

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

RICHARD DOS ANJOS TAVARES

**FANTASMAS CONTEMPORÂNEOS: UMA INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO DE
CURTA-METRAGEM A PARTIR DAS OBRAS DE ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA E
NATHÁLIA TEREZA**

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL – PUCRS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS

RICHARD DOS ANJOS TAVARES

**FANTASMAS CONTEMPORÂNEOS:
UMA INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO DE CURTA-METRAGEM A
PARTIR DAS OBRAS DE ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA E NATHÁLIA TEREZA**

Porto Alegre

2021

RICHARD DOS ANJOS TAVARES

**FANTASMAS CONTEMPORÂNEOS:
UMA INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO DE CURTA-METRAGEM A
PARTIR DAS OBRAS DE ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA E NATHÁLIA TEREZA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva
Laboratório de Pesquisas Audiovisuais, LaPav, PPGCOM-TECNA

Porto Alegre

2021

Ficha Catalográfica

T231f Tavares, Richard dos Anjos

Fantasma contemporâneo : Uma introdução ao cinema brasileiro de curta-metragem a partir das obras de André Novais Oliveira e Nathália Tereza / Richard dos Anjos Tavares. – 2021.

129 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva.

1. Cinema brasileiro. 2. Curta-metragem. 3. André Novais Oliveira. 4. Nathália Tereza. 5. Fantasmagoria. I. Silva, João Guilherme Barone Reis e. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

RICHARD DOS ANJOS TAVARES

**FANTASMAS CONTEMPORÂNEOS:
UMA INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO DE CURTA-METRAGEM A
PARTIR DAS OBRAS DE ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA E NATHÁLIA TEREZA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Aprovada em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva - PUCRS

Profa. Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva – PUCRS

Profa. Dra. Mônica de La Fare – PUCRS

Porto Alegre

2021

Ao meu avô, que por não ser um contador de histórias, me ensinou a ver filmes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço com carinho aos meus pais por todo o suporte ao longo da vida. Aos meus avós pelas histórias que me contaram e aos meus irmãos, que por partilharem dessas histórias, ajudaram a formar meu imaginário.

Ao meu orientador Dr. João Guilherme Barone por topar o desafio, às queridas professoras Dra. Cristiane Freitas, Dra. Melina Aparecida e Dra. Mónica La Fare por todo o aprendizado. Às trabalhadoras da secretaria da FAMECOS pelo atendimento sempre atencioso.

À CAPES e ao programa de pós-graduação da PUCRS por possibilitarem esta pesquisa.

Às amigas Renata, Eleonora, Elena, Giulia e Ana Lúcia pelos processos de troca. Aos amigos Carboni, Emiliano, Lucas e Tomaz pelo incentivo. Ao meu amigo livreiro, Gustavo Gaspar Almeida.

À Camila, por todo companheirismo expresso nesses anos.

Agradeço também às equipes do Diálogo de Cinema de Porto Alegre, aos meus sócios na Tokyo Filmes e aos colegas da Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul.

Em especial, agradeço à contribuição de André Novais Oliveira e Nathália Tereza. Primeiro por terem realizado filmes essenciais, capazes de inspirar futuras gerações. Segundo por terem contribuído com esta pesquisa, se mostrando atenciosos e disponíveis.

“A lembrança vê a pessoa amada em formato reduzido.”

Walter Benjamin

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre os caminhos percorridos pelo curta-metragem brasileiro de ficção, entre 2010 e 2019, tendo como ponto de partida a primeira exibição de *Fantasma*, de André Novais Oliveira (2010). A pesquisa parte desse momento histórico tendo como principais objetivos: abordar a relação dos filmes com o espaço urbano; buscar compreender o papel dos festivais, das mostras e dos cursos superiores de cinema na construção de um novo cenário para o cinema brasileiro de curta-metragem, verificando as evidências da consolidação desse formato cinematográfico. Para tanto, o referencial teórico buscou o embasamento nas ideias de alternância entre ação e escrita, das fantasmagorias do capitalismo e nas teses sobre o conceito de história, propostas por Walter Benjamin. A interpretação das teorias benjaminianas foi baseada nos escritos de Willi Bolle e Michael Löwy. Foram também considerados os conceitos de território e multiterritorialidade (HAESBAERT) e de cinema total (BAZIN). As estratégias metodológicas adotadas incluíram a pesquisa de campo, com a realização de entrevistas abertas com os realizadores André Novais Oliveira e Nathália Tereza.

Palavras-chave: Comunicação; Cinema brasileiro; Curta-metragem; André Novais Oliveira; Nathália Tereza; Fantasmagoria.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 00.1

ABSTRACT

This work presents a study on the paths taken by the Brazilian fiction short film, between 2010 and 2019, having as its starting point the first screening of *Fantasma*, by André Novais Oliveira (2010). The research starts from this historical moment with the main objectives: to approach the relationship between films and the urban environment; to seek to understand the role of festivals, exhibitions and higher education courses in the construction of the new scenario of the Brazilian short-film cinema, verifying the evidence of the consolidation of this cinematographic format. For this purpose, the theoretical framework is based on the ideas of alternation between action and writing, on the phantasmagoria of capitalism and on the thesis on the concept of history, proposed by Walter Benjamin. The interpretation of Benjamin's theories was based on the writings of Willi Bolle and Michael Löwy. The concepts of territory and multi-territoriality (HAESBAERT) and total cinema (BAZIN) were also considered. The methodological strategies adopted included field research with open interviews with filmmakers André Novais Oliveira and Nathália Tereza.

Key-words: Brazilian Cinema; Short Film; André Novais Oliveira; Nathália Tereza; Phantasmagoria.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

16mm – Formato ou bitola cinematográfica de 16mm

35mm – Formato ou bitola cinematográfica de 35mm

ABRACCINE – Associação brasileira de críticos de cinema

ANCINE – Agência Nacional de Cinema

Close – Tomada aproximada do rosto da personagem

CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

CPB – Certificado de Produto Brasileiro

DV – Digital Video

FestiCurtasBH – Festival internacional de cinema de Belo Horizonte

FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

GPG – Grande plano geral (enquadramento cinematográfico)

MEC – Ministério da Educação

MinC – Ministério da Cultura

Mini DV – Formato reduzido de fita de vídeo digital

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

PG – Plano geral (enquadramento cinematográfico)

PM – Plano médio (enquadramento cinematográfico)

SUPER 8 – Formato cinematográfico

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - De tanto olhar o céu gastei meus olhos (Nathália Tereza, 2017).....	24
Figura 2 – Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013).....	27
Figura 3 – Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (2013).....	35
Figura 4 – Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010).....	38
Figura 5 – fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013).....	40
Figura 6 – Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010).....	41
Figura 7 – Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010).....	42
Figura 8 – Fotograma extraído de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019).....	46
Figura 9 - Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010)	49
Figura 10 - Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010)	51
Figura 11 - Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010)	53
Figura 12 - Fotograma extraído de Domingo (André Novais Oliveira, 2011).....	56
Figura 13 - Fotogramas extraídos de Domingo (André Novais Oliveira, 2011)	58
Figura 14 - Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013).....	59
Figura 15 - Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013).....	60
Figura 16 - Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013).....	61
Figura 17 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)	64
Figura 18 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)	65
Figura 19 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)	67
Figura 20 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015).....	68
Figura 21 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)	69
Figura 22 - Fotograma extraído de Te Extraño (Nathália Tereza, 2014)	72
Figura 23 - Fotograma extraído de Te Extraño (Nathália Tereza, 2014)	73
Figura 24 - Fotograma extraído de Te Extraño (Nathália Tereza, 2014)	74
Figura 25 - Fotogramas extraídos de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019).....	75
Figura 26 - Fotograma extraído de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019)	78
Figura 27 - Fotograma extraído de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019)	79

