”. A questão é que ainda estamos envoltos com discursos prescritivos sobre gênero e sexualidade desde pelo menos o século XIX, por isso é tão difícil se produzir diversidade.

O DIGO, portanto, é um projeto maldito, que não consegue patrocínios pela Lei Goyazes, patrocínios diretos, ou respostas concretas de análise de um edital municipal. É um projeto mais delicado, onde é necessário se realizar mais dois festivais em Goiás para que as comparações possam ser comprovadas. É praticamente um martírio no sentido de se entender como importante para uma região de 13 milhões de pessoas ainda envoltas na intolerância da sociedade é cíclica e constante, no imaginário popular a percepção é de que os personagens LGBTI+ são os “agentes do mal”. A ideia é que quanto mais desigualdade, pior a convivência. No entanto, a igualdade de gênero não existe e a associação do feminino como fragilidade ou submissão, do senso comum, serve para justificar preconceitos. Uma pergunta: Como os personagens LGBTI+ nos filmes que você já assistiu eram retratados? Como a indústria cultural tratou e trata a questão?

Como produtor que trabalha diretamente com as vertentes da cultura visual contemporânea em volta da sexualidade e gênero, percebo que ao longo destes últimos anos a repressão e a censura ainda são recorrentes, o que é um fato alarmante na necessidade de um compromisso da educação com a desbarbarização e com o esclarecimento. O DIGO festival então segue resistente, independente e resiliente, como uma ferramenta necessária, como um

oásis da liberdade do audiovisual.

Referências Bibliográficas

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT apud SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Rio de Janeiro: Pauslin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006, p. 63-64.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. 2ª Ed., Autêntica: Belo Horizonte, 2000.

QUINALHA, Renan. Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. In: GREEN, James et al. (org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

QUAL FOI O PRIMEIRO PERSONAGEM LGBTI+ QUE VOCÊ ASSISTIU NO CINEMA BRASILEIRO?¹

Cristiano de Oliveira Sousa²
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo: Neste resumo, discutimos a questão a falta de representação e a marginalização histórica da comunidade LGBTI+ nas produções cinematográficas brasileiras dificultam lembrar do primeiro personagem LGBTI+ visto no cinema. Personagens desse grupo costumavam ser retratados de forma estereotipada, transfake, marginalizada ou invisível, perpetuando preconceitos e construindo comportamentos discriminatórios na sociedade. É fundamental ressignificar essas narrativas, promovendo uma representação inclusiva e positiva, para criar consciência sobre a diversidade e promover a igualdade.

Palavras-chave: Audiovisual e diversidade. Estereotipo. Conservadorismo. Violência.

Resumo expandido: Este resumo expandido acadêmico busca explorar a questão do primeiro personagem LGBTI+ que o leitor ou a leitura assistiu no cinema e por que pode ser difícil lembrar dessa experiência específica? Você é capaz de dizer sem pesquisar qual foi esse primeiro personagem e como ele foi representando?

Como ativista, diretor de um festival de cinema LGBTI+ e mestrando em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás na linha B: Poéticas Artísticas e Processos de Criação pesquiso de forma prática, captando entrevistas com pessoas transgênero para um documentário sobre as “Impressões de personagens transgêneros no cinema brasileiro”. Identifiquei nessa pesquisa, que toda a questão da diversidade no cinema brasileiro é problemática. Não me recordo e a também a maioria dos meus entrevistados e entrevistadas, não se lembraram de qual seria o primeiro personagem LGBTI+ brasileiro visto no cinema.

A história do cinema nacional sempre representou em diversos momentos a afirmação aos padrões forçados de hegemonia dos discursos heteronormativos. Silva (2018), analisando as últimas décadas do cinema brasileiro, discute e denuncia a forma que personagens LGBTI+ são retratados na história. Para o autor, os “queers cinematográficos”, durante muito tempo, foram empurrados para o underground, relegados a existir apenas no subtexto do errado, como relata no livro História & Teoria Queer “[...] são produções culturais e históricas de constructos tidos, por esse espectro normativo, como abjetos, incômodos e perturbadores.” (SILVA, 2018, p.320).

No passado, personagens LGBTI+ frequentemente eram retratados de forma estereotipada, marginalizados ou até mesmo invisíveis nas produções cinematográficas. Dentro

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Produtor audiovisual, diretor do @digofestival @gofilmfestival e @morcegovermelhofest, mestrando no Programa de Pós-Graduação de Arte e cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. E-mail: cristianosousa@discente.ufg.br

desse contexto, o retrato marginalizado e pejorativo que foi imposto a toda uma geração é o que se pretende entender e identificar junto a comunidade e sua primeira memória sobre a personificação da personagem LGBTI+ no cinema. Qual foi o contexto dessa primeira experiência? Como é visto hoje a abordagem da diversidade no cinema? Ainda é preciso articular as experimentações sobre a evolução destas personagens no âmbito do cinema nacional.

Memória

Ao explorar a memória do primeiro personagem LGBTI+ que o leitor assistiu no cinema, é necessário reconhecer que é preciso colocar em discussão essas impressões e narrativas e assim se permitirá um registro de reflexões do passado, presente e futuro, composto de emoções e memórias afetivas, colocando o assunto “na mesa”, como propõe (STEFFEN, 2016) no livro *Cinema que Ousa Dizer seu Nome*. O autor reflete sobre a importância de novos olhares nos registros cinematográficos

[...] para que as diversas expressões das sexualidades possam ser refletidas nas telas, sem amarras, sem repressões, sem vergonha de dizer seu nome, de expor seus corpos, de manifestar seus desejos, de celebrar o prazer de afirmar. Com a liberdade que merecem, enfim. O cinema tem papel fundamental nessa batalha” (STEFFEN, 2016, p.13).

O que a sociedade aprendeu no contexto da representação cinematográfica, sem considerar as diferentes narrativas, e como o imaginário popular e o senso comum perpetuou a marginalização desses corpos? Essas produções contribuíram para construção de comportamentos preconceituosos da sociedade? Qual a importância de ressignificar essas narrativas? Podemos pensar em uma reparação histórica através do audiovisual a essas pessoas?

A partir desses questionamentos, pretende-se buscar parâmetros importantes para que seja possível identificar como a evolução dessas discussões podem mudar a perspectiva do audiovisual atualmente. Filmes nacionais como, *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974), faz aparecer personagens disformes, a margem da sociedade, base do estereótipo extremamente negativo com olhar único e exclusivo da marginalidade do cidadão ou cidadã de segunda classe. *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) a personagem Lady Di, é interpretada por um ator cis gênero Rodrigo Santoro, ilustrando a questão problemática da falta de atenção da necessidade de atores ou atrizes transgênero interpretando personagens transgêneros, e assim promover mais humanidade ao contexto.

É importante considerar a invisibilidade histórica imposta a personagens LGBTI+ nas produções cinematográficas no Brasil. A marginalização e estigmatização da comunidade LGBTI+ afetaram a quantidade e a qualidade das representações na mídia, tornando-as menos memoráveis para o público em geral. Por isso se torna doloroso e necessariamente esquecível como caminho de proteção de saúde mental para quem é LGBTI+ e desinteressante para quem

não possui essa condição e que já a considera marginal pelas imposições culturais que recebe em forma de pedagogia cultura desde a infância (o que inclui o audiovisual).

No entanto, é preciso destacar que, nas últimas décadas, ocorreram mudanças significativas na indústria cinematográfica, com um aumento progressivo da representação LGBTI+. Filmes mais recentes têm apresentado personagens LGBTI+ complexos, autênticos e multifacetados, cujas histórias têm o potencial de impactar profundamente o público e deixar uma memória duradoura. Porém, qual é o diretor ou diretora transgênero que já produziu um longa-metragem no Brasil? Quais são os atores e atrizes LGBTI+ protagonistas de um grande filme comercial?

Nesse sentido, é necessário que nós, como indústria cinematográfica, mesmo em Goiás, que é uma região muito conservadora, continuemos avançando na representação inclusiva e autêntica de personagens LGBTI+, a fim de criar uma maior consciência de todos sobre a diversidade e promover a aceitação e a igualdade. É necessário produzir novas obras que representem o personagem ou a personagem LGBTI+ de forma positiva, com protagonismo para que o mesmo ou a mesma seja lembrada.

Conclusões

Há sim, uma dificuldade em lembrar do primeiro personagem LGBTI+ no cinema brasileiro para a maioria dos leitores ou leitoras. O motivo é que assistimos no cinema reflete a histórica falta de representação e a marginalização dessa comunidade nas produções cinematográficas. No entanto, com o aumento gradual da representação LGBTI+ na mídia atual, principalmente em festivais de cinema de gênero, e mostras especiais, espera-se que as memórias relacionadas a esses personagens se tornem mais presentes e significativas, impulsionando um futuro mais inclusivo e diversificado na indústria do cinema e também no imaginário emocional da sociedade.

Que tal quebrar as barreiras e produzir e inserir personagens e equipes diversas nas produções audiovisuais sem medo de estigmatização e com coragem suficiente para mudar nossa história?

Referências Bibliográficas

LUFE, Steffen. **O Cinema que Ousa Dizer seu Nome**. São Paulo, Giostri Editora Ltda, 2016.

ROBSON, P. da Silva. **Vai Malandra...** seu corpo é instrumento (contra) violento Figurações da marginalidade no filme “A Rainha Diaba” (1973)

ETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo (Org.). **História & Teoria Queer**. Salvador, BA Editora Devires, 2018.

O USO DO AUDIOVISUAL COMO FERRAMENTA POLÍTICA DE CORPOS DIVERGENTES¹

Cristiano de Oliveira Sousa²
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo: Neste resumo, discutimos a questão da cultura visual e o seu uso como política de ferramenta para a caça de corpos divergentes. A partir da experiência cinematográfica do documentário *Temporada de Caça* da diretora Rita Moreira e dos estudos de reações contemporâneas da arte como diálogo através do olhar do espectador e a criação do sujeito, se propõe um diálogo entre imagens e espectador em todas as suas nuances que também podem ser negativas e subjetivas, problematizando a relação sujeito-espectador no momento contemporâneo, sobretudo como ato violento que remete à caça de corpos divergentes tanto na sexualidade quanto politicamente. Será que a temporada de caça acabou? Até onde vai o direito de expressão? Como a cultura visual pode ser usada politicamente de forma positiva?

Palavras-chave: Audiovisual e diversidade. Cultura visual. Temporada de Caça. Conservadorismo. Violência.

Resumo expandido: Ao acessar o blog Revide, na publicação de 13 de março de 2017, é possível assistir ao vídeo do documentário *Temporada de Caça*, de Rita Moreira, lançado em 1988, período onde o Brasil vivia a redemocratização pós-ditadura (ARAÚJO, 2017). Na cena inicial a interlocutora pergunta para uma jovem moça que anda pelas ruas de São Paulo. “Dá aqui uma entrevistinha para a gente. Você tem ouvido falar em noticiários, jornais, TV, rádio sobre o assassinato dos homossexuais?” “Já sim”, diz a moça. A repórter continua: “E o que você pensa disso?” “Eu acho que tem que assassinar mesmo”. A resposta que choca alguns é parecida com as próximas entrevistas seguidas no vídeo, em seus vinte quatro minutos de duração, na narrativa de naturalidade do sentimento de ódio e repulsa aos LGBTIs. Hoje as perguntas são: o documentário causou indignação na época? O documentário causa indignação hoje?

A discussão pública da lgbtfobia no contexto do audiovisual nesta obra se propõe à questão principal que é a percepção da normalização da ignorância e preconceito em uma ferramenta de registro. O vídeo executa a sua função como ferramenta de cultura visual como uma abordagem que inclui todos os artefatos visuais, formas e modos de pensar que configuram a percepção de vida cotidiana da época, com o conceito da relação entre educação, pedagogia e cultura em nossa sociedade como objeto de investigação. O resultado dessa ação de cultura visual de investigação de uma obra do passado, neste resumo, é mostrar que através do fomento da repressão, há o ato de afastar-se, de ignorar e esquecer uma ideia ou a tentativa para separar o

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Produtor audiovisual, diretor do @digofestival @gofilmfestival e @morcegovermelhofest, mestrando no Programa de Pós-Graduação de Arte e cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. E-mail: cristianosousa@discente.ufg.br

afeto da ideia. A pergunta que se obtém após assistir ao documentário é como a cultura de ódio aos LGBTIs, foi implantada nesta população?