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Evolução do aporte financeiro ao audiovisual nacional entre 2009-2018 (em reais).....	83
Gráfico 2 - Número de Salas de Exibição no Brasil	84
Gráfico 3 - Número de curtas-metragens exibidos nos festivais Curta Cinema e Curta Kinoforum no período de 2010 a 2018 por estados	86
Gráfico 4 - Curtas-metragens exibidos nos festivais <i>Curta Cinema</i> e <i>Curta Kinoforum</i> nos triênios entre 2010 e 2018 por estados	88
Gráfico 5 - Número de cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil entre 2010 e 2021	89
Gráfico 6 - Representatividade de gênero nos curtas-metragens exibidos nos festivais <i>Curta Cinema</i> e <i>Curta Kinoforum</i> nos triênios entre 2010-2018	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	20
2.1 As fantasmagorias Benjaminianas	22
3 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS.....	28
4 EXPOENTES DE UMA GERAÇÃO	30
4.1 A cidade em pequenos filmes.....	30
4.2 A cidade em pequenos textos.....	33
4.3 Relação com o espectador	43
5 FANTASMAS E PASSAGENS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO .	47
5.1 Fantasmas	48
5.2 Domingo	55
5.3 Pouco mais de um mês.....	59
5.4 Quintal.....	62
5.5 Te extraño.....	70
5.6 A mulher que sou	75
6 NOTAS SOBRE O CONTEXTO GEOPOLÍTICO DO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO	83
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
9 FILMOGRAFIA	104
10 ANEXOS.....	106

1 INTRODUÇÃO

Os filmes que inauguraram o cinema eram curtos. Compostos por registros do cotidiano, experimentaram uma nova forma para contar histórias e, conforme as narrativas aperfeiçoavam-se, os negativos ganhavam maiores metragens para estender a duração das filmagens. Foi necessário, então, classificar¹ cada filme de acordo com o tempo do conteúdo a ser exibido. Entre curtas, médias e longas-metragens, certamente, ainda hoje, o modelo curto é o que permite maior experimentação na linguagem. Demanda um menor orçamento e, considerada a convergência tecnológica, cada vez mais pessoas têm acesso aos meios necessários para se fazer um filme. No entanto, essa facilidade para sua produção não se repete nas etapas de exibição e distribuição. Ainda que seja um produto acessível, o cinema no seu formato de curta-metragem enfrenta uma barreira que parece improvável se considerarmos que sua tarefa primordial é contar uma história em tempo reduzido: a formação de um público próprio. Ora, se o filme de curta duração pode ter um direcionamento mais específico do que o longa-metragem e requer menos tempo do espectador, por que seu caminho até a plateia é mais sinuoso? Segundo Jacques Rancière:

Existe a distância entre o artista e o espectador, mas existe também a distância inerente à própria performance, uma vez que, como espetáculo, ela se mantém como coisa autônoma, entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador. (RANCIÈRE, 2012, p.18).

No entendimento desta pesquisa, partindo da experiência do pesquisador como produtor e realizador cinematográfico, o que faz surgir no cineasta a primeira ideia para a realização de um novo filme é o desejo de contar uma história única, cuja originalidade depende da sua relação pessoal com o tema, seja ele fruto de uma vivência particular, seja de sua experiência no que tange determinado assunto. Quem escolhe recontar uma história, por exemplo, acredita que sua percepção sobre ela possui autenticidade. Quem pretende criar uma história original, pressupõe estar a par do universo narrado.

¹ Segundo a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro 2001, em seu Art. 1º: “Para fins desta Medida Provisória entende-se como: [...] VII - obra cinematográfica ou videofonográfica de curta metragem: aquela cuja duração é igual ou inferior a quinze minutos”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em 30 jan. 2021. Festivais e mostras de cinema, no entanto, estabelecem seus próprios critérios para definir a duração de um curta-metragem.

Mas muitas vezes o trajeto entre a faísca motivacional que dispara essa vontade e o público-alvo acaba dissipando-se por conta da obrigatoriedade dos processos que tornam a realização de um filme possível. Sejam eles os mecanismos de financiamento, a seleção em festivais de cinema, seja a aceitação por parte da crítica. Mesmo que o artista não exerça a soberba no momento da criação e intente um diálogo de qualidade com um recorte de público mais amplo, é importante salientar que o exercício da curadoria e da crítica, em geral, é feito por profissionais que almejam em suas plateias um senso crítico que toma por qualificado a ideia de erudição. Há aí uma fissura elementar que força a separação entre obra e espectador. Contudo, não se pode concluir que o gosto particular do público não abarcado pelas obras se distancia do que é produzido, mas que pode haver uma falha de comunicação no percurso até as telas. Isso fica mais claro quando comparamos os resultados dos filmes de longa-metragem com maior destaque no cenário internacional, considerando prêmios e participações em festivais, com sua média de público nas salas comerciais brasileiras, como por exemplo é o caso de *Ela volta na quinta*, primeiro longa-metragem dirigido por André Novais Oliveira que estreou no 26º FID Marseille – França (2015), mas fez um público de apenas 1.658 pessoas² ocupando o 89ª lugar no ranking de público nos títulos brasileiros de 2016 (ANCINE, 2016).

Este estudo contempla questões concernentes à assimilação da identidade, a partir da forma como a fisionomia das cidades é retratada nos curtas-metragens da geração de realizadores que se estabeleceu após a consolidação no novíssimo cinema brasileiro, a partir de 2010, da qual André Novais é um dos expoentes.

O recorte temporal adotado está entre dois filmes cujos realizadores simbolizam a ideia do que é ser curta-metragista no Brasil, *Fantasma*³ (2010), de André Novais Oliveira, e *A mulher que sou* (2019), de Nathália Tereza. Seus filmes de curta-metragem possuem uma narrativa única, cujas sutilezas contêm novos universos a serem explorados, com detalhes ricos e inovadores na exploração da linguagem. A narrativa cadenciada nos filmes de Oliveira faz uso da “expressão de uma encenação desdramatizada, ligada aos aspectos minimalistas e hiper-reais e à produção de personagens da recusa” (DINIZ, 2018, p.6), suscitando questões em

² Dados disponíveis no Anuário estatístico do cinema brasileiro do ano de 2016 em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2016.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

³ Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/fantasma/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

torno da fantasmagoria (BENJAMIN, 2018, p.71) na memória dos personagens e nas imagens emitidas, como será visto no Capítulo 5, Análises Fílmicas.

As primeiras etapas para a realizar esta pesquisa foram: estipular um recorte temporal, destacar dois realizadores que sintetizem a contemporaneidade cinematográfica brasileira e abordar em sua filmografia apenas seus curtas-metragens para então delimitar um tema. A seguir, buscar no detalhe de cada filme a morada de sentimentos comunais de uma geração que sonha ser possível assumir o audiovisual como única profissão, amparados por uma política econômica desenvolvimentista, mas sobretudo acreditando no projeto que dá seus primeiros passos em 2001 com a criação da Agência Nacional de Cinema. Se a ANCINE nasce em 2001, é importante contrapor a este fato a extinção da EMBRAFILME em 1990. O primeiro curta-metragem a delimitar o recorte temporal desta pesquisa, *Fantasma*, de André Novais Oliveira, é filmado em 2009, ou seja, onze anos passaram-se entre a o fim da Empresa Brasileira de Filmes S.A. e o surgimento da Agência Nacional de Cinema, período inferior ao intervalo de tempo entre a lei que sanciona a Agência e a realização de *Fantasma*. Portanto, fica mais do que evidente que para acreditar em um mercado audiovisual autossustentável é preciso também engajar-se para que políticas públicas sejam plenamente desenvolvidas pelo Estado. No início da década de 2010, as mostras e os festivais, espaços propícios para discutir o fomento ao audiovisual, recebiam jovens oriundos dos primeiros cursos de cinema de suas cidades. André Novais Oliveira estudou na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte, fundada em 2003. Nathália Tereza fez seu bacharelado em cinema e audiovisual na UNESPAR em um curso que iniciou suas atividades em 2005. A proximidade do pesquisador, egresso do curso de Produção Audiovisual da PUCRS, com ambos os realizadores foi determinante para desenvolver esta dissertação. Todos os três iniciaram suas carreiras como cineastas no início do decênio, partilhando as mesmas dúvidas e da falta de experiência, porém, com a certeza de que não seria como curta-metragistas que se desenvolveriam uma carreira que fosse suficiente para se sustentarem enquanto cineastas. Era sabido que, como realizadores incipientes, seria necessário provar a capacidade de sobreviver no mercado cinematográfico e aos poucos a ideia de sermos artistas foi sendo confrontada com a necessidade de nos tornarmos produtores do audiovisual.

Para tanto, foi necessário estudar as leis que norteiam o setor, abrir empresas para realizar filmes e deparar-se com o fato de que para ser empresário é preciso

também ter noções de administração e de economia. Concorrer com colegas de classe nos editais e leis de incentivo também implicaria estudar cada edital, dedicar-se por semanas para inscrever um projeto que talvez pudesse dar a chance de trabalhar, fazendo parecer que todo esforço não remunerado para elaboração de um projeto não era trabalho, mas investimento em um ideal de vida. Com o passar dos anos, é possível compreender o tanto de burocracia que se enfrenta para se estabelecer social e financeiramente em uma profissão pertencente ao mundo das artes. Por sorte a indústria audiovisual cresceu ao longo da década, acompanhando o desenvolvimento desses jovens realizadores que tiveram suas primeiras experiências em sets de longas-metragens e cada vez mais parecia que o projeto de cinema nacional era realmente sólido. Em 2016, o processo que culminou com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff abalou as instituições brasileiras e a própria democracia foi posta sob desconfiança. A cultura no país já não era mais tratada como prioridade e soma-se à tarefa do artista manter-se em estado de vigília para que tudo o que fora conquistado possa sobreviver às crises institucionais. No mesmo ano é feita uma tentativa de transformar a pasta da cultura de ministério em simples secretaria, o que acaba não acontecendo até janeiro de 2019 quando é extinto o MinC e criada a Secretaria Especial da Cultura⁴ através do decreto nº 9.674. Institui-se então, na classe trabalhadora do audiovisual, a certeza de que para se estabelecer no mercado de trabalho é preciso compreendê-lo como tal. O cinema não é apenas o refúgio dos sonhadores, um espaço para criação artística e para contestação política. O cinema é um mercado de trabalho, responsável por empregar milhares de profissionais e que está sempre se reinventando e sobrevivendo às suas crises. "Não há vergonha nenhuma em dizer que a crise do cinema brasileiro é permanente, como aliás é permanente a crise do próprio país" (DIEGUES, 1986, p.82). Em 1990, em uma publicação na Folha de São Paulo intitulada *A crise do cinema brasileiro e o plano Collor* Jean-Claude Bernadet pergunta: "Como sair da crise atual?" e no texto que segue elabora uma resposta que ainda hoje se encaixa dentre os possíveis diagnósticos para a atual crise.

No cinema culto e chamado, por aberração, de independente, a produção é apenas uma decorrência da realização. O diretor que quer realizar seu filme

⁴ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/D9674.htm. Acesso em: 10 dez. 2020.

improvisa-se produtor e faz apelo a algumas pessoas que, via de regra, pouco entendem do assunto. (BERNADET, 2009, p. 185).

Tanto no início das décadas de 1990 e de 2010, quanto em 2020, a realização audiovisual demanda mais do que a verve artística, mas o que difere o momento atual dos demais é que a partir das faculdades de cinema, em conjunto com a extensa produção de filmes brasileiros por ano, outras funções de cunho mais pragmático do audiovisual, como produção executiva e direção de produção, tem atraído um maior interesse. Ainda que não haja uma consolidação de um modelo único de produção, a estrutura de uma equipe bem fundamentada exige um conhecimento especial para cada papel desempenhado e elaboração de um filme. O que gera temor é que diante de uma nova crise, esses trabalhadores cujo aperfeiçoamento profissional se volta para um segmento específico acabam sendo subalternizados ou então necessitam ampliar sua área de atuação, fazendo o mercado voltar mais uma vez para a inevitabilidade de acumular-se atribuições e portanto, perder especialistas dedicados exclusivamente a uma função. De qualquer forma, é necessário que todos envolvidos em uma equipe tenham algum conhecimento sobre a função do próximo e é preciso considerar que atuar na direção de um filme implica conhecer os encargos referentes a todas as profissões empregadas em um set de filmagem.

Traduzido todo esse pensamento para a estrutura envolvida no processo de realização de curtas-metragens, a presente pesquisa busca elementos que ampliam o entendimento do cenário do curta-metragem brasileiro. Serão analisados dados obtidos junto aos festivais de cinema, entrevistas individuais (BAUER e GARSKEL, 2002, p.64) com realizadores, medidas governamentais de fomento à cultura e a criação e manutenção de cursos de graduação em audiovisual. Ao final, será possível elencar os processos que fazem do curta-metragem um formato fílmico intrínseco no cinema, decompondo as etapas de produção, distribuição e exibição na trajetória de um filme curto. O processo empírico compreendido no trabalho ampara-se na vivência do pesquisador como cineasta há mais de uma década e a somatória dos encontros realizados ao longo desse tempo é o que passa a urdir o resultado desta perquisição. A presente pesquisa integrou o Laboratório de Pesquisas Audiovisuais (LaPav) do Centro de Produção Audiovisual (TECNA), sediado na PUCRS.

A escolha por escrever sobre um tema ligado à arte de contar histórias não pode desconsiderar o caráter emotivo dos filmes, existem laços afetivos criados entre a equipe que trabalha em um projeto, entre realizadores que se encontram em um

festival, mas sobretudo, existe o desejo, por parte dos realizadores, de suscitar sentimentos em relação à obra produzida, portanto, esse caráter afetivo também encontra-se na relação entre público e filme. Por isso, a pesquisa considera a sensibilidade dos realizadores entrevistados na construção de suas narrativas, especialmente no que diz respeito aos aspectos da urbanidade abordados em seus filmes. Alguns desses filmes são de ficção e se passam em cidades onde os realizadores nasceram, algumas histórias de ficção foram filmadas nas casas de suas famílias, no bairro onde cresceram, então a maneira de olhar para esses lugares é muito particular, conferindo nuances particulares ao cinema urbano brasileiro.

A dissertação parte de um momento histórico específico entre os anos 2010 e 2019 para propor uma investigação sobre as relações dos curtas-metragens escolhidos com o espaço urbano filmado e que se desdobra na busca por compreender o papel dos festivais, das mostras e o surgimento dos cursos superiores de cinema na construção de um novo cenário para o cinema brasileiro de curta-metragem, com possíveis efeitos na consolidação do formato.

No capítulo 2, é exposto o referencial teórico, destacando a seguir uma seção sobre a abordagem benjaminiana sobre fantasmagoria e suas aproximações com a dissertação. No capítulo 3, são apresentadas as estratégias metodológicas que orientam o trabalho. No capítulo 4, *Expoentes de uma geração*, é feita uma aproximação entre os filmes de André Novais e Nathália Tereza com o espaço urbano e seus símbolos, justificando a necessidade de uma pesquisa sobre a obra de ambos os cineastas partindo do contexto espacial. No capítulo 5, *Fantasmas e passagens do cinema brasileiro contemporâneo*, o objeto central deste estudo, o filme *Fantasmas*, é analisado considerando seus temas como pontos de partida para outras análises. Os curtas-metragens destacados são correlacionados a partir de uma essência narrativa que se atualiza a cada momento da produção cinematográfica brasileira recente. Por fim, no capítulo 6, *Notas sobre o contexto geopolítico do curta-metragem brasileiro*, é apresentado um panorama atual sobre a inserção do formato no cenário da produção cinematográfica nacional. O capítulo 7 apresenta as considerações finais.

O embasamento teórico escolhido apoia-se em três pilares fundamentais do pensamento de Walter Benjamin. São eles: a ideia de alternância entre ação e escrita presente na obra *Rua de mão única* (2013), apontamentos sobre as fantasmagorias do capitalismo escritos na obra *das Passagens* (2018) e por fim as teses sobre o conceito de história. A interpretação das teorias benjaminianas está amparada nos

escritos de Willi Bolle em *Fisionomia da metrópole moderna* (1994), e de Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (1995). São também considerados os conceitos de território e multiterritorialidade (2007) discutidos por Rogério Haesbaert. Por fim, em relação às convergências tecnológicas que resultam no audiovisual brasileiro da década de 2010, a ideia de cinema total proposta por André Bazin norteia o estudo.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Um eixo fundamental para compreensão das escolhas que norteiam o referencial teórico desta dissertação é a relação entre o estado da arte e os principais teóricos aqui abordados. O tema central desta pesquisa é, sem dúvidas, o cinema. No entanto, para que possa haver uma análise aprofundada dos filmes é preciso trabalhar com as questões que meandram o espectro filosófico do mote de seus realizadores. Ao longo do texto serão encontrados termos e citações de críticos, pesquisadores e diretores de cinema como Adrianda Fresquet, André Bazin, Carlos Diegues, Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet, Maria C. V. Oliveira e Raul Arthuso. Entretanto, a sensibilidade do conteúdo dos filmes produzidos ao longo da década, bem como os contextos de onde partem essas produções, exigem uma gama de reflexões que transcendem o aspecto tático dos escritos sobre cinema.