O registro audiovisual é um exemplo onde é possível identificar que com o apoio da população, no Brasil a política ultraconservadora foi utilizada para aterrorizar e assassinar travestis e minorias sexuais, com a justificativa de “preservar a família, a moral e os bons costumes”. Foram criadas políticas discriminatórias promovendo uma “limpeza social” com assassinatos respaldados pela impunidade e com consentimento da mídia.

O produto audiovisual realizado em prol de uma pedagogia crítica ao momento eternizado, denuncia as ações realizadas na perseguição do ex-presidente Jânio Quadros e o estímulo ao extermínio de LGBTIs quando à frente da prefeitura de São Paulo, na chamada Operação Tarântula. Os assumidos e desavergonhados são merecedores de descarte. Se salvam os “discretos” e “enrustidos” que devem se amar fora dos olhos da “sociedade”.

De modo geral, salva raras exceções, o/a homossexual admitido/a é aquele ou aquela que disfarça sua condição, “o/a enrustido/a”. De acordo com a concepção liberal de que a sexualidade é uma questão absolutamente privada, alguns se permitem aceitar “outras” identidades ou práticas sexuais desde que permaneçam no segredo e sejam vividas apenas na intimidade. O que efetivamente incomoda é a manifestação aberta e pública de sujeitos e práticas não-heterossexuais. Revistas, moda, bares, filmes, música, literatura, enfim, todas as formas de expressão social que tornam visíveis as sexualidades não legitimadas são alvo de críticas, mais ou menos intensas, ou são motivos de escândalos. (LOURO, 2000, p. 20)

Até que ponto as pedagogias culturais influenciam na contemporaneidade brasileira na luta contra o conservadorismo e na caça aos “diferentes” e aos que se recusam a se esconder? Para entender é preciso discutir a cultura como ferramenta de controle social imposto por um regime de conservadorismo que pode transmitir determinadas mensagens, enfatizar a mudança de determinados tipos de comportamento, sugerir a adoção de determinadas práticas sexuais em detrimento de outras e de como isso ainda é refletido na sociedade. O fato é que o ódio é mais fácil de ser disseminado do que o amor ao próximo. A futilidade e os valores menos importantes geram mais interesse e "engajamento", isso acontece bem antes da criação da internet.

Em verdade, uma questão levantada em meados de 1900, quando Wiebe (1952 apud Kotler e Zaltman, 1971) perguntava-se “Por que não se pode vender fraternidade como se vende sopa?” Na base dessa questão estava o pressuposto de que as estratégias comerciais para a venda de produtos como sopa davam melhores resultados do que aquelas utilizadas para a venda de bens sociais. (SANTOS, 2003, p. 6)

A condição de gênero e sexualidade é, portanto, determinante para o merecimento da fraternidade humana para a maioria das pessoas entrevistadas no documentário, representa não apenas uma questão pessoal, mas social e política. O audiovisual é uma ferramenta para desvendar doutrinas sociais e as manifestações culturais podem contribuir para o sentimento de

ódio na formação da identidade dos sujeitos que praticam a discriminação. A resposta é que nós, ao final, poderemos acabar a perseguição aos divergentes através da cultura visual.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Eduardo. **Documentário Temporada de Caça**, de Rita Moreira. Revide, 2017. Disponível em: <http://revide.blogspot.com/2017/03/documentariotemporada-de-caca-de-rita.html?m=1>. Acesso em: 01. jul. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. 2ª Ed., Autêntica: Belo Horizonte, 2000.

SANTOS, Luís Henrique Sacchi dos. Do discurso publicitário biomédico ao discurso publicitário comercial: o marketing social em suspeição nas campanhas de prevenção ao HIV/AIDS. In: **REUNIÃO NACIONAL DA ANPED**, 26., 2003, Poços de Caldas. Anais [...]. Poços de Caldas: ANPED, 2003. p. 1-21.

REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NOS FILMES INXEBA THE WOUND (2017) E RAFIKI (2018)¹

Thais Vieira Costa²
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: Nesta proposta de pesquisa será abordada o estudo sobre as representações de gênero e sexualidade nos cinemas africanos, a partir das análises fílmicas de *Inxeba-The Wound* (2017) e *Rafiki* (2018). O objetivo é compreender a forma como as pessoas dissidentes sexuais nos países africanos são representados nos filmes escolhidos. A metodologia será a partir das análises das representações e revisão bibliográfica sobre as temáticas. As principais conclusões são que há diálogo das representações com os movimentos *queer* e afirmação de africanidades.

Palavras-chave: Cinemas Africanos. Gênero. Sexualidade. Pessoas *Queer*. Dissidência.

Resumo expandido: Diante da ascensão e visibilidades das discussões sobre gênero e sexualidade nos últimos tempos, faz-se necessário para o cinema o diálogo entre o meio social e cultural conjuntamente com tais debates. Por ser uma das cinematografias mais jovens do mundo, como diz o professor e teórico Mahomed Bamba (2008), os cinemas africanos contribuem com suas percepções referentes às questões de dissidências sexuais e de gênero em suas narrativas, mesmo diante de um cenário com proibições estatais no que diz respeito à existência de pessoas *queer* em alguns países africanos como o Quênia por exemplo.

De acordo com a pesquisadora Lindsey B. Green-Simms (2022), a cinematografia africana *queer* atravessa um cenário de violações, porém mesmo assim conferem características de resistência, ativismo e vulnerabilidade. Participando de novas possibilidades de criação de imaginários de representações de pessoas *queer* no continente africano, principalmente em um território onde há a perspectiva de que ser *queer* é anti-africano. Perante a isso, o objetivo da pesquisa é analisar as representações de pessoas dissidentes sexuais e de gênero a partir dos filmes *Inxeba - The Wound* (2017) e *Rafiki* (2018). Com o intuito de investigar e interpretar de quais formas essas representações são construídas, tendo como ponto de partida os conceitos de representações do teórico Stuart Hall (2016), o qual aborda a representação enquanto um fenômeno construído culturalmente, socialmente e politicamente.

Através dessas percepções, serão analisados os contextos onde estes filmes estão inseridos, como eles dialogam com as possíveis realidades de pessoas LGBTQIAP+, juntamente

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia. Graduada em Comunicação – Produção Cultural pela Universidade Federal da Bahia. Técnica em Produção de Áudio e Vídeo pela Etec Jornalista Roberto Marinho. E-mail: pesquisa.thaisvc@gmail.com

com as concepções referentes aos movimentos sociais *queer* locais. Ademais, tem-se como objetivo avaliar os posicionamentos das protagonistas diante dos elementos narrativos das obras cinematográficas citadas, observando de quais maneiras as identidades são construídas e representadas ao longo do enredo.

Como justificativa, observa-se a relevância desta pesquisa a partir da investigação de como as pessoas dissidentes sexuais são representadas nos cinemas africanos, especificamente no cinema *queer* africano, levando em consideração que é um tema da atualidade, visto que Dakan (1997) é considerado o marco inaugural de filmes *queer* da África subsaariana. Analisar estas representações é contundente para o campo do Cinema e Audiovisual, pois além das questões de gênero e sexualidade serem um debate atual nos cinemas africanos e nos Cinema e Audiovisual, vê-se a necessidade de compreender de quais formas as representações dialogam com os movimentos *queer* tanto no âmbito local quanto global. Além das possibilidades de criação e recriação de imaginários de pessoas *queer* nos contextos africanos.

A metodologia que será utilizada ao longo do processo de pesquisa consiste na análise fílmica das representações a partir do autor Stuart Hall. Tem-se como foco interpretar os discursos produzidos pelas obras cinematográficas selecionadas, analisando suas estruturas narrativas, os elementos simbólicos, os recursos estéticos e estilísticos. Outro elemento importante para a metodologia é a revisão bibliográfica dos conceitos e discussões sobre gênero e sexualidade tanto no âmbito mundial quanto local, como por exemplo as autoras Oyèrónké Oyèwùmí, Guacira Louro e Bibi Bakare-Yusuf.

Em relação aos cinemas *queer* africanos, para a autora Green-Simms (2022), estes conduzem a ideia de resistência enquanto um olhar para a vulnerabilidade. Partem deste lugar não somente pelas condições sociais e políticas das populações LGBTQIAP+ mas também de como as produções dessa categoria de cinema resistem às proibições dos países que possuem políticas contra tais grupos. Visto que muitos filmes produzidos circulam em outras regiões, principalmente no Ocidente mas não em seus países de origem devido a essas violações. Segundo a autora Green-Simms (2022), existe o discurso de que ser *queer* é algo anti-africano. O que corrobora com as práticas de leis antiLGBTQIAP+ e consequentemente com as censuras aos filmes que dialogam com essas identidades.

Os resultados esperados são que os filmes possibilitam na construção de imaginários de pessoas dissidentes sexuais, representam por seus personagens as questões de gênero em ambos os filmes, a questão da tradição e principalmente de afirmação de que ser *queer* é algo africano, é também elementos de possíveis africanidades. Além da relação do filme com o contexto onde são produzidos, na construção de diálogos com os movimentos *queer* locais e globais.

Referências Bibliográficas

BAMBA, Mahomed. O(s) Cinema(s) Africano(s): No singular e no plural. In: **Cinema Mundial Contemporâneo**. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). Campinas: Papyrus, 2008.

GREEN-SIMMS, Lindsey B. **Queer African Cinemas**. 1. ed. Durham: Duke University Press, 2022. 1-264 p. v.1.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. ITUASSU, Arthur (ed.). 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016. 1-260 p. v.1.

GARAGEM 62: AFINANDO AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E JORNALISMO AUTOMOTIVO¹

Leonardy Silva Sales²

Thais Oliveira³

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O texto apresentado pretende realizar reflexões sobre a linguagem cinematográfica e o jornalismo automotivo televisivo, a partir da produção de um episódio piloto de uma websérie voltada para o público entusiasta automobilístico. Pretende-se unir a informatividade jornalística com a roupagem cinematográfica na mostra de um automóvel. Será realizado um levantamento bibliográfico sobre os dois objetos e, posteriormente, uma produção audiovisual chamada Garagem 62 com pré-produção, produção e pós-produção.

Palavras-chave: Cinema. Carros. Jornalismo automotivo. Websérie.

Resumo expandido: O presente trabalho pretende aproximar a relação entre a linguagem cinematográfica (MARTIN, 2005) e o jornalismo automotivo televisivo (NETA, 2019), a partir da produção de um episódio piloto de uma websérie voltada para o público entusiasta automobilístico. Um trabalho experimental em vídeo feito através de aprofundamento teórico sobre os dois objetos anteriores. Garagem 62 nasce de um desejo pessoal de criação de vídeos sobre carros antigos com uma abordagem da linguagem cinematográfica. Além disso, o contexto de gravação e carros utilizados serão escolhidos para o atendimento do público-alvo escolhido para o projeto, que são jovens da periferia. A escolha do carro, músicas e identidade visual, tudo estará alinhado com o mesmo público alvo consumidor de rap, funk e trap, produtos criados na periferia e voltados para a mesma. Opta-se por essa roupagem pois o diretor nasceu e cresceu numa periferia goiana e notava a ausência de um produto audiovisual que dialogasse com este público, precisamente no meio automotivo e automobilístico.

Como objetivos específicos podemos citar: refinar a base teórica do trabalho, não somente conceitual, mas também os métodos de produção prática de um trabalho como este; explorar a cultura automobilística urbana da cidade de Goiânia; e escolher um carro para a gravação que se comunique com um desejo comum dos brasileiros, especialmente de jovens da periferia.