Para contemplar a ideia de espacialidade estão incorporados à redação conceitos oriundos da geografia, como por exemplo as concepções de território e multiterritorialidade (2017) discutidas por Rogério Haesbaert, e de metropolização e cidade caótica (2018), por Milton Santos. Da arquitetura, considero a leitura de O que é cidade (1998), de Raquel Rolnik, como complementar aos conceitos de Santos e Haesbaert. Sobre periferia e sujeito periférico, são considerados os estudos de Tiaraju Dandrea em A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo (2013), sua tese de doutorado e de Acauam Silvério de Oliveira no artigo que abre o livro Racionais MC's. (2018) Sobrevivendo no inferno. Da psicanálise são trabalhadas as ideias de fantasma e de fantasia propostas por Lacan através das leituras feitas por Slavoj Žižek (2010).

Ainda que em breves citações, outras autoras e autores são fundamentais para elucidação do tema aqui discutido, tanto para compreensão da brasilidade abordada nos filmes, quanto para dar conta da complexidade das narrativas densas do ponto de vista sociológico. É apresentada também a interpretação de alguns conceitos de Walter Benjamin, a quem dedico uma seção neste capítulo, por tratar-se do principal teórico estudado para elaboração desta pesquisa. Tais teorias serão aproximadas dos conceitos dos curtas-metragens *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011), *Pouco mais de um mês* (2013) e *Quintal* (2015) dirigidos pelo cineasta mineiro André Novais Oliveira, e aos filmes *Te extraño* (2014), e *A mulher que sou* (2019), dirigidos por Nathália Tereza.

Inicialmente foi feita uma pesquisa preliminar para compreender qual era a produção acadêmica existente sobre os temas discutidos na pesquisa proposta, compondo assim, o estado da arte. Há algum material citando iniciativas governamentais para a difusão do curta-metragem, principalmente relacionado a Lei do Curta⁵, mas não é tão vasta na literatura a abordagem sobre o conteúdo dos filmes de curta-metragem e sobre as propostas estéticas e narrativas de seus realizadores. No entanto, pode se destacar uma bibliografia que compreende estudos acerca dos realizadores da época pesquisada. Um dos trabalhos de maior relevância é a tese de doutorado defendida por Felipe Diniz Xavier em 2018, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *Desenquadramentos do novíssimo cinema brasileiro: O fora de campo como Dobra da mise-em-scène na obra de André Novais Oliveira*, Na tese é possível encontrar análises fílmicas dos filmes de Oliveira, incluindo seus curtas-metragens. Há também outra tese que introduz o conceito de novíssimo cinema brasileiro, esta defendida por Maria Carolina Oliveira em 2014, para obtenção do doutorado em sociologia pela Universidade Federal de São Paulo, com o título: *Novíssimo Cinema Brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. Sobre o período citado, o trabalho realizado por Daniel Feix na sua dissertação de mestrado *Da entrevista à observação da ação: A Tendência realista-fabular no cinema brasileiro pós 2010 no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS*, elucida as ideias propostas pela geração que compõe o cinema realizado em Minas Gerais na última década.

No intervalo de tempo entre os filmes destacados houve um momento de bonança e de incentivo à diversidade no cinema brasileiro. Entretanto, para buscar compreender melhor como se deu esse processo, é importante entender como funcionou a cadeia produtiva da indústria audiovisual no período. Nesse caso, através das asserções de João Guilherme Barone Reis e Silva na obra *Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90* (2009), acerca do mercado e da indústria audiovisual, serão apresentados dados e informações fornecidas por mostras, festivais de cinema e pela ANCINE, através de sua página na internet *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*.

⁵ A Lei Federal 6.281, que extinguiu o Instituto Nacional de Cinema (INC) e ampliou a atuação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, ficou conhecida como Lei do Curta, por determinar em seu artigo 13 que nos programas em que constassem filmes estrangeiros de longa-metragem, seria estabelecida a inclusão de um filme nacional de curta-metragem. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm. Acesso em: 10 jun. 2020.

2.1 As fantasmagorias Benjaminianas

No prefácio à edição brasileira de Walter Benjamin: Uma biografia, escrito por Bernd Witte, Márcia Tiburi afirma que “quem escreve sobre Benjamin sente-se impelido ao fracasso”. Diz isso por ser tarefa desafiadora biografar alguém cuja obra e vida possuem um “caráter trágico”, mas também por relatar a beleza contida em seus textos. Apesar de não se tratar de uma pesquisa sobre a obra de Walter Benjamin, o fato de o autor ser o principal referencial teórico desta dissertação implica citar sua biografia para abarcar a complexidade de seus conceitos e compreender sua relevância em uma pesquisa que versa sobre cinema brasileiro contemporâneo. Há um aspecto temporal determinante relacionado ao momento em que a pesquisa foi desenvolvida e diz respeito à tentativa de cerceamento da liberdade de expressão. Ainda que o ponto de partida seja um filme de 2010, portanto, em plena ascensão da cadeia audiovisual, os filmes tecem críticas sociais que por vezes parecem sutis, mas revelam algumas denúncias. Tanto de uma sobreposição de penosos fatos históricos, quanto da preocupação com o que está por vir. No capítulo sobre a obra das Passagens, escreve Witte: “Passagens’ apresenta o despertar do proletariado na construção dialética do historiador que está consciente do perigo do momento histórico” (WITTE. 2017, p. 124). Nathália Tereza e André Novais demonstram em sua obra a consciência com o momento histórico.

Acho que o cinema dessa década (2010 a 2020) reflete sim o contexto sociocultural, não tem como escapar. Eu acho engraçado falar do artista à frente de seu tempo. Estamos no momento presente, ainda mais no audiovisual, porque mesmo os projetos mais simples, você escreve hoje, filma depois de um bom tempo e lança muito mais pra frente. E aí conversa sobre esse filme pra sempre. O que é esse tempo presente? A significação do tempo presente a partir da obra muda. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).⁶

São distintas as leituras das obras a partir de tempo presente, mas o cerne de cada proposta está na bagagem histórica que os autores carregam consigo. A possibilidade de fazer uma faculdade vislumbrando a ideia de ela tonar-se sua profissão pode ser comum para alunos dos cursos de medicina, engenharia ou direito, mas com cinema é diferente. Até meados dos anos 2000 não eram muitos os cursos ofertados nessa área, portanto, ao interessar-se pelo assunto, já era necessário ter a

⁶ TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

consciência de um cinema permanentemente em crise (DIEGUES, 1986, p.82). Assim, para além dos estudantes envolverem-se nas mais diversas funções competentes à realização cinematográfica, sempre foi preciso se manter atento às movimentações políticas do país, tanto para estimular a criação de políticas públicas de fomento, quanto para escrever histórias sensíveis à realidade brasileira. É inevitável dominar um amplo espectro de assuntos para se firmar como cineasta e o que fica, independente do orçamento do filme, é que há sempre a necessidade de se repensar as condições de cada projeto e conformá-lo dentro das possibilidades oferecidas. Em um curta-metragem, a potência do assunto deve ser suficiente para comunicar sua ideia em um espaço curto, extrair o máximo de um contexto mínimo. Talvez seja essa a primeira indicação do motivo pelo qual o principal teórico a nortear a pesquisa seja Walter Benjamin, que ao analisar obras de arte, extrai de cada detalhe analisado, um universo de impressões.

Em “O autor como produtor”, Benjamin coloca:

As relações sociais são, como sabemos, condicionadas pelas relações de produção. E quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar qual a posição dessa obra perante as relações sociais de produção da época. Essa é uma pergunta importante. Mas também muito difícil. (BENJAMIN, 2017. p.84).

Essa citação concatena duas premissas já descritas, a ideia de que o autor deve diversificar seu campo de atuação para promover um maior e mais efetivo alcance de seu trabalho, estimulando o pensamento crítico relacionado ao período de sua produção. Reforça também o senso de coletividade, fator central para se estabelecer uma relação de trabalho saudável entre membros de uma equipe cinematográfica, com vistas a desenvolver a importante consciência de classe. “Ao descobrir a sua solidariedade com o proletariado, o autor como produtor descobre ao mesmo tempo a solidariedade com certos produtores que anteriormente pouco lhe interessavam” (BENJAMIN, 2017. p.96).

É possível encontrar nas teorias de Benjamin uma comunicação compatível com as outras mencionadas na dissertação. Como por exemplo com o mito do cinema total (BAZIN, 1991), onde temos a raiz determinante para a compreensão das convergências tecnológicas como substanciais para chegarmos ao estado no qual nos encontramos.

A primazia da imagem é histórica e tecnicamente acidental, o saudosismo de alguns pelo mutismo da tela não remontam o bastante na infância da 7ª arte; os verdadeiros primitivos do cinema, aqueles que só existiram na imaginação de uns dez homens do século XIX, pensam na imitação integral da natureza. Logo, todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-los de suas origens. O cinema ainda não foi inventado! (BAZIN, 1991, p.30).

Benjamin reflete sobre o mesmo tema, usando o cinema como ferramenta de estudo para a discussão em torno da reprodutibilidade técnica.

A arte do ator é apresentada ao público definitivamente através de sua própria pessoa; o ator de cinema, pelo contrário, apresenta-se ao público através de todo um conjunto de aparelhos. Isso tem duas consequências. A aparelhagem que leva ao público a arte do ator de cinema não é obrigada a respeitar essa arte como totalidade. Sob a orientação do operador, ela toma continuamente posição perante tal arte. É a sequência dessas tomadas de posição que o montador compõe a partir do material que lhe é fornecido que constitui o filme completo. (BENJAMIN, 2017, p.27).

Da chegada do trem dos irmãos Lumière até a câmera em movimento que acompanha a motocicleta, encarando a face do piloto (Figura 1) foi incorporada uma série domínios tecnológicos com a intenção de representar fielmente a natureza de forma integral (AGRA, 2017, p.227). Em Fantasmas, um filme realizado com câmera MiniDV, André Novais capta imagem e som em movimento, fazendo o registro de uma memória, de uma forma que só é possível por conta da simplicidade em lidar com o aparelho tecnológico utilizado para tal captação. Fundindo personagem, realizador e espectador em um só plano, como se “a vida e o vídeo estivessem mais amalgamados” (NADER, 2008)⁷.

Figura 1 - De tanto olhar o céu gastei meus olhos (Nathália Tereza, 2017)



⁷ PAN-CINEMA permanente. Direção: Carlos Nader. [S. l.: s. n.], 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8&ab_channel=J%C3%A1Filmes. Acesso em: 01 nov. 2020.

Fonte: Diadorim Filmes

Já para considerar os conceitos de território e multiterritorialidade é preciso incorporar os movimentos de desterritorialização e reterritorialização, conforme aponta Rogério Haesbaert.

Geograficamente falando, não há desterritorialização sem reterritorialização pelo simples fato de que o homem é um "animal territorial" [...] O que existe, de fato, é um movimento complexo de territorialização, que inclui a vivência concomitante de diversos territórios - configurando uma multiterritorialidade, ou mesmo a construção de uma territorialização no e pelo movimento. (HAESBAERT, 2007 p.20).

Seguindo o mesmo pensamento, Benjamin vê na figura do flâneur, o caminhante, que passeia, flutua e observa a metrópole moderna e

...mostra a cidade como palco de conflitos sociais, de revolta e revolução, como espaço lúdico do flâneur contracenando com uma multidão erotizada, como labirinto do inconsciente individual e social, que ele se dispõe a decifrar. (BOLLE, 2000, p.272).

Outros três conceitos de Walter Benjamin são utilizados para a composição da análise dos filmes que constituem o corpus deste estudo. O primeiro deles é a ideia de alternância entre ação e escrita no intuito de oferecer a eficácia significativa da obra. Essa ideia está presente em *Rua de mão única*, e o sentido do título já indica que não há retorno, a história é contínua e vai em apenas uma direção. Os aforismos do texto interpretam e descrevem a metrópole moderna nos anos 30, da mesma forma, os cineastas contemplados neste estudo exibem sua versão da metrópole. Os cantos da cidade que servem como cenário, embasam a narrativa dos filmes e o que está sendo dito pelos personagens completam o que os artistas pretendem dizer através da escolha dos enquadramentos. Os elementos fílmicos discriminados podem aparentar certa ingenuidade, mas somados atacam frontalmente através de um discurso completo e “conteúdo e forma são uma coisa só na obra de arte: substância” (Benjamin, 2013, p. 29). O segundo são as teses sobre o conceito de história que dão o tom das narrativas encontradas nos filmes realizados ao longo da década como um prenúncio da década seguinte. Michel Löwy sintetiza essa situação:

Pouco a pouco me dei conta também da dimensão universal das proposições de Benjamin, de sua importância para compreender – “do ponto de vista dos vencidos” – não só a história das classes oprimidas, mas também das mulheres – a metade da humanidade -, dos judeus, dos ciganos, dos índios

das Américas, dos curdos, dos negros, das minorias sexuais, isto é, dos párias [...] de todas as épocas, de todos os continentes. (LÖWY, 2005 p.39).

Por fim, o elemento principal que fundamenta a pesquisa está na noção que Benjamin dá para o termo fantasmagoria, sobretudo ao longo da obra das Passagens, quando a trata como uma espécie de atualização do fetiche da mercadoria.

Sem qualquer intervenção sua, as mercadorias encontram sua própria figura de valor já pronta no corpo de uma mercadoria existente fora e ao lado delas. Essas coisas, o ouro e a prata, tal como surgem das entranhas da terra, são, ao mesmo tempo, a encarnação imediata de todo trabalho humano. Decorre daí a mágica do dinheiro. O comportamento meramente atomístico dos homens em seu processo social de produção e, com isso, a figura reificada de suas relações de produção, independentes de seu controle e de sua ação individual consciente, manifestam-se, de início, no fato de que os produtos de seu trabalho assumem universalmente a forma da mercadoria. Portanto, o enigma do fetiche do dinheiro não é mais do que o enigma do fetiche da mercadoria, que agora se torna visível e ofusca a visão. (MARX, 2011, p. 155).

No sentido de que tudo o que é material torna-se mercadoria, Benjamin insere nesse contexto a ideia de que as relações sociais também são contaminadas por essa atmosfera fantasmagórica. “As relações sociais são, como sabemos, condicionadas pelas relações de produção” (BENJAMIN, 2017, p.84). Encontrando nesse tema a proposta fundante da modernidade, podemos dizer que o autor transporta tais fantasmagorias para diferentes épocas e fica evidente, aos observar as imagens filmadas que “tais fantasmagorias se prolongam na esfera particular” (BOLLE, 2000, p.66). Na metade final de Pouco mais de um mês, André Novais sufoca o momento máximo do afeto entre anúncios publicitários, compondo um quadro repleto de angústias, fazendo um beijo, gesto tão comumente representado como forma de amor, imprima na imagem as incertezas dos personagens ao despedirem-se.

Figura 2 – Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013)



Fonte: Filmes de Plástico

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequências dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica que devemos ao século XIX, entra no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias. (Benjamin, 2018, p.72).

Esse universo fantasmagórico não é frontalmente atacado e destrinchado pelos artistas justamente por não compor o primeiro plano de suas obras, mas mostra-se presente de maneira peculiar, operando de forma agressiva, mas sorrateira, imperceptível à primeira vista. O que Benjamin fomenta é a discussão em torno do afeto sendo intermediado pelas relações capitalistas. O conceito de fantasmagoria é o que orienta este estudo na sua proposta de estabelecer uma abordagem sobre a produção de curtas-metragens da década de 2010, tendo como ponto de partida um filme intitulado Fantasmas.

3 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

As ideias trabalhadas por curta-metragistas serão analisadas em um primeiro momento pelo conteúdo dos seus filmes, o que eles comunicam através de imagem e som. Posteriormente, será levado em consideração também o que os próprios realizadores expõem sobre suas obras – em entrevistas e textos publicados - e sobre o contexto gerado a partir delas no cenário do curta-metragem contemporâneo brasileiro.

Para a obtenção de um extrato significativo com conteúdo simbólico da produção cinematográfica realizada em curta-metragem na década que se inicia em 2010, foram analisados todos os curtas-metragens dirigidos por André Novais Oliveira e por Nathália Thereza nesse período. O procedimento primordial utilizado para explorar o tema foi a pesquisa de campo, balizando o estudo nas teorias de autores que discutem em suas obras, temas como a linguagem, a narrativa, a performance e, evidentemente, a comunicação.