O jornalismo automotivo, especialmente transposto para produto audiovisual, possui um caráter muito particular que o diferencia do jornalismo informativo comum. É uma ramificação

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduando do curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: leonardy@aluno.ueg.br

³ Orientadora do trabalho. Docente efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pós-doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: thais.oliveira@ueg.br

da área que traz consigo as subjetividades e anseios do público entusiasta automotivo, que busca no produto (o carro), não somente um meio que o leve de um ponto a outro, são perfis de pessoas que adotam uma ótica regada à paixão, ligada a que tipos diferentes de sensação o automóvel é capaz de lhe proporcionar (CAMPO GRANDE, 2016).

Conseguimos observar essa ótica muito bem no vídeo do canal WebMotors apresentando o Volkswagen Golf GTI de sétima geração, onde o repórter Marcelo Monegato já inicia o vídeo falando sobre as sensações que o carro gera no condutor, e não somente sobre suas especificações técnicas⁴. Neste trabalho, propõe-se a união dos dois formatos, buscando a informatividade do jornalismo, sem deixar de lado a ferramenta cinematográfica para contar uma pequena história dentro do episódio. Portanto, na tentativa de juntar esses produtos e transformá-los em um só, pode-se prever que o resultado final se pareça bastante com um documentário, pois estes estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público (NICHOLS, 2005, p. 17).

Mesmo usando encenação na gravação das cenas, o caráter documental não se dissolve pois ainda temos algo real e pré-existente a ser apresentado ao público, algo que faz parte da vida cotidiana do nosso personagem, afinal, o que diferencia o filme documentário ao de ficção, é justamente esse tratamento sobre o mundo que já ocupamos. Essa micro narrativa a ser criada no episódio piloto da websérie Garagem 62 não trata necessariamente sobre o proprietário do automóvel ou sobre o carro, é composta por um conjunto de ações ordinárias em que o protagonista (proprietário do veículo) irá executar juntamente com o carro, como ir dirigir pela cidade, ir para casa depois de um dia cansativo no trabalho, precisando passar no supermercado para comprar algo para comer posteriormente, por exemplo. Após a realização do piloto da websérie será realizado um memorial descritivo sobre os processos de criação da obra.

Referências Bibliográficas

CAMPO GRANDE, Paulo. **Jornalismo Automotivo: histórias e dicas**. 1ª Edição. São Paulo: B4, 2014.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 1ª Edição. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS NETA, Ana Rita Barbosa. **Oficina Motor: jornalismo e entretenimento sobre o setor automotivo na televisão**. 2017. 66 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) -Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5ª Edição. Campinas, SP: Papirus, 2005.

⁴ O vídeo pode ser acessado em: https://youtu.be/_Yjkw2A9kyo

DE UMA FORMA OU DE OUTRA: ANÁLISE DOS PROCESSOS CRIATIVOS DE FOTOGRAFIA E MONTAGEM ¹

Victoria Pereira Nolasco²
Thais Oliveira³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Este texto apresenta uma análise dos processos de direção de fotografia e montagem na construção da estética em um curta-metragem universitário do gênero terror e crítica social, intitulado *De uma forma ou de outra*. Serão realizadas leituras sobre a construção da narrativa em filmes de gênero de terror e o memorial descritivo da produção audiovisual realizada.

Palavras-chave: Cinematografia. Montagem. Iluminação. Terror. Curta-metragem universitário.

Resumo expandido: A utilização de elementos cinematográficos discutida por Marcel Martin (2005), exemplifica a potência desses elementos como métodos narrativos. Especialmente o diretor de fotografia contribui na narrativa do filme a partir da escolha de planos, da movimentação de câmera, da luz e da temperatura de cor quente e fria. Segundo o autor: “o diretor de fotografia é o principal criador da plástica cinematográfica” (MARTIN, 2005, p. 154). Mas cinematografia e montagem se inter-relacionam e tem como objetivo manter o ritmo pedido pelo diretor geral em uma narrativa: “um ritmo estável pode ser estabelecido fazendo os planos terem aproximadamente a mesma extensão. O cineasta também pode criar um ritmo dinâmico. Planos de duração crescente podem diminuir o ritmo, enquanto planos sucessivamente mais curtos podem acelerá-lo”. (BORDWELL, 2013, p. 358).

O projeto de gravação do curta-metragem *De uma forma ou de outra* terá como base a experimentação na direção geral, e especialmente na cinematografia e na montagem. As escolhas da direção geral vão definir os elementos fotográficos que serão utilizados na narrativa e os tipos de montagem que vão ser realizados como ferramentas narrativas para o curta-metragem. Entende-se que a escolha dos planos pode facilitar o processo de montagem e ajudar o montador a encontrar o ritmo da narrativa, afetando a narrativa durante a pós-produção. Pode-se dizer também que:

Os processos de filmagem e de montagem são duas etapas extremamente importantes para o resultado final da obra. As relações do movimento aparente da fotografia de cinema e da justaposição das imagens estão diretamente ligadas à relação afetiva e emocional do espectador para com o filme. (LIMA; SCHWARTZ; BURLA, 2018, p. 2)

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduanda do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: victoria.nolasco@aluno.ueg.br

³ Orientadora do trabalho. Docente efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pós-doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: thais.oliveira@ueg.br

Ao pensarmos sob a perspectiva de como os movimentos de câmera realizados da filmagem e como as escolhas da montagem com uma boa trilha sonora influenciam na construção da narrativa, considera-se que escolhas distintas nesses momentos de produção de uma obra podem alterar seu resultado final.

A metodologia de pesquisa utilizada para esse projeto será realizada em duas fases. Na primeira fase será realizado um levantamento bibliográfico sobre a correlação da fotografia e a montagem e como podem definir a linguagem do filme para o espectador. Serão realizadas leituras sobre Terror e Horror Noire; e sobre a utilização da luz como linguagem cinematográfica no filme de terror psicológico⁴. Após essa primeira fase realizada vamos partir para a segunda fase que é a realização da gravação do filme e a escrita do memorial descritivo do curta-metragem realizado.

Levando em consideração todos os processos da construção de um filme, é na pré-produção que diretor geral e o diretor de fotografia elaboram o conceito visual do filme, definem os planos, porém, na pós-produção, a montagem pode alterar o sentido da narrativa, fazendo com que através de cortes de planos aqui e ali determinam o ritmo e tom do filme. A partir disso, é imprescindível que a tríade: direção geral, direção de fotografia e montagem tenham uma relação harmoniosa para um bom resultado da linguagem narrativa do filme. A partir disso, conclui-se que pensar em criar um filme e poder desenvolver um curta-metragem na universidade é um espaço de exercício para áreas do meu interesse e conhecimento. A partir das gravações e do desempenho em set de funções de direção geral, direção de fotografia e montagem, vai ser possível produzir um memorial descritivo sobre essa experiência, levando em conta os processos de direção de fotografia e montagem.

Referências Bibliográficas

BORDWELL, David. A relação de um plano com outro: A montagem. In: _____. **A arte do cinema**. Campinas: Unicamp/Edusp, 2013. p. 249-408.

LIMA, Caio de Oliveira Santos; SCHWARTZ, Mariana Lemos; BURLA, Gustavo. **A fotografia e a montagem na dramatização do filme Biutiful**. Revista BIUTIFUL. Anagrama, v. 12, n. 1, 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010.

⁴ Terror psicológico é um terror mais higienizado que mais assente na sugestão e na tensão do que na exibição gratuita de sofrimento. (NOGUEIRA, 2010)

SIMBOLOGIAS DO BOI EM *SARINGANGÁ*¹

Moacir Francisco de Sant'Ana Barros²
Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

Resumo: *Saringangá* (2001) é um curta metragem produzido em Mato Grosso no período caracterizado pelo pioneirismo de uma nova geração de realizadores. Sua temática apresenta uma perspectiva popular tendo o boi e a zona rural como referências. Por meio da análise fílmica buscou-se apresentar como o filme aborda o cotidiano e credences do homem pantaneiro na região de Mimoso, a festa do Boi à Serra e as referências no trabalho do artista plástico Humberto Espíndola.

Palavras-chave: Saringangá. Cinema. Mato Grosso. Artes Visuais. Boi.

Resumo expandido: Em *Saringangá* (2001), Márcio Moreira narra as credences do homem pantaneiro e suas tradições. A figura do boi é central no imaginário das personagens. A história se passa num cenário rural do município de Santo Antônio de Leverger, no qual o espectador é apresentado ao cotidiano do homem pantaneiro na região de Mimoso, a Festa do Boi-à-Serra e seu imaginário místico, trazendo referências também no trabalho do artista plástico Humberto Espíndola. Mimoso é conhecida por ser a terra natal do Marechal Cândido Rondon. Um lugar bucólico que no filme tem no boi a figura principal do seu cotidiano. Seja na moagem da cana, historicamente, ligada à produção de aguardente, açúcar e para a fabricação da rapadura; na pecuária extensiva e no imaginário popular, durante o carnaval, quando acontece a Festa do Boi-à-Serra. É uma festa centenária expressa na cultura por meio de cores, ritos e batuques.

No filme é justamente a musicalidade presente em cena que traz os elementos míticos da história narrada. Uma mulher é envolvida pelos encantos do boi ao som dos batuques do mocho, o instrumento de madeira em forma de tambor coberto de couro que pode ser tocado por duas pessoas. O boi é fruto da memória coletiva do lugar. Ele revela um espaço mítico que o cinema reelabora de forma distinta. Em *Saringangá*, o boi traz referências nas narrativas sobre o boto e na figura do minotauro. De forma distinta, o filme reelabora ainda o universo do artista plástico sul-mato-grossense, Humberto Espíndola, e sua obra *Bovinocultura*.

A análise de *Saringangá* faz parte do projeto de pesquisa em andamento sobre as produções mato-grossenses entre as décadas de 1990/2000. O filme faz parte do período do

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Professor associado do curso de Cinema e Audiovisual da UFMT. Ministra as disciplinas de Edição e Montagem e Teorias da Comunicação. Durante 10 anos atuou como coordenador da Mostra de Audiovisual Universitário da América Latina (MAUAL). Participou da equipe de reformulação da programação da TV Universidade, canal 2.1, de Cuiabá. E-mail: moacir.barros@ufmt.br

cinema brasileiro denominado Retomada e que em Mato Grosso é considerado um dos trabalhos pioneiros de uma nova geração de realizadores.

Por meio da análise fílmica, a pesquisa visa investigar as referências rurais e urbanas presentes num conjunto de filmes do período pelo viés dos estudos de cultura e do cinema. Essa experiência teve um importante momento com uma capacitação realizada em Cuiabá, em 1991, que formou o Núcleo de Cinema – que mais tarde resultaria na Associação Mato-grossense de Audiovisual (Amav). A década de 1990 inaugurou um período de produções intermitentes – sem um fluxo contínuo - no qual projetos foram realizados por iniciativa de seus produtores e realizadores sem a existência de uma política pública para o setor. Mesmo depois da implantação de leis de incentivo à cultura, tanto no Estado, com a Lei Hermes de Abreu, e nacionais, como Lei Rouanet, a produção mato-grossense não conseguiu estabelecer um fluxo estável. Assim, a pesquisa se justifica pelo pioneirismo da época e que traz pontos comuns entre as produções, entre elas Saringangá. Nesse sentido, interessa-nos nesta investigação analisar o filme na sua relação com imaginário popular e apresentar aspectos que dizem respeito à como o cinema reelabora os entrelaçamentos com os espaços urbanos e rurais.

Referências Bibliográficas

BARROS, Moacir Francisco S. **Entre Vídeos e Cerâmicas: olhares sobre o ribeirão**. Dissertação de mestrado. UFMT, 2006.

BARALDI, Diego. Cine Comentário Sonoro. **Episódio 25 – Saringangá: comentários de Marcio Moreira**. Cuiabá: Cineclubes Coxiponés, 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional e o Popular na cultura brasileira – Cinema I e Cinema III**. Rio de Janeiro: Artepensamento, 1982.