Foram realizadas entrevistas com os realizadores André Novais Oliveira e Nathália Tereza. As perguntas foram enviadas por e-mail⁸ no dia 22 de janeiro de 2020 e respondidas no dia seguinte. Tais depoimentos estão presentes ao longo do texto para complementar demais informações expostas. As entrevistas seguiram o modelo proposto por George Garskel em *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* (BAUER; GARSKEL, 2002).

Na parte final, a filmografia estudada foi contextualizada dentro da década em destaque. A partir de um levantamento sobre algumas características dos filmes exibidos em festivais e em mostras de cinema no Brasil voltados especificamente para curtas-metragens, é traçado um panorama da produção nacional ao longo da década de 2010. Serão consideradas as mostras exclusivamente nacionais dos festivais mais antigos do país para se obter informações como: Quantos foram, ano a ano, os filmes dirigidos por mulheres; quantas codireções e quantos filmes realizados em cada estado da federação foram exibidos ao todo. Serão considerados para a pesquisa fatores como o número de salas de cinema, a presença de cursos de graduação em cinema e os recursos investidos pelo Fundo Setorial do Audiovisual. O ponto de partida da linha temporal considerada para o estudo é a primeira exibição do filme

⁸ Projeto aprovado no Comitê de Ética em Pesquisa. Número do parecer 4.505.774.

Fantasma (2010) na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Além de livros e revistas, serão consultados catálogos físicos e online, disponíveis nos web sites dos festivais de cinema, bem como textos e vídeos postados nos endereços eletrônicos dos eventos.

4 EXPOENTES DE UMA GERAÇÃO

A busca de argumentos que firmam as realizações de André Novais Oliveira e Nathália Tereza como expoentes da geração de curta-metragistas em atividade no país, é importante para este estudo. Portanto foram analisados alguns de seus filmes, compreendidos entre *Fantasmas* (André Novais Oliveira, 2010) e *A mulher que sou* (Nathália Tereza, 2019), a fim de justificar a presença de tais títulos nas duas pontas da linha temporal considerada para o estudo. Foram feitas também comparações entre os filmes e as análises de como as obras discutem os temas pertencentes às cidades a partir de seus signos.

A escolha de *Fantasmas*, de André Novais Oliveira como ponto de partida na linha do tempo deste estudo justifica-se tanto por sua relevância no cenário contemporâneo nacional, quanto pela abordagem simples das suas histórias. Capaz de uma exponencial complexidade narrativa ecoante, tal abordagem rendeu a *Fantasmas* os prêmios de melhor filme experimental no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, Destaque em Pesquisa de Linguagem no Festival Brasileiro de Cinema Universitário, Melhor Experimentação de Linguagem no Festival de Cinema Universitário Latino Americano Perro Loco, Melhor Filme no Panorama Internacional Coisa de Cinema, Melhor filme pelo júri da crítica no Janela Internacional de Cinema do Recife, todos no ano de 2010. Um levantamento realizado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) que elegeu os 100 melhores curtas-metragens brasileiros de todos os tempos, três dos filmes de Novais constam na lista: *Fantasmas*, *Quintal* e *Pouco mais de um mês*.

No entanto é preciso identificar no cinema de André as ressignificações possíveis no cenário urbano, no cotidiano dos personagens brasileiros e na relação entre as histórias e os aparatos tecnológicos disponíveis para compreender na sua totalidade a matriz inovadora que constitui seu cinema.

4.1 A cidade em pequenos filmes

“A cidade é antes de mais nada um ímã, antes mesmo de se tornar local permanente de trabalho e moradia.” (ROLNIK, 1998, p.13).

O cinema brasileiro viveu uma de suas décadas mais produtivas entre 2010 e 2019, aliando aspectos concernentes a um cinema dito de autor cujo intuito não é

exatamente alcançar grandes públicos. Estabelecer uma relação com seus espectadores na qual o filme é tratado como a arte é um norte dentro do espectro da realização audiovisual brasileira contemporânea. Justamente nesse período, os meios para se produzir esse tipo de cinema foram facilitados por conta de mecanismos de fomento à cultura propostos pelo Estado.

Em um contexto amplo de ressignificações das estratégias de organização da cultura e da mutação nas características que repensam os trajetos humanos, a decomposição das imagens da metrópole, ou seja, o estudo dos fragmentos de fotos e vídeos que enquadram as grandes cidades é uma possibilidade para se compreender a hiperaceleração contemporânea. Não é o caso de obter-se respostas conclusivas a partir de uma análise de dados, mas de encontrar nos pormenores a chave para novas perguntas que ainda não foram feitas, ou para as quais não se dá a devida importância justamente por tratar-se de um detalhe. Esses pontos mínimos ficam perdidos em um filme de longa-metragem, o que torna mais difícil a sua observação, mas ao assistir a um curta-metragem, as possibilidades de perscrutação são mais claras, sobretudo se o exercício é feito em tela grande. Assistir a um filme no cinema é um privilégio geralmente restrito às estreias e às mostras de retrospectivas, portanto é preciso ficar atento às programações dos espaços de exibição, que são dominados pelos *blockbusters*, exceções feitas às cinematecas e os centros culturais. Ou seja, para percebermos, em uma obra a minúcia que não nos salta aos olhos, é necessário um conjunto de fatores para criar uma condição tão particular quanto o próprio significado do detalhe.

A cidade tem suas delimitações e sua identidade própria, mas não é apenas uma, são muitas retratadas pelos mais diversos olhares e interpretações. A urbe quando filmada multiplica-se, temos a visão do cineasta que capta por algum motivo particular um recorte específico e temos a assistência do espectador que interpreta esse recorte da sua forma, compondo seu próprio poema com os elementos que tem diante de si (RANCIÈRE, 2012, p.27).

André Novais Oliveira propõe em sua obra a discussão acerca dos signos da cidade, das memórias e dos romances entre as pessoas e os espaços. Os curtas-metragens *Fantasmas* (2010), *Pouco mais de um mês* (2013) e *Quintal* (2015) têm em comum a cadência narrativa e o senso de humor quando chega o momento de desvelar a situação crucial de cada história. Embora conquistem o espectador, geram, ainda assim, certa estranheza comum no encontro com o desconhecido, o que afirma

a posição primordial no sentido de inaugurarem uma nova etapa na historiografia do cinema brasileiro.

O curta-metragem, mesmo quando firma sua estrutura em um roteiro clássico para ficção, ou que se define, por exemplo, como um documentário observacional, acaba, por vezes, sendo confundido com uma peça do gênero experimental. Nesse caso em um conceito muito mais amplo do que os limites do cinema costumam definir o experimentalismo. Arlindo Machado elucida o conceito de experimental:

O que é o experimental? Até os anos 1960 os filmes costumavam ser classificados como “documentários” ou “ficções” e não havia muita margem de manobra para sair dessa dicotomia simplificadora. Mas havia uma produção emergente, em volume cada vez mais expressivo, sobretudo fora do circuito comercial, que em hipótese alguma cabia nessa classificação obsoleta. Quando Stan Brakhage começa a fazer filmes colando asas de borboleta sobre uma película em branco, sem nem sequer obedecer aos limites do fotograma, já não era mais possível manter impunemente a dicotomia tradicional. Foi então tomado o termo “experimental” para designar esse campo até então excluído do audiovisual. Mas o curioso é que o “experimental” só pôde ser conceituado por sua exclusão, por aquilo que ele tem de atípico ou de não-padronizado, por aquilo, enfim, que não se define nem como documentário, nem como ficção, situando-se fora dos modelos, formatos e gêneros protocolares do audiovisual. (MACHADO, 2010, p.25).

A exploração das linguagens aplica-se melhor do que o fato de o realizador testar no modelo curto uma forma de contar a história tal qual ele pretende fazer em um futuro longa-metragem. Não é raro que a falta de compreensão sobre um filme cuja narrativa traga elementos inovadores declina para essa interpretação, em uma leitura que com o passar dos anos tende a ficar obsoleta. *Fantasmas*, de André Novais, recebeu no 20º Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, no ano de 2010, o prêmio de melhor filme experimental, sem apontar em sua ficha técnica que pertence a tal gênero. A prática de enclausurar um filme dentro de um gênero vem da necessidade que o capitalismo tem de transformar em produto toda e qualquer peça criada mesmo tratando-se de uma obra de arte. Transcender o rótulo estimula a criação de nomenclatura que abarque classificações ainda desconhecidas.