_____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia. Letras, 2003.

BORGES, Luiz. A Pesquisa de Cinema em Mato Grosso: fontes, referências e acervos – uma experiência. IN: **Cadernos de Pesquisa**. Rio de Janeiro, 2010.

BOSI, Alfredo (org) **Cultura brasileira: temas e situações**. 4ªed (5ª imp.) São Paulo: Ática, 2004.

BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

FIGUEIREDO, Aline. **Arte aqui é mato**. Cuiabá: UFMT, 1990.

RAMOS, Fernão, SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. 2vols. São Paulo: Editora Sesc, 2018.

MEMÓRIA COLETIVA E A HISTÓRIA EM UM PROGRAMA TELEVISIVO REGIONAL¹

Givaldo Ferreira Corcinio Júnior²
Enzo de Lisita³
ABC- Agência Brasil Central

Resumo: O artigo discute a experiência da TV Brasil Central em registrar e difundir memórias. Questiona-se a visão de Bourdieu sobre a TV e explora a relação entre comunicação, suportes e narrativas compreendemos que a experiência do programa TBC Memória contribui para a construção de um acervo memorial da sociedade local, desafiando a narrativa das emissoras hegemônicas. Se a memória é um conceito em constante construção, o programa desempenha um papel na valorização de elementos da memória coletiva.

Palavras-chave: Mídia. Narrativas. Televisão. Memória. História.

Resumo expandido: Esse artigo busca apresentar a experiência empreendida junto à TV Brasil Central, emissora do Governo de Goiás e na produção de uma emissão focada no registro e na difusão de uma memória comum ao conjunto da comunidade e como essa ação pode se valer dos novos meios de difusão disponibilizados pelas implementações da chamada web 3.0 para perenizar as narrativas e memórias invisibilizados, assim como a circulação desse material para além dos limites condicionados pelo suporte televisivo.

Preliminarmente é importante ressaltar o papel e o alcance que a televisão aberta possui na sociedade brasileira. Passadas quase duas décadas do surgimento do Youtube e por consequência as mais variadas plataformas de streaming, TV ainda lidera na audiência dos lares brasileiros. Uma pesquisa realizada em janeiro de 2023 pela Kantar Media e divulgada na coluna de Ricardo Feltrin do site UOL, aponta que quem está assistindo algum conteúdo audiovisual dentro de casa, seja um aparelho de TV, tablet ou computador, o faz através de uma emissora de TV (aberta ou paga) com 76,3%. A pesquisa separou o Youtube (16,6%) do streaming que aparece com apenas 7,1% da audiência. Conclui o articulista afirmando que "a maioria dos brasileiros continua consumindo conteúdo em vídeo por meio do bom e velho aparelho de TV (FELTRIN, 2023). Nesse contexto, pode-se observar que o uso da não tão "nova" tecnologia é perfeitamente compatível, e útil, no sentido de ajudar a preservar a história de um povo, como se aplica no caso do TBC Memória.

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Doutor em História e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás. Analista de Gestão da Agência Brasil Central. Membro do GEIPaT - Grupo de Estudos sobre Imagem, Paisagem e Transculturalidade. E-mail: givaldo@gmail.com

³ Mestre em Direito, Relações Internacionais e Desenvolvimento pela PUC Goiás. Professor da PUC Goiás na área de jornalismo audiovisual. Analista de Comunicação da Agência Brasil Central e apresentador e Diretor do TBC Memória. E-mail: enzodelisita1@gmail.com

Se antes do aparecimento e popularização das ferramentas web, essa presença de uma memória histórica dava-se de pôr meio de aspectos imateriais, como manifestações de cultura popular, narrativas tradicionais e míticas ou práticas socialmente relevantes, e material, como registros escritos, objetos de uso cotidiano, sítios arquitetônicos etc, a adoção das ferramentas do chamado mundo digital para a criação e difusão de imagens e narrativas abriu a possibilidade quase imensurável de novos depositários de acervos.

Observa-se que, antes do YouTube, mesmo o material produzido por emissoras de televisão e rádio (assim como produção cinematografia), após a veiculação ou exibição ficava restrito a poucos portadores, limitando assim o acesso do grande público a estes conteúdos e a difusão dos mesmos para a criação de uma narrativa memorial coletiva. Aproveitando-se da moderna tecnologia de armazenamento de conteúdo o TBC Memória não se restringe a simplesmente ocupar espaço na grade de programação da TV Brasil Central, e apenas para o público goiano. Consegue dialogar com Goiás e com o planeta e assim contribuir construído uma fonte de pesquisa tanto no aspecto jornalístico como também para a historiografia.

Referências Bibliográficas

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A televisão levada a sério**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora, 1997.

BURGESS, Jean e GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**. São Paulo, ALEPF Editora, 2009.

FELTRIN, Ricardo. TV aberta e TV paga têm quase 85% do ibope no Brasil. UOL: São Paulo. 02 mar 2023. Coluna Ricardo Feltrin. Disponível em <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2023/03/02/exclusivo-tv-aberta-e-pagaainda-tem-76-do-ibope-no-brasil.html> . Acessado em 4 de março de 2023

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo, Cia das Letras, 2015.

MORRIS, Nancy; SCHLESINGER, Philip. Frontières culturelles: identité et communication en Amérique latine. In: RASSE, Paul (coord). **La Mondialization de la communication**. Paris, CNRS Editions, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, Unicamp, 2007.

TBC Memória ganha 1º lugar no 4º Prêmio Dom Tomás Balduino. Agência Brasil Central. Goiânia. 16 fev. 2023. Disponível em <https://www.abc.go.gov.br/noticias/tbcmem%C3%B3ria-ganha-1%C2%BA-lugar-no-4%C2%BA-pr%C3%AAmio-domtom%C3%A1s-baldu%C3%ADno.html> . Acessado em 10 abr 2023.

WOLF, Michael. **Televisão é a nova televisão, o triunfo da velha mídia na era digital**. São Paulo. Globo Livros, 2015.

O FENÔMENO DO K-DRAMA NO BRASIL¹

Helena Maria Braz dos Santos²
Geórgia Cynara Coelho de Souza³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O seguinte trabalho discorre sobre o fenômeno do *k-drama* do Brasil e a relação entre *k-drama* e dorama. Ele aborda o não consenso acerca do dorama, uma vez que essa palavra é apenas a romanização da palavra em japonês para drama (ドラマ), e como ela passou a ser usada para definir obras asiáticas (Rosa, 2019) ou japonesas (Carlos, 2019). A partir de pesquisa bibliográfica e etnográfica, concluímos que dorama é um termo guarda-chuva para se referir a produções audiovisuais asiáticas, se dividindo em sub-gêneros por nacionalidades, que é onde se encontra os k-dramas, as produções sul-coreanas.

Palavras-chave: K-drama. Dorama. Onda coreana. Brasil.

Resumo expandido: O seguinte estudo tem como objetivo analisar os k-dramas como produto audiovisual, além da sua relação com o termo “dorama”, por meio de pesquisas bibliográfica e etnográfica, abrangendo uma parcela do público dessas produções no Brasil. A palavra “dorama” é a romanização da palavra em japonês para drama (ドラマ). Em alguns dicionários, é traduzida como série ou telenovela. Alguns afirmam se tratar de telenovelas japonesas (Neto, 2012); outros já dizem se tratar de produções asiáticas (Rosa, 2019); e alguns também usam a palavra para se referir a produções audiovisuais sul-coreanas. O consenso entre os consumidores desse tipo de conteúdo no Brasil, em geral, mulheres heterossexuais na faixa dos 20 anos, de acordo com pesquisa feita para este estudo — é que dorama é um termo usado para designar produções asiáticas. Trata-se de um termo guarda-chuva que engloba j-drama (Japão), c-drama (China), k-drama (Coreia do Sul), thai-drama ou Lakorn (Tailândia) e p-drama (Filipinas). Portanto, levando em consideração essa definição, é possível afirmar que todo k-drama é um dorama, mas nem todo dorama é um *k-drama*.

Quando analisamos os *k-dramas*, percebemos certas afinidades com alguns formatos como telenovelas e minisséries, com algumas particularidades. Os k-dramas em exibição atualmente na Coreia do Sul são produções capitulares — narrativas seriadas onde um capítulo depende do outro, em ordem cronológica (Sydenstricker, 2012). Geralmente, possuem entre 12 a 24 episódios (em média, 16) de aproximadamente uma hora de duração, exibidos duas vezes

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Aluna do 3º período do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: hmbrazdosantos@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Docente efetiva do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: georgia.cynara@ueg.br

na semana. Não costumam ter segunda temporada ou episódios adicionais. Assim como as telenovelas brasileiras, os k-dramas também são obras abertas gravadas com um intervalo curto até sua exibição, e a recepção do público influencia no enredo. Os roteiristas são os autores da obra, diferentemente do que ocorre no cinema, e pode-se afirmar que essas características se dão por ambas serem obras com um formato baseado no folhetim (Fechine, 2001). É possível supor que os k-dramas estão na mesma família que as novelas, séries, minisséries, sem necessariamente ser nenhuma delas.

A chegada dessas obras no Brasil se dá por um fenômeno conhecido como Onda Coreana (do chinês Hallyu). O termo surgiu no fim dos anos 1990 para se referir ao sucesso de k-dramas na China, que teve início com o k-drama *What is love?* (Kim Suhyeon, 1992) (KOCIS, 2011). No Brasil, a onda coreana chegou nos anos 2010, com a popularidade de grupos de K-pop e alguns k-dramas como *Boys Over Flowers* (Yoon Jihyun, 2009) e *Coffee Prince* (Lee Jungah e Hang Hyunjoo, 2007).

Um elemento fundamental para a disseminação desses conteúdos ao redor do mundo são os Fansubs, sites na internet onde os próprios fãs legendam e disponibilizam essas obras por meios digitais de forma gratuita. No Brasil, mesmo com plataformas de streaming que disponibilizam k-dramas, os fansubs ainda são muito utilizados por questões econômicas e burocráticas. Alguns exemplos de fansubs populares no Brasil são o Drama Fansubs, Doramogo e Drama Sekai.

Entendemos o k-drama como formato audiovisual advindo de uma cultura diferente da nossa, observando suas similaridades e diferenças com outros formatos, além da ligação que o termo tem com a palavra dorama, e do fenômeno que se torna no Brasil.

Referências Bibliográficas

KOCIS. *K-drama: A New TV Genre With Global Appeal*. Korean Culture No. 3. Korean Culture Informational System. 2011.

DA ROSA, Daniela Fernandes Costa. *O Que Os K-Dramas querem?* Trabalho de Conclusão de Curso. 2019.

CARLOS, Giovanna Santana. *Do Manga ao Dorama: A Representação em Nodame Cantabile*. Revista Interamericana de Comunicação Midiática. E-ISSN 2175-4977, v. 11, n. 21, Jan-Jun 2012.

SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, G.; PUCCIJR., R.; SOBRINHO, G. (orgs.). *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. Vol. II. Socine/Unicamp/Universidade do Algarve -CIAC: São Paulo, Campinas e Faro (Portugal), 2012. p. 131-141.

FECHINE, Yvana. *Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos*. Ciências, Humanidades e Letras. Ano 5 • nº 1 • janeiro-junho, 2001.

MORRIS, Nancy; SCHLESINGER, Philip. *Frontières culturelles: identité et communication en Amérique latine*. In: RÁSSE, Paul (coord). **La Mondialization de la communication**. Paris, CNRS Editions, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, Unicamp, 2007.

TBC Memória ganha 1º lugar no 4º Prêmio Dom Tomás Balduino. Agência Brasil Central. Goiânia. 16 fev. 2023. Disponível em <https://www.abc.go.gov.br/noticias/tbcmem%C3%B3ria-ganha-1%C2%BA-lugar-no-4%C2%BA-pr%C3%AAmio-domtom%C3%A1s-baldu%C3%ADno.html>. Acessado em 10 abr 2023.