Em *Fantasmas*, o protagonista grava tudo o que acontece na sua rua em um momento específico da noite, a fim de confirmar a suspeita de que sua ex-namorada tem aparecido pelo bairro. O filme utiliza-se do chiste ao evidenciar a reprodução constante da imagem da personagem Camila dobrando a esquina, com uma veia melancólica explícita e que não se sobrepõe à descontração proposta desde o início do filme. A fusão entre espectador, realizador e personagem põe a obra em um limiar

psicológico, um espaço que não é fronteira porque não cruza caminhos, mas os une. É a exibição de um estudo ainda não classificável (exceto por ser um filme de curta duração) sobre as relações possíveis entre habitantes de um perímetro urbano. É um aforismo registrado em câmera de vídeo, gravado em fita MiniDV.

4.2 A cidade em pequenos textos

Em Rua de mão única, Benjamin apresenta uma série de textos que comunicam diversos pontos de vista sobre um tema central: a escrita da cidade em desenvolvimento. São aforismos que traçam a perspectiva de uma tensão moderna como forma de entrelaçar variados conflitos e propor uma teoria: “A eficácia literária significativa só pode nascer da alternância entre ação e escrita” (BENJAMIN, 2013, p.9). Dessa forma, por mais que o texto na sua integralidade mescle seus assuntos e apresente-os de forma intrincada, seu estado mais puro é a crítica ao urbano em seu âmago.

Ao esmiuçar novos alvitre no campo estético, reações populares são observadas, o papel da arte e, sobretudo, do artista, ao avaliar e representar essas reações frente aos dilemas contemporâneos é organizado por Benjamin da seguinte maneira: a reflexão sobre a eficácia, no plano social, e a consequente proposição de possíveis soluções para os problemas encontrados.

Através de um amontoado de opiniões, impressões e reflexões, Walter Benjamin exprime seus sentimentos, não sem antes propor uma descrição dos símbolos que direcionam a leitura da cidade, pondo em prática uma sequência de atividades necessárias para se chegar ao objetivo presente no cerne de sua ambição. O cenário sofreu transformações, há uma história por trás da imagem atual, mas o lugar está ali agora, no presente, e diante desse panorama, a escrita não pode estar desatualizada. Portanto, inicialmente, ele sutilmente descreve ambientes comuns da cidade nos títulos de cada um de seus capítulos e essas imagens acabam por nortear o sentimento do leitor ao desvendar as intenções do escritor. “Posto de gasolina”, “Sala do café da manhã”, “Estaleiro”, “Casas de dez divisões luxuosamente decoradas”, “Policlínica”, “Agência de apostas” e “Espaços livres para alugar” são alguns dos títulos apresentados no livro, que indicam lugares físicos, aos quais nosso imaginário comum facilmente é conduzido por experiências pessoais prévias. Em outros exemplos, alguns símbolos urbanos, em forma de aviso, são adotados como

títulos, cumprindo o mesmo papel, como nos casos de “Solicita-se ao público que proteja as áreas plantadas”, “Trabalhos no subsolo”, “Fechado para obras!”, “Atenção aos degraus!” e “É proibido afixar cartazes!”. O último carregado de ironia, pois o texto que segue é composto por três momentos que poderiam muito bem ocupar o espaço de um cartaz. São eles: “A técnica do escritor em treze teses”, “A técnica do crítico em treze teses” e o central “Treze teses contra os snobes” no qual o autor faz uma série de comparações entre a verdadeira arte e o releu documento. “Artista faz uma obra, já o primitivo exprime-se por documentos” e a “obra de arte só acessoriamente é um documento, mas nenhum documento é uma obra de arte” (Ibid, p. 29). “Enquanto a inocência serve de capa ao documento, a virilidade das obras de arte reside no ataque” (ibid, p. 29). Ou seja, a mistura entre o agir e o escrever deflagra o mecanismo crítico da obra de arte.

Em *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da história* em Walter Benjamin, Willi Bolle destaca que o texto na sua totalidade:

...trata-se de uma representação da metrópole moderna, assim como ela se ergue diariamente diante de seus habitantes: uma imensa aglomeração de textos: placas de trânsito, outdoors, sinais, letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos – uma gigantesca constelação de escrita. (BOLLE, 1994, p. 274).

Cabe, aqui, uma aproximação mais aprofundada entre a teoria de Benjamin e a obra do cineasta brasileiro André Novais Oliveira. A eficiência dos filmes nasce da alternância entre ação e narrativa. Os curtas-metragens de Oliveira possuem uma condução peculiar e mesmo havendo semelhanças entre eles, todos têm características específicas e estruturas concisas. Aparentemente, algumas histórias propõem-se como devaneios, mas a narrativa é atualizada pelo contexto urbano e pela leitura que André faz, como um artista em formação compreendendo seus espaços através das descrições dos ambientes, por vezes de forma bastante literal. Isso pode ser visto em *Pouco mais de um mês*⁹, a história é sobre um casal que está no início de seu relacionamento, e em determinada situação narram o que estão vendo ao flagrar a imagem da rua projetada no teto do quarto. Na ocasião, a personagem Élide pede ao namorado que estique a cortina do quarto até revelar o efeito de câmara escura (Figura 3). Maravilhados, eles passam a narrar o que veem. A filmografia de

⁹ Filme disponível em <https://www.filmesdeplastico.com.br/pouco-mais-de-um-mes/>. Acesso em 30/01/2021

Oliveira configura uma coleção de aforismos de escrita não linear, seguindo uma ideia vicinal a de Rua de mão única.

Figura 3 – Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (2013)



Fonte: Filmes de Plástico

Em um texto intitulado Rua de mão múltipla: notas sobre Fantasmas de André Novais, Juliano Gomes configura o curta-metragem como “um curto-circuito de formas, construindo através de sua mise-en-scène uma aguda reflexão sobre o estatuto ontológico das imagens hoje” (GOMES, 2016, p. 1). Corroborando a teoria de Benjamin ao entender que a história contada no filme é uma atualização da forma de narrar a metrópole.

Tal superfície radicalmente superficial já é uma marca ética de sua perspectiva. Seus aparentes parcos meios (um filme de plano único, fixo, com câmera amadora, sem atores profissionais, imagens escuras, indefinidas) e enredo pra lá de pueril a princípio (reencontro de dois amigos, e conversa acerca de uma desventura amorosa de um deles) são ferramentas de uma ação aguda na composição dramatúrgica e numa investigação sobre o estatuto da imagem simultaneamente. (Ibid, 2016, p. 1).

O roteiro do curta-metragem Fantasmas executa a alternância entre escrita e ação. Assim, o resultado do que foi filmado traz ainda mais aproximações. O espectador está diante da memória, mas, ao longo de quase todo o filme imaginou ser ele um voyeur da situação. Escutando as histórias, fitando um posto de gasolina sem

que qualquer relação entre imagem e som fosse esmiuçada, até que, ao deparar-se com a tomada de conhecimento de uma câmera de vídeo por parte do personagem Maurílio, ele, o espectador, também surpreende-se e passa a integrar o universo do filme. O cotidiano está descrito no roteiro, mas a iminente transformação da obra cinematográfica em um espaço de intersecção artística entre realizador, personagens e audiência não pode ser simplesmente planejada em forma de texto a ser filmado. É preciso que haja o contato com a plateia, através da obra audiovisual. Logicamente, todo roteiro é escrito para ser filmado e assistido, mas concluir que é possível a narrativa ser transposta para a realidade do espectador requer uma certeza imediata. A comunicação precisa ser eficaz e pensada para ser executada tal qual foi proposta, no caso de *Fantasmas*, na duração de um curta-metragem. Fosse um filme elaborado sob uma estrutura de longa duração, talvez todo o processo pudesse diluir a ideia inicial e manter a atenção do espectador seria um desafio inatingível. A ação se dá pela aproximação, que por sua vez ocorre pela contextualização da realidade do bairro contada através de um simples diálogo, com elementos regionais, características únicas e aforismos perpendiculares ao discurso mais certo do filme: ver para esquecer. Recortar a imagem, decompor cada pedaço seu, estudar suas cores, tamanhos, movimentos e decorar cada um dos espaços presentes na memória que está sendo criada, para então ter a certeza de que tudo foi consumido. A partir daí, pensar na próxima composição que norteará a vida ou o senso crítico sobre os próximos espaços da memória a serem descritos.