WOLF, Michael. **Televisão é a nova televisão, o triunfo da velha mídia na era digital**. São Paulo. Globo Livros, 2015.

NOSSA JAM: A INTERATIVIDADE COMO CONCEITO DE UM PROGRAMA MUSICAL¹

Laércio Alves dos Santos Júnior²
Thais Oliveira³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O tema dessa pesquisa, que visa se tornar um trabalho de conclusão de curso, é a interatividade como conceito de um programa musical, com o objetivo de criar um programa de bate-papo e performances musicais. Então está sendo feito um levantamento de referências para análise de formatos e linguagens para ajudar a conceber o formato do programa. Posteriormente, durante as fases de produção, será feito um memorial descritivo relatando as experiências durante o processo de realização deste programa.

Palavras-chave: Programa musical. Interatividade. Improviso. Rádio e TV. YouTube.

Resumo expandido: Este trabalho visa relatar a experiência de criação e produção de um programa musical ao vivo, com foco na interação musical do apresentador com os artistas convidados e na participação do público. Este programa, intitulado “Nossa Jam”, será transmitido pela Rádio UEG Educativa em sua plataforma de web rádio, bem como pelo canal da mesma no YouTube a partir de agosto de 2023.

A Justificativa para a realização deste programa se baseia a partir da grande popularidade e relevância que programas do segmento musical historicamente possuem no Brasil, desde a Jovem Guarda na década de 60, passando pelo canal MTV com uma programação inteiramente voltada para a música, até os atuais The Voice, que são um sucesso mundial. A partir disso, com a realização deste programa será possível estabelecer uma janela para a divulgação e promoção de artistas goianos, fortalecendo o cenário musical local.

A metodologia utilizada é, num primeiro momento, a realização de um levantamento histórico de programas do segmento e sobre a linguagem audiovisual empregada nessas referências. A partir disso, será estabelecido o formato do programa e posteriormente sua execução desde a pré-produção até a pós-produção. Durante as etapas de produção, será feito um memorial descritivo relatando a experiência vivenciada durante o processo.

Dos objetivos que se pretende alcançar, está a realização da primeira temporada do programa “Nossa Jam”, contendo 10 episódios com cerca de 1h de duração. Além disso, espera-se gerar um formato de programa interativo, onde o apresentador possa interagir musicalmente

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da UEG. Atualmente faz estágio no CriaLab UEG, desenvolvendo trabalhos junto à Rádio UEG e à UEG TV. Realizou, dirigiu e apresentou o programa Laranjeiras Sessions (2019), programa de entrevistas e performances musicais. E-mail: produtorlaercioalves@gmail.com

³ Orientadora do projeto e professora no curso de Cinema e Audiovisual da UEG. E-mail: thais.oliveira@ueg.br

com os convidados, criando versões inéditas de músicas autorais e releituras de músicas já conhecidas.

Além da interação com o apresentador, espera-se também estabelecer uma interação com o público, que terá uma participação relevante durante os episódios, participando de dinâmicas e quadros específicos com perguntas, desafios e pedidos musicais. Sobre as referências estudadas até agora, damos destaque para alguns programas do canal MTV que trouxe para a televisão uma proposta baseada em programas de Rádio:

A MTV levou para a televisão características do rádio, transmitindo na TV a cabo uma lógica baseada na programação das rádios FM: música (no caso da emissora de televisão, o videoclipe) intercalada com spots publicitários que na maioria das vezes eram da própria emissora. Ela recebeu os videoclipes gratuitamente das gravadoras durante alguns anos, mas quando já alcançava bons índices de audiência para os padrões da TV a cabo, a emissora passou a pagar pelos videoclipes que veiculava (BELO, 2014, p.2)

Com a popularização da internet e redes sociais, temos a migração do público da TV para as plataformas digitais e alguns programas, como o Cultura Livre, da TV Cultura, já começaram a pensar em uma distribuição pelo YouTube: “YouTube vem do inglês you: você, e tube: tubo, ou, no caso, gíria utilizada para designar a televisão“ (PELLEGRINI et al 2011. p.3). Além de ser uma ferramenta participativa e acessível - e também por isso - o YouTube hoje é a maior plataforma de conteúdos audiovisuais do mundo (Ribeiro, 2018, p.2), se configurando como uma excelente janela para a promoção e divulgação de conteúdos audiovisuais:

Com mais de um bilhão de visitantes únicos por mês, centenas de horas carregadas por dia e milhares de acessos em minutos, esta mídia, que é acessada por 95% da população online brasileira, é utilizada para variados fins, de acordo com a preferência de cada usuário (RIBEIRO, 2018, p.2).

Em suma, considerando a histórica popularidade de programas do segmento musical alinhado à facilidade de distribuição e grande alcance do YouTube, os resultados esperados a partir da realização deste trabalho é uma promoção de artistas locais, um fortalecimento do cenário musical local, além de formação de público e capacitação de estudantes na rádio universitária da Universidade Estadual de Goiás, a Rádio UEG Educativa.

Referências Bibliográficas

BELO, Rafaela. O Novo Lugar do Videoclipe: Indústria Fonográfica e Consumo Musical no Ciberespaço. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vila Velha - ES – 22 a 24/05/2014. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-0901-1.pdf> Acesso em 11 abr. 2023.

PELLEGRINI, Dayse Pereira; REIS, Diolinda Dias. MONÇÃO, Philipe Costa; OLIVEIRA, Ravel. **YouTube, uma nova fonte de discursos**. Universidade Estadual de Santa Cruz. 2011. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-pelegrini-cibercultura> Acesso em:11 abr 23.

RIBEIRO, Yan Silva. **YOUTUBE COMO PLATAFORMA PARA ARTISTAS INDEPENDENTES**: Um estudo de caso da cantora Anitta. Intercom, Juazeiro, 15p. jul. 2018.

SINTONIZADOS NA PAIXÃO: UMA RADIONOVELA DO SÉCULO XXI¹

Helena Maria Braz dos Santos²
Aline Souza Calixto³
Anna Cláudia Alves Araújo⁴
Elisa Lobo Jayme⁵
Laura Beatriz Diniz Rodrigues⁶
Geórgia Cynara Coelho de Souza⁷
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O seguinte trabalho detalha a feitura da radionovela Sintonizados na Paixão, que conta de forma ficcional como se deu a história da televisão em Goiás, usando como personagens principais Fued Naciff, Jeovah Baylão e Francisco Braga Sobrinho, protagonistas do processo de implantação da primeira TV em Goiás, segundo o texto de Iúri Rincon Godinho (2011).

Palavras-chave: Radionovela. Goiás. Televisão. Realidade regional. Audiovisual;

Resumo expandido: Nas décadas de 1940-1950, as radionovelas estavam no ápice de seu sucesso devido à grande popularidade do rádio. As radionovelas eram narrativas dramáticas voltadas à ficção e ao drama dirigidas principalmente para o público feminino, alvo dos anunciantes da época.

Com o surgimento da TV Tupi em 1950, o primeiro canal televisivo do Brasil, o olhar das pessoas se voltou para esse novo meio de comunicação. Teve início o processo de instalação e popularização desse veículo a princípio no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que abriu portas para outros estados, entre eles, Goiás. Assim, vários profissionais da rádio migraram para a TV. Em 1953, Francisco Braga Sobrinho foi convidado pelo representante do Diário dos Associados para participar da TV Rádio Clube. Ele acreditava que essa oportunidade traria como consequência a criação de uma estação de TV em Goiás. De olho no potencial financeiro do negócio, Naciff e Baylão, dois sócios publicitários que já se arriscavam em vários projetos na agência de publicidade, participaram das primeiras tentativas de popularizar a nova onda televisiva no estado (Godinho, 2011).

A parceria dos três foi o pontapé inicial para a instalação da TV em Goiás, uma vez que Sobrinho tinha muitos contatos fora do estado e estava sempre buscando formas de conseguir equipamentos e realizar as transmissões. Já Naciff e Baylão, buscavam investidores para

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Aluna do 3º período do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: hmbrazdossantos@gmail.com

³ Aluna do 3º período do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: aline.calixto@aluno.ueg.br

⁴ Aluna do 3º período do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: annaclaudia.alvesaraujo@aluno.ueg.br

⁵ Aluna do 3º período do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: jaymeelisa560@gmail.com

⁶ Aluna do 3º período do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: laura.900@aluno.ueg.br

⁷ Orientadora do trabalho. Docente efetiva do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail:

georgia.cynara@ueg.br

patrocinar tais investimentos e maneiras de atrair o público, utilizando seus conhecimentos e experiência em publicidade e propaganda.

Escolhemos os três nomes citados para protagonizar essa versão ficcional da história e os desafios desta empreitada através do formato radionovela. Da concepção do roteiro, passando pela produção da vinheta de abertura, seleção de elenco (com a participação de pessoas de fora da comunidade acadêmica da UEG), ensaios e gravação, até a pós-produção, a realização desta peça piloto levou cerca de quatro meses.

Sintonizados na Paixão consegue introduzir de uma forma cômica e leve informações que deveriam ser de conhecimento geral. Através da ficção e do entretenimento, ela convida o ouvinte a entender um pouco mais sobre o cenário e o contexto audiovisual goiano e brasileiro. Segundo Vicente e Soares (2016), a radionovela é o berço de um dos maiores produtos audiovisuais brasileiros, a telenovela. Dessa forma, realizar esta produção é, ao mesmo tempo, uma aula e uma homenagem à nossa história. Ainda mais importante, uma radionovela ambientada em Goiás, que conta a história da implantação da TV no estado, já que esse não é o cenário mais comum em novelas.

Através do carisma de Naciff e Baylão, seu envolvimento com Narcisa, nós como espectadores somos capazes de engajar e de entender de uma forma não convencional e interessante um pouco mais sobre a história do nosso estado e adquirir conhecimento de uma forma mais leve e despretensiosa. Além de oferecer uma nostalgia gostosa às radionovelas e provar que mesmo na era digital, onde temos telas em todos os lugares, é possível criar uma narrativa envolvente e cativante usando somente o som.

Referências Bibliográficas

GODINHO, Iúri Rincon. **A história da primeira TV de Goiás**, que tinha uma só câmera e nome de rádio. 2011. Post no blog Contato Comunicação. 2011.

VICENTE, Eduardo. SOARES, Rosana de Lima. **Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras**. 2016. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília v.19, n.2, maio/ago 2016.

MARTINS, Gilberto. **Em busca da felicidade**. Rádio Nacional. 1941.

SILVA, Eurico. **O direito de nascer**. Rádio Nacional. 1951.

A MORTE COMO RECURSO NARRATIVO NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS DA DISNEY¹

Sara Teixeira Pedrosa²
Geórgia Cynara Coelho de Souza³
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O presente trabalho discute a pesquisa desenvolvida pela autora sobre a utilização recorrente da morte como um recurso narrativo no desenvolvimento de personagens nos filmes de animação da Disney. Analisando as animações Bambi (1942) e O Rei Leão (1998). A pesquisa teve como fundamento conceitos de Christopher Vogler em A Jornada do Escritor (1998) e a estrutura em três atos por Linda Seger em Como Aprimorar Um Bom Roteiro (2007). Além de evidenciar semelhanças nas narrativas.

Palavras-chave: Morte. Bambi. Simba. Protagonista. Animação.

Resumo expandido: Esta monografia se propôs a investigar a função narrativa da morte na construção da jornada do protagonista, nas animações da Disney. Visou-se como objetivo principal descobrir a relevância, a motivação da utilização da morte, frequentemente no âmbito familiar, como recurso narrativo na construção do arco dramático e desenvolvimento de personagens nos filmes de animação da Disney. Como objetivo específico pretendeu-se averiguar a função dramática da morte na narrativa cinematográfica. A metodologia utilizada foi a análise fílmica comparativa das animações Bambi (1942) e O Rei Leão (1994), estabelecendo em quais pontos os universos ficcionais se assemelham e onde diferem-se; analisando a composição da estrutura em três atos e arco dramático e a jornada do herói.

Observando as consequências na jornada do protagonista após a ocorrência da morte. A escolha pela realização da análise dos dois filmes ocorreu a partir da observação de semelhanças na estrutura da narrativa e da intensidade da ocorrência da morte, sendo um momento que marcou diferentes gerações, uma vez que Bambi foi lançado no ano de 1942, O Rei Leão, por sua vez, foi lançado no ano de 1994, sendo a maior bilheteria da Disney nos anos 90. Mais de cinquenta anos se passaram entre o lançamento dos longas.

A pesquisa fundamentou-se em três principais autores: Christopher Vogler e sua análise da jornada do protagonista em A jornada do escritor (1998); Linda Seger e a composição da estrutura em três atos em Como Aprimorar um Bom Roteiro (2007); Vladimir I. Propp e a função da morte quando utilizada como recurso narrativo em Morfologia do Conto Maravilhoso (2001).

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduanda no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: sarapedrosa2011@hotmail.com

³ Orientadora do trabalho. Docente efetiva do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: georgia.cynara@ueg.br

Sob a perspectiva estabelecida a partir das análises fílmicas realizadas, confirma-se a hipótese de que a ausência da figura materna ou paterna, a utilização da morte como um recurso narrativo, ocorre para que os protagonistas tenham uma maior autonomia em suas decisões e jornadas, influenciando no veredito de aceitar o chamado à aventura.

Além disso, a morte como recurso narrativo pode aparecer encarregada de diferentes funções como: punição e castigo, redenção e salvação, em prol do protagonista. Um exemplo é a morte da Bruxa que envenena Branca de Neve, em *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), a personagem morre ao tentar fugir logo após envenenar a protagonista, um raio atinge uma pedra de um penhasco do qual a Bruxa está, a fazendo cair, podendo ser interpretada como uma forma de castigo, punição. Já a morte temporária de José Bezerra, em *Enrolados* (2010), ocorre quando o personagem tenta proteger a protagonista, mas a morte é revertida pelos poderes curativos das lágrimas de Rapunzel.

Há dois casos específicos de animações da Disney que utilizam a morte como um recurso temporário para iniciar e impulsionar a jornada do herói, são eles: *Viva, a Vida é uma Festa* (2017) e *Soul* (2020). Em *Viva*, a morte é retratada sob uma perspectiva cultural do México e o Dia de Los Muertos (feriado de finados, em 02 de novembro). Miguel, o protagonista, visita o mundo dos mortos. No longa-metragem *Soul* (2020), o mesmo ocorre quando Joe, o protagonista, está em uma situação de morte temporária e visita o mundo das almas, desta vez, a morte é explorada em seu aspecto místico, uma espécie de vida após a morte. No caso específico de *Bambi*, verifica-se que a utilização da morte como um recurso narrativo realiza-se devido ao contexto mundial vigente na época em que o longa foi lançado, no ano de 1942, quando a Segunda Guerra Mundial seguia instaurando-se pelo mundo. Uma vez que a sétima arte é um meio de comunicação produzida em um determinado contexto, a animação proporciona um primeiro contato com situações trágicas de uma forma ilustrativa, lúcida, dialogando com as crianças, grande público dos filmes de animação da Disney. Assim, caso se depararem com situações trágicas, das quais estavam mais suscetíveis a vivenciar devido aos horrores da guerra, soubessem que apesar das tragédias que permeiam os caminhos, é possível restabelecer-se, retornar para casa, reencontrar o amor, e até mesmo formar uma família; de que é possível ter uma vida plena.

Tendo em vista os fatos e análises apresentadas, é possível observar semelhanças na estrutura narrativa dos filmes utilizados como corpus de pesquisa. Existem diferenças de estrutura entre os dois, entretanto, as semelhanças tornam-se mais evidentes. Desta forma, é possível afirmar a recorrência da “fórmula secreta”, que se refere à utilização de uma estrutura

semelhante na construção dos três atos nos filmes de animação da Disney - estrutura esta que evidencia a importância da utilização do elemento morte no desenvolvimento de personagens.

Referências Bibliográficas

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Editora: CopyMarket.com, 2001.

SEGER, Linda. **Como Aprimorar Um Bom Roteiro**. São Paulo: Editora Bossa Nova, 2007.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**. Estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

CINEMA DE ARQUIVO? O USO DE IMAGENS PRÉ-EXISTENTES NO DOCUMENTÁRIO¹

Sabrina Tenório Luna da Silva²
Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

Resumo: Neste artigo, pretendemos debater sobre o uso crescente de imagens pré-existentes como base para a realização de documentários, principalmente em suas intersecções com o cinema experimental. Dessa forma, pretendemos destacar obras contemporâneas que se valem de imagens de arquivo em sua construção e utilizam diferentes estratégias para isso.

Palavras-chave: Cinema de Arquivo. Documentário. Cinema Experimental. Apropriação.

Resumo expandido: O uso de imagens pré-existentes para a realização de novos filmes existe praticamente desde o início do cinema e ocorre a partir de diferentes modalidades. Apesar disso, essa prática é ainda pouco documentada e ocupa um espaço pequeno e periférico nos debates teóricos, contando com pouca bibliografia e sendo praticamente inexistente no currículo dos cursos de cinema. Ao pensar na montagem realizada a partir do uso de materiais pré-existentes, o formato de citação (principalmente dentro do documentário), aparece como a modalidade mais difundida. A citação é fenômeno recorrente no cinema contemporâneo e aparece de forma a homenagear, fazer alusão ou reproduzir trabalhos anteriores (WEINRICHTER, 2009, p. 12). Ao pensar no documentário, é senso comum pensar no uso de imagens pré-existentes, mais especificamente, imagens de arquivo, na forma de citação, como forma de corroborar uma ideia.

Nesta comunicação, pretendemos trazer esse tema para um debate mais central em torno das linguagens e processos de realização audiovisual, pois as formas de uso de imagens pré-existentes para uma nova realização vão muito além da citação e podem ser encontradas em práticas diversas, que se situam, em grande parte, nos limites entre o documentário e o cinema experimental. Entre essas práticas se encontram o *found footage*, o filme ensaio, o documentário de compilação e o *remix*. Como afirmado anteriormente, esses estilos apresentam bibliografia e documentação escassas, provavelmente devido à própria natureza dispersa das obras, que não se encaixam em padrões facilmente definidos e tampouco apresentam de maneira óbvia elementos que lhes confirmem uma possível unidade. Tais práticas, porém, levantam questões importantes para a história do cinema e da contemporaneidade: elas alertam para a necessidade de arquivos audiovisuais como fontes de memória, assim como atestam tanto as mudanças das normas sociais

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás(G) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora adjunta do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Mato Grosso. E-mail: sabrina.silva4@ufmt.br

quanto o desenvolvimento de novas tecnologias. A imagem técnica (FLUSSER, 1985), seja ela fotográfica ou audiovisual, levanta questões diversas, que vão desde a sua materialidade até questões sociais, que denotam o acesso a meios de reprodução da imagem. Esse debate está presente em várias obras, onde o diálogo com o material utilizado abre espaço para questionamentos.

O mundo contemporâneo é repleto de imagens técnicas, cuja quantidade aumenta sempre que um novo dispositivo de captação de imagem é desenvolvido. Atualmente, convivemos com arquivos imagéticos diversos em termos de materialidade e conteúdo e portanto, com possibilidades diversas de criação, apropriação e reutilização. A produção de imagens, porém, não é resultado apenas de um processo tecnológico, mas também de costumes e convenções. Tal como a tecnologia, o conteúdo é também resultado de uma época. Imagens transportam memórias produzidas por corpos, sendo repletas de intenções. Tendo esses fatos em vista, iremos pensar em documentários contemporâneos brasileiros feitos a partir de imagens pré-existentes tendo como base temas como a representação urbana, gênero, raça, sexualidade, colonialismo e memória, além da produção profissional e amadora de imagens, da materialidade dos arquivos e as suas consequências em termos de reprodução, criação e acesso.

Para iniciar o debate e apontar para o uso crescente dessa prática dentro do documentário brasileiro contemporâneo, destacamos as seguintes obras: *Jarro de Peixes* (CE, Dir. Salomão Santana, 2008), *Pacific* (PE, Dir. Marcelo Pedroso, 2009), *Supermemórias* (CE, Dir. Danilo Carvalho, 2010), *Um dia na vida* (Brasil, Dir. Eduardo Coutinho, 2010), *Elena* (Dir. Petra Costa, 2012), *Retratos de Identificação* (RJ, Dir. Anita Leandro, 2014), *Impeachment* (ES, Dir. Diego de Jesus, 2016), *Travessia* (RJ, Dir. Safira Moreira, 2017), *Fartura* (RJ, Dir. Yasmin Thayná, 2018), *Thinya* (PE, Dir. Lia Letícia, 2019), *Rebu - A egolombra de uma sapatão arrependida* (PE, Dir. Mayara Santana, 2019), *Albuesas* (MT, 2022, Dir. Glória Albues).

Acreditamos que ao estimular o diálogo em torno da definição dessas práticas, respeitando as suas individualidades dentro de um campo híbrido, poderemos oferecer uma base para a realização e análise de filmes contemporâneos que se incluem nessa estética, buscando definições mais específicas dentro de um campo geral que vem sendo, em sua maioria, denominado como Cinema de Arquivo. Arquivo esse, que:

sempre foi um penhor, e como todo penhor, um penhor de futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente. (DERRIDA, 2001, pg. 31)

A releitura, apropriação e ressignificação do arquivo oferecem ao cinema contemporâneo possibilidades discursivas e estéticas diversas, dialogando, diretamente com um espaço de

produção que vem sendo democratizado a partir do digital e engloba tanto o encontro com materiais audiovisuais, quanto um atestado das suas lacunas.

Referências Bibliográficas

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental**. Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009.

“DOCUMENTÁRIO“ADRIAN COWELL 50 ANOS NO BRASIL”¹

Letícia Gouveia Rodrigues²
Frederico Mael Silva Marques Bueno³
Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC GO)

Resumo: O presente trabalho é uma reflexão acerca processo da realização do documentário longa-metragem “Adrian Cowell – 50 anos no Brasil”, dirigido por Vicente Rios. Ao considerar a imagem como escrituração científica no campo do cinema documental a fim de tecer nossas reflexões acerca do percurso metodológico adotado na pesquisa imagética de campo e sua função heurística na representação da história. Dessa forma, utilizou-se o método da teoria do “Câmera-Olho e o Rádio-Orelha”, de Dziga Vertov, para sintetizar 20 horas de filmes no documentário objeto, uma vez que a seleção de imagens em uma ordem definida apresentará o tema a ser tratado.

Palavras-chave: Adrian Cowell. Documentário. Cinema do Real. Montagem cinematográfica.

Resumo expandido: O projeto “Adrian Cowell – 50 Anos de Documentação Audiovisual no Brasil” tem como principal meta a realização de um documentário sobre a biografia e a obra fílmica do inglês Adrian Cowell, que por 50 anos documentou o Brasil, principalmente na Amazônia e no Nordeste.

Para o filme, um longa-metragem em SD (720x480), foram sintetizados 26 documentários, que totalizou em uma montagem de 1h40min. Considerou-se a linguagem do cineasta e seu tratamento com os assuntos e personagens, mantendo sua metodologia, suas reflexões e humanidade.

Segundo a teoria “Câmera-Olho e o Rádio-Orelha”, de Dziga Vertov, o câmera-olho é a montagem do “Eu vejo”. O rádio-orelha é o “Eu ouço”. Portanto, uma das possibilidades da arte cinematográfica reside na manipulação sincrônica entre som e imagem que o diretor estabelece. “Esta estrutura da obra cinematográfica permite desenvolver qualquer tema, seja ele cômico, trágico, de trucagem ou de outra ordem” (VERTOV, 2008). Apesar de a câmera ser mais eficiente que o olho humano, as filmagens são desorganizadas. Cabe ao diretor organizá-las de modo a transmitirem um sentido claro. Cabe a ele a exclusão do que é supérfluo.

Graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula, a representação das coisas, mesmo as mais banais, revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse (VERTOV, 2008, p 257).

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduada em Comunicação Social – Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG) em 2012. Graduada em Direito pelo Centro Universitário Unifasam (UNIFASAM) em 2018. Especialista em Direito Negocial e Imobiliário pela Escola Brasileira de Direito (EBRADI) em 2020. Fotógrafa da Procuradoria-Geral do Estado de Goiás (PGE-GO) e advogada. E-mail: gouveiarodriguesleticia@gmail.com.

³ Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) em 2009. Mestre em História pela PUC Goiás em 2011. Graduado em Direito pela PUC Goiás em 2017. Funcionário administrativo do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da PUC Goiás e advogado. E-mail: buenomael@gmail.com.

Destaca-se que o câmera-olho está comprometido com o CineVerdade. A montagem feita pelo diretor contém suas visões pessoais, suas ideias próprias e suas intenções. Comentar sobre verdade em Cinema é complexo, já que a verdade subjetiva do diretor é diferente da verdade tida como a fidelização com a realidade. Ainda assim, o diretor tenta se manter distante do seu próprio eu e trabalha apenas como indivíduo responsável em mostrar a realidade de seu mundo exterior por meio das imagens.



Apesar da quantidade de filmes selecionados, buscou-se uma linearidade narrativa e cronológica entre eles, de forma a não tornar o documentário confuso e monótono. Trata-se de um trabalho que reúne filmagens de 50 anos de transformações no Brasil em seus aspectos sociais, ambientais, políticos, culturais e históricos.

Foi realizada a identificação e decupagem das imagens em movimento e sons que compõem parte do Acervo Adrian Cowell “Amazônia segundo Adrian Cowell – 50 anos de cinema”, que está sob a guarda do IGPA/PUC Goiás, com quem o Adrian firmou convênio por 30 anos. Não somente os processos de identificação e decupagem foram realizados no referido instituto, mas também todo o processo de montagem do filme, a fim de preservar a segurança do material acervado. Entre os modos de fazer documentário elencados por Bill Nichols (2008), utilizou-se predominantemente o expositivo, utilizando legendas e vozes para recortes históricos ao espectador.

Além deste modo, Nichols elenca mais outros cinco: o poético, o expositivo, o participativo, o reflexivo e o performático. No documentário objeto, há a presença ainda dos modos reflexivo e participativo, uma vez que são construídas pensamentos sobre os temas tratados e participação dos realizadores nas tramas envolvidas. No documentário, além das imagens dos filmes do cineasta inglês, foram inseridas outras filmagens sobre a pessoa de Adrian, como seu cotidiano em Londres, as de seu funeral, do depósito de suas cinzas no Rio Araguaia, planos de seus familiares, além de entrevistas de profissionais que trabalharam com ele ou lidaram com sua obra. Também foram inseridas, com muito rigor e cautela, trilha sonora de

Heitor Villa-Lobos, compositor bastante utilizado por Adrian e de quem ele mantinha considerável admiração.

Com o projeto, foi possível entender a metodologia empregada por Adrian Cowell, considerada clássica no modo de fazer documentário. O diretor inglês empregou em sua obra a entrevista, a voz over, o som direto, a trilha musical e cenas que seguem o modo observativo e expositivo dos assuntos. Assim, considerou o tempo de ação dos próprios personagens e acontecimentos registrados. Sua montagem busca a imparcialidade, sempre balanceando os antagonismos e conflitos. Contudo, é notória sua preocupação com as classes menos favorecidas e as opiniões acerca da política e da ética. Depreende-se que sua montagem é uma reunião de elementos audiovisuais que buscam transmitir o ponto de vista do diretor de forma sutil, ainda que sobre assuntos de elevada discussão e polêmica. Esta sutileza na transmissão da mensagem do diretor talvez seja o seu maior dom na linguagem cinematográfica.



Foi possível entender que a obra de Adrian Cowell é de suma importância para a história brasileira, afinal neste longo período em que documentou o país, muitos eventos ocorreram, dos quais alguns, Adrian registrou profundamente.

Em seu trabalho, é possível perceber, por exemplo, a devastação da Floresta Amazônica, que de uma imensa, desconhecida (e até assustadora) vegetação, pouco lhe resta nos dias de hoje. A humanidade, conforme registrado por Adrian e presente no documentário, arrasou a fauna e a flora da Amazônia. Outro exemplo da importância dos registros de Adrian que também está inserido no documentário é a extinção dos povos e culturas indígenas, em especial os que dependiam da Floresta Amazônica e que nas primeiras filmagens do inglês ainda não haviam estabelecido contato com o “homem branco” e sua globalização. Adrian registrou os primeiros contatos de povos indígenas com o “homem branco”, percorrendo seu sofrimento pela falta de amparo até chegar na extinção de algumas culturas e povos indígenas.

Assim, a obra de Adrian Cowell aborda diversos assuntos e eventos históricos ao longo de meio século de Brasil. É vasta a contribuição que sua obra pode representar para pesquisas e

estudos futuros acerca de variados assuntos, como, ainda a título de exemplo, as religiões de matriz africana, os projetos de desenvolvimento e expansão do Brasil, os conflitos latifundiários, as lendas e misticismo sobre a Amazônia, as transformações climáticas, entre outros temas.

Referências Bibliográficas

COLOMBRES, Adolfo. **Cine, Antropologia y Colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1985.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

GÊNEROS HÍBRIDOS: O HORROR E A FICÇÃO-CIENTÍFICA NO CINEMA ¹

Murilo Lopes Perillo Gomes ²

Leonardo Gomes Esteves ³

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Resumo: O presente trabalho se apresenta no campo dos estudos de gêneros cinematográficos, particularmente nas discussões conceituais sobre horror e ficção-científica. O objetivo central é a elucidação das características identificadoras entre os gêneros, buscando elencar seus aspectos específicos e confluências gerais. A partir de pesquisa bibliográfica e em procedimentos de análise fílmica, trabalharemos com um estudo de caso do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Gêneros. Horror. Ficção-científica. Cinema de gênero. Cinema brasileiro.

Resumo expandido: Este trabalho pretende formular uma reflexão sobre a confluência entre gêneros no cinema. No campo de estudo dos gêneros cinematográficos, nota-se a junção de características mistas que podem ser identificadas tanto no caso do horror quanto da ficção científica. Ela se dá a partir de uma origem comum a ambos que remonta aos romances literários do final do século XVIII. Assim, tais gêneros pertencem a uma tradição narrativa conjunta, identificada como literatura especulativa, “...derivada da capacidade humana de fantasiar a respeito de outros universos possíveis, de imaginar realidades diferentes daquela percebida na experiência concreta de mundo”, como ressalta Cánepa (2012, p. 224).

A partir disso, observa-se que as similaridades entre horror e ficção científica irão proporcionar uma visão mais aglutinadora da experiência enquanto gênero, podendo ser dificultosa sua dissociação. Tal afastamento ou aproximação de uma ou de outra modalidade se dá a partir do enfoque de determinado autor sobre o objeto estudado, podendo haver divergências em suas deliberações. Carroll (1999, p. 29) identifica um possível equívoco na ideia de que “a ficção científica explora temas, como sociedades e tecnologias alternativas, ao passo que o horror é realmente um negócio de monstros aterrorizantes”. Com este comentário, horror e FC ganham um campo maior de identificação, tornando fértil a discussão sobre a interseção entre eles.

Além disso, Carroll identifica a existência de outro tipo de histórias que caminham de forma paralela, tanto ao horror quanto a FC. São as chamadas histórias de pavor artístico (dread). Sua diferenciação vem a partir de uma resposta emocional diferente das suscitadas pelo horror:

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduando no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Programa Institucional de Voluntariado em Iniciação Científica (VIC) sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Gomes Esteves. E-mail: muriloperillo42@gmail.com

³ Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: leonardogesteves@gmail.com

(...) levar retoricamente o público a ter a ideia de que forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez ocultas e inexplicáveis governam o universo. (...) ambos se movem pelo preternatural - com suas variações sobrenaturais e de ficção científica (...) (CARROLL, 1999, p. 63).

Nesse sentido, a caracterização das histórias ganha outra possível variação, podendo existir exemplos que transitam entre as designações, reunindo e reimaginando elementos. Logo, foi necessário estabelecer alguns parâmetros para auxiliar as análises de caso pretendidas por este projeto de trabalho. No caso do horror, sua identificação está ligada à produção de um estado emocional físico no espectador, emoção essa chamada por Carroll (1999, p. 21) de “horror-artístico (art-horror)”, capaz de gerar sentimentos como medo, asco, etc. Essa designação está atrelada à condição do espectador enquanto observador ativo, que reage ao filme.

Em paralelo, no caso da ficção-científica, foi utilizada a noção de narrativas que manuseiam universos de credibilidade científica diegética “para especulações imaginativas sobre física, espaço, tempo, sociologia e filosofia”, como entende Oliveira (2011, p. 2). Nesse sentido, o epicentro das histórias de FC gira em torno de uma atmosfera onde as possíveis reimaginações científicas adquirem caráter real, ou seja, são diegeticamente verdadeiras.

No caso do horror, a presença do monstro ou entidade desconhecida, como criatura impura, contraditória e diegeticamente real, é o que envolve a reação emocional pretendida pela obra, sendo entendida pelos personagens humanos como algo ameaçador e digno de distanciamento. Em paralelo, na FC a presença ou não da entidade desconhecida não é tida como algo alarmante, sendo concebida tal ideia a partir da resposta emocional dos humanos na trama.

O foco da FC pode ser meramente a discussão técnico-científica apresentada pela história. Com base nisso, parte-se para um estudo de caso do cinema brasileiro, que consiste na análise do filme *Excitação* (1976) de Jean Garret. A obra trafega entre concepções de gênero cinematográfico, abarcando elementos tanto do filme de horror sobrenatural, filme de crime e ficção-científica. Assim, Suppia (2006, p. 27) observa a presença de três elementos identificatórios, “a alma penada, o crime perfeito e a parafernália cibernética”. Dessa forma, através de revisões bibliográficas, pretende-se destrinchar suas nuances enquanto filme de gênero brasileiro, almejando identificar suas influências nacionais e estrangeiras.

Referências Bibliográficas

CÁNEPA, Laura. Tecnologias da Comunicação, Horror e Ficção Científica / Communication **Technologies, horror and science fiction**. Revista, v. 10, n. 1, p. [p.223-225], [2012]. Dossiê Música, Escuta e Comunicação.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

OLIVEIRA, Igor Silva. **Representações da telepresença em filmes de ficção científica**. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 34., 2011, Recife, PE. Anais eletrônicos... Recife: Intercom, 2011.

SUPPIA, Alfredo. Ficção-científica no cinema brasileiro: que bicho é esse? In: RODRIGUES, M. (org.). **Cinema de bordas**. São Paulo: Lapis, 2006. p. [p.16-42].

ON SCREEN-STORIES: UM MODELO NARRATIVO BASEADO EM *O SENHOR DOS ANÉIS*¹

Gabriel Ovídio de Ávila²

Joanise Levy³

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Qual a contribuição de J.R.R. Tolkien para a escrita no cinema? A partir de uma análise da obra do autor de *O Senhor dos Anéis*, das ideias apresentadas em um de seus ensaios acadêmicos, junto à observação da estrutura narrativa de alguns filmes, este trabalho buscou aplicar as ideias do escritor aos estudos de roteiro cinematográfico e chegou a um esboço de estrutura narrativa que pode auxiliar roteiristas no processo pensar o enredo de suas obras audiovisuais.

Palavras-chave: Tolkien. Roteiro. Modelo Narrativo. Jornada do Herói. *O Senhor dos Anéis*.

Resumo expandido: É historicamente comum na escrita de roteiros se passar por modelos já concebidos e estudos, como o Paradigma de Syd Field (2001) e a Jornada do Escritor (VOGLER, 2015) e essa prática é anterior ao próprio cinema, podendo ser observado no drama com a Pirâmide de Freytag (1900) e a própria estrutura de três atos idealizada por Aristóteles (2003). O presente trabalho, inspirado por estes paradigmas, propõe não um modelo pronto, mas um esboço de estrutura narrativa que pode auxiliar roteiristas no processo de pensar o enredo de suas obras audiovisuais. Este esboço foi pautado nas ideias narrativas propostas por J. R. R. Tolkien.

O trabalho é um recorte feito do segundo capítulo de um TCC⁴ que abordou a relevância de J. R. R. Tolkien na escrita e na crítica cinematográfica, indo além do renome que ele possui na literatura fantástica por conta de seus best-sellers *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*. A monografia completa tinha o objetivo de encontrar as contribuições que podem ser tiradas das ideias de Tolkien para os estudos de roteiro. O capítulo em questão abordou as ideias de Tolkien a respeito das viradas narrativas e do que ele chama de eucatástrofe, nome cunhado pelo autor para denominar viradas repentinas para o bem dos protagonistas da estória⁵. Esta virada ocorre quando os personagens se encontram numa situação sem saída, chamada discatástrofe, própria das mais tristes tragédias e neste momento em que tudo está perdido os personagens são salvos

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Graduado no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: gabriel.avila@aluno.ueg.br

³ Doutora em Estudos Fílmicos e da Imagem pela Universidade de Coimbra, e Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: jolevy.ueg@gmail.com

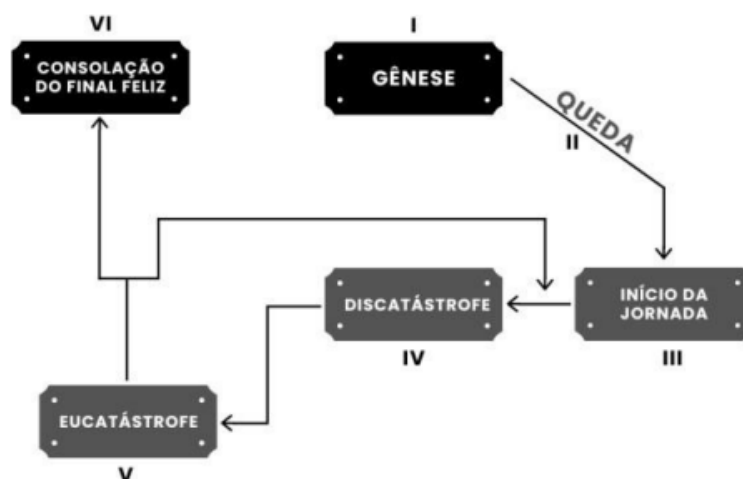
⁴ O TCC sob o título “ROTEIRO, FADAS E SUPER-HERÓIS: Um estudo da eucatástrofe de J. R. R. Tolkien e a narrativa de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*” foi defendido na Universidade Estadual de Goiás (UEG) por Gabriel Ovídio de Ávila e aprovado com nota total, avaliado pelas professoras: Dra. Joanise Levy (Orientadora, UEG), Cristina Casagrande de Figueiredo (Leitora, USP) e Dra. Ana Paula Ladeira (Leitora, UEG).

⁵ A Harper Collins Brasil (editora oficial das obras de Tolkien) opta pelo uso de estória ao invés de história devido a importância dos termos story e history nas obras originais. O termo, embora antigo, ainda está em uso na língua portuguesa, como define a autoridade da Academia Brasileira de Letras (2004).

e o bem triunfa como que por um acaso ou por uma mão invisível que não pode ser vista, mas pode ser sentida, pelos personagens e pelo público. A eucatástrofe está tão presente nas narrativas do autor que acaba pautando, consciente ou inconscientemente, a sua escrita. Este trabalho é produto da observação desse elemento narrativo nas obras de Tolkien, levando a um esboço de estrutura narrativa que essas estórias seguem, que pode ser observado na imagem no final deste resumo.

O TCC sob o título “ROTEIRO, FADASE SUPER-HERÓIS: Um estudo da eucatástrofe de J. R. R. Tolkien e a narrativa de Homem-Aranha: Sem Volta para Casa” foi defendido na Universidade Estadual de Goiás (UEG) por Gabriel Ovídio de Ávila e aprovado com nota total, avaliado pelas professoras: Dra. Joaíse Levy (Orientadora, UEG), Cristina Casagrande de Figueiredo (Leitora, USP) e Dra. Ana Paula Ladeira (Leitora, UEG). 5A Harper Collins Brasil (editora oficial das obras de Tolkien) opta pelo uso de estória ao invés de história devido a importância dos termos story e history nas obras originais. O termo, embora antigo, ainda está em uso na língua portuguesa, como define a autoridade da Academia Brasileira de Letras (2004). Os elementos deste esboço podem ser observados em vários filmes, o trabalho em questão focou em analisar o recorte dos filmes de super-heróis, em especial o filme Homem-Aranha: Sem Volta para Casa (Jon Watts, 2021), que foi analisado ato por ato. A partir destas análises foi possível concluir que o esboço de narrativa, a princípio chamado de Padrão Eucatastrófico, pode ajudar na construção inicial de enredos audiovisuais e o aprofundamento deste estudo para a concretização de um modelo completo propriamente dito e pertinente para a comunidade e os estudos de roteiro.

Figura 1: Padrão Eucatastrófico



Fonte: (ÁVILA, 2023)

Referências Bibliográficas

ABL. VOLP. 4. Rio de Janeiro: Imprinta, 2004.

ARISTÓTELES. **A Poética**. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia. Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Lisboa, 2003.

ÁVILA, Gabriel Ovídio de. **ROTEIRO, FADAS E SUPER-HERÓIS: Um estudo da eucatástrofe de J. R. R. Tolkien e a narrativa de Homem-Aranha: Sem Volta para Casa**. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2023.

CAMPBELL, Joseph. **Herói de Mil Faces**, O. Cholsamaj Fundacion, 2004.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Editora Objetiva, 2001.

FREYTAG, Gustav. **Freytag's Technique of the Drama**. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900.

TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit**. George Allen & Unwin Ltd. 1937.

TOLKIEN, J. R. R. **The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring**. George Allen & Unwin. 1954.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. Aleph, 2015.

REFLEXÕES SOBRE OS ASPECTOS DA PRODUÇÃO DA SÉRIE *HEARTSTOPPER*¹

Vinícius Oliveira Silva²

João Ernesto Pelissari Candido³

Andréa Ferraz Fernandez⁴

Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

Resumo: *Heartstopper* é uma série que explora a relação entre Nick e Charlie, além de como eles e outras personagens adolescentes lidam com suas sexualidades. O objetivo é relacionar os aspectos da produção da obra através de uma pesquisa bibliográfica em diálogo com a perspectiva de um circuito cultural, para refletir sobre os fatores de adaptação, e como a presença de um elenco diverso produz efeitos importantes para a representação das diferenças em comunidades interpretativas.

Palavras-chave: Quadrinhos. Adaptação. Streaming. Diversidade. Diferenças.

Resumo expandido: *Heartstopper* (LYN, 2022) é uma série do Reino Unido disponível na Netflix, idealizada por Alice Oseman, que conta como Charlie e Nick lidam com seus sentimentos após se conhecerem. Dirigida por Euros Lyn, as sexualidades de distintos personagens da trama não serão vistas como um problema.

Aqui nossas análises podem variar conforme os valores que atribuímos ao objeto cultural e a metodologia que utilizamos para investigá-lo. Por isso, o nosso objetivo é relacionar os aspectos de produção da série e estabelecer discussões teóricas com as fontes. A pesquisa bibliográfica nos permite fazer reflexões, pois de acordo com Stumpf (2005, p. 53) isso ajuda a apresentar conceitos e fatos que surgem na pesquisa.

Observamos também a produção dentro de um circuito da cultura de Johnson (2006) e os trânsitos que ocorrem na análise de um objeto cultural, para evidenciar fatores que estão ligados com dimensões simbólicas da vida social. Inicialmente percebemos que os efeitos visuais que compõem determinadas cenas são referências dos quadrinhos, e que existem sequências de cenas da obra impressa incorporadas na série, que se apresentam como uma espécie de storyboard feito pelas ilustrações do livro. E mesmo que a adaptação da obra em quadrinhos se transformasse em outra coisa completamente diferente no audiovisual, podemos estabelecer um diálogo com o que

¹ Trabalho apresentado na 12ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (SAU UEG) e 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central (EECABC), que ocorreu na cidade de Goiás (GO) de 14 a 16 de junho de 2023.

² Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. E-mail: ovinnie@outlook.com.br

³ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. E-mail: joao.candido@edu.mt.gov.br

⁴ Doutora em Ergonomia da Comunicação pela Universitat Politècnica de Catalunya. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. E-mail: andrea.fernandez@ufmt.br

Clüver (1997, p. 45) diz estar relacionado com o ajuste ao novo meio e uma readaptação, que passa por um crivo criativo com intuito de produzir algo novo.

Toda obra adaptada, ainda que estabeleça um diálogo com outra obra, é um objeto autônomo, e pode apresentar mudanças. Já que a série inclui novas personagens de distintas sexualidades, identidades de gênero e experiências raciais que não existem nos quadrinhos, ampliando a diversidade de representação de corpos e experiências de vida para as telas.

Figura 01 - Diversidade do elenco



Fonte: Divulgação Netflix (2022)

A escalação do elenco é uma fase importante da produção, e neste caso não vemos adolescentes trazendo referências do ideal de beleza único. Isso é um fator indispensável em tempos em que os objetos culturais acabam sofrendo interferências pelos afetos que nos provocam e os quais dialogamos com eles, formando uma comunidade interpretativa em âmbito local que pode se identificar ou não com personagens gays, bissexuais, trans, dentre outros.

A comunidade interpretativa percebe os conjuntos sociais aos quais os integrantes de um universo se relacionam culturalmente, para assim formar seus repertórios de informação junto com os pontos de referências em comum, que orientam as leituras e interpretações de textos no mundo, por meio de inserções coletivas na sociedade (CLÜVER, 1997, p. 40). Por isso é importante evidenciar que *Heartstopper* produz repertórios de representação das diferenças e pode incentivar os leitores a lidar com as mesmas. A produção prevê as possibilidades de representação, pois isso influencia processos de leitura e recepção que proporcionam distintos modos de pensar as relações, inclusive entre diferentes mídias (CLÜVER, 2006, p. 14).

As discussões não acabam ao assistir a série, e produções do streaming são uma ótima oportunidade para falar sobre as diferenças, pois conseguem mobilizar o surgimento de comunidades interpretativas que produzem e formulam referenciais. *Heartstopper* é um importante modelo de referencial que aborda relacionamentos na adolescência de forma positiva em relação aos vínculos afetivos que se estabelecem, e que os mesmos não sejam apenas

baseados em catástrofes, encontros casuais e conexões perdidas, pois como diz Russo (1981, p. 325) a representação histórica de lésbicas, gays e pessoas trans no mainstream é politicamente indefensável e esteticamente revoltante, porque podem haver formas ofensivas de caracterizar as narrativas e estéticas como estes sujeitos vêm sendo mostrados.

Heartstopper não só subverte isso em sua primeira temporada, como adquiriu fôlego suficiente para ter mais temporadas confirmadas. E com uma produção em constante inovação poderá ser referencial de questões sobre as diferenças, para inúmeras comunidades interpretativas em que esteja disponível.

Referências Bibliográficas

CLÜVER, Claus. **Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos.** *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. **Inter textus / inter artes / inter media.** *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11- 41, jul./dez. 2006.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma; JOHNSON, Richard. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LYN, Euros. **Heartstopper [série].** Reino Unido, Netflix, 2022.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet: Homosexuality in the movies.** New York: Harper & Row, 1987.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, J; BARROS, A (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.