Para entender melhor os aforismos de André Novais Oliveira, é preciso fazer uma breve contextualização sobre a inserção de sua cinematografia na história do cinema brasileiro. A geração que se formou após a consolidação do que ficou reconhecido como Novíssimo Cinema Brasileiro, acabou por construir uma nova e complexa cadeia de produção de curtas-metragens. São muitos os fatores que contribuíram para que o Novíssimo obtivesse reconhecimento como um importante momento dentro da história do cinema brasileiro. Para enumerá-los, primeiro é preciso estabelecer que não estamos falando de um movimento ou de uma escola. Segundo Raul Arthuso:

É o caso de pensar menos em um movimento, como em geral se organiza a historiografia do cinema, e mais em um momento, uma geração, ou segmentos dela, aglomerada aqui pela proximidade temporal de afinidades cinematográficas que não necessariamente compartilham o mesmo espaço físico. (ARTHUSO, 2015, p.12).

Em artigo denominado O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação, Marcelo Ikeda coloca o seguinte:

Dessa forma, no Brasil tem recebido destaque um conjunto de realizadores, chamados pela nova crítica de “novíssimo cinema brasileiro”. Acredito que esse termo oferece margem para muitos mal-entendidos, por promover uma associação com o cinema novo brasileiro que está longe de ser imediata. De qualquer forma, seja qual for o rótulo que se designe, ele aponta para a emergência de um novo modelo de produção, que não se resume às duas principais metrópoles brasileiras (o eixo Rio-São Paulo) e com a ênfase em processos colaborativos e com baixíssimos orçamentos, muitos deles realizados sem leis de incentivo. (IKEDA, 2012).

Isso posto, podemos, então, citar alguns dos motores que tornaram possível esse importante momento. São eles: a facilitação do acesso e da operação dos equipamentos que permitem o fazer fílmico por meio da evolução das tecnologias digitais; a obtenção de orçamento através de políticas públicas voltadas para o audiovisual; a descentralização que permitiu um maior alcance da linguagem cinematográfica; a expansão dos cursos e faculdades de cinema e a ampliação do circuito de festivais e mostras que passaram cada vez mais a englobar a produção universitária.¹⁰ É nesse contexto que surge em 2010 o curta-metragem *Fantasma*. Vemos, durante todo o filme, em um enquadramento estranho, em uma esquina mal iluminada (Figura 4), um posto de gasolina e carros subindo e descendo a rua do que parece ser uma região periférica de uma grande cidade. Acompanhamos o diálogo despretensioso entre dois amigos carregados de sotaque mineiro. Eles conversam sobre temas cotidianos como a próxima partida de futebol, o paradeiro de velhos amigos do bairro e, talvez, o mais relevante de seus assuntos: uma dívida contraída no valor de dez reais. No momento em que um deles descobre uma câmera de vídeo gravando a rua, entende-se então que a estranha imagem está sendo registrada, junto de todo o áudio da conversa. Estabelece-se a ideia da ausência do privado. O personagem usa o mesmo artifício que o realizador: registrar uma ideia e transpor a subjetividade da angústia particular para a narração audiovisual, usando como ferramenta uma câmera barata e comum.

Essa câmera funciona como uma espécie de câmera de vigilância para seu dono, na verdade uma câmera de confirmação de suspeita, sem, no entanto, ter nada a ver com proteção do posto ou da casa do rapaz. O rapaz quer apenas uma prova de que sua ex-namorada de meses atrás passa por ali. Uma vizinha parece tê-la visto. “Ele quer uma confirmação. Por quê? Para

¹⁰ O tema é aprofundado no capítulo 6 desta dissertação.

que? Não importam as respostas ou bom senso nesse caso. Ele apenas precisa ver essa imagem. Para depois esquecê-la". (EDUARDO, 2009).

A inteligibilidade com que Oliveira conduz a metalinguagem transforma esse filme de ficção em uma espécie de documento comprobatório da relevância do Novíssimo e abre caminho para que as demais obras afluentes deságuem no mar do cinema brasileiro contemporâneo. No capítulo "Varanda", Benjamin escreve o que pode ser assimilado como a tônica de Fantasma: "A Lembrança vê a pessoa amada sempre em formato reduzido." (BENJAMIN, 2013, p. 40)

Figura 4 – Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010)



Fonte: Filmes de Plástico

Da mesma forma que a cinematografia de André Novais acaba por ser influenciada por esse filme, em Rua de mão única, o primeiro dos 60 textos, intitulado "Posto de Gasolina", dá o tom do livro que segue:

A construção da vida neste momento passa mais pela força dos fatos do que pelas convicções. Concretamente, de fatos que quase nunca e em lugar algum chegaram a transformar-se em fundamento de convicções. Em tais circunstâncias, a autêntica atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário. Essa é antes a expressão habitual da sua esterilidade. Uma eficácia literária significativa só pode nascer de uma rigorosa alternância entre ação e escrita. (BENJAMIN, 2013, p.9).

Partindo dessa ideia, o autor adverte que o trabalho do artista não pode estar preso apenas às formas tradicionais. Da mesma forma que apontava em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, para além da crítica à reprodução das peças e seus questionamentos em torno do valor primordial da obra quando replicada, o avanço tecnológico, por sua vez, é capaz de expandir o contato entre arte e povo. “A possibilidade de reprodução técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte (BENJAMIN, 2017, p.15)”. Em “Posto de gasolina”, escreve Benjamin: “aquelas formas despretensiosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidades ativas do que o ambicioso gesto universal do livro”. (Id, 2013, p9) Fugindo da exclusiva manutenção de uma forma tradicional de atuar, talvez seja possível comunicar-se melhor com as massas. Assumir inovações tecnológicas, ao menos como uma fração de um método que aproxima espectador e obra, causa um efeito na história das comunicações artísticas. Em *Pouco mais de um mês* (André Novais Oliveira, 2013), a reprodução da câmara escura filmada em FullHD, de maneira singular e, até mesmo simplista, causa uma reflexão em torno do panorama histórico da captação e exibição de imagens. Já em *Fantasma*, é o personagem quem está gravando a imagem que vemos, as escolhas estéticas podem ser do realizador, mas a justificativa é que é sob o olhar leigo do personagem periférico, angustiado pela sua própria memória, o enquadramento não deve ser dos melhores. A câmera utilizada, nesse caso, capta o vídeo em fita MiniDV, distante de um profissionalismo cinematográfico.

Tanto *Pouco mais de um mês* quanto *Fantasma*, discutem a memória, o sentimentalismo e a profundidade das relações amorosas em seus textos mais evidentes. No momento chave desses dois filmes, os diálogos se dão motivados por esses temas e o espectador se vê inquestionavelmente abarcado por eles. É difícil não seguir o curso desses sentimentos quando se é levado de maneira constante em um ritmo contínuo e calmo, sem grandes oscilações. No entanto, as imagens apontam para outras dimensões, criando uma atmosfera complexa e crítica aos símbolos das cidades. As escolhas do realizador são tomadas com sensatez, não acontecem por acaso e a carreira dos filmes, exibidos em mais de 50 festivais nacionais e internacionais, legitimam essas escolhas. Em *Pouco mais de um mês*, quando o casal discute seu relacionamento e os sentimentos são enfim expressados com sinceridade, a introdução do assunto começa com um diálogo aparentemente despretensioso. Aproveitando o momento em que os dois estão sentados no banco de um ponto de

ônibus, eles discutem quais linhas passam pelo local e como deslocarem-se por Belo Horizonte (onde o filme se ambienta). A partir dali, citando as ruas e avenidas pelas quais os coletivos transitam, situando melhor espectadores e personagens quanto ao entendimento da metrópole, entretanto, o que mais chama a atenção na imagem, já que a cena se desenvolve em um plano aberto, renunciando a tomadas mais fechadas ou eventuais closes, são os anúncios publicitários ao redor do casal e os informes afixados na estrutura do ponto de ônibus (Figura 5). Na obra das Passagens, Walter Benjamin diz que “em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria” (BENJAMIN, 2009, 53).

Figura 5 – fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013)



Fonte: Filmes de Plástico

Seguindo a mesma proposta, quando o personagem Gabriel utiliza a ferramenta que permite um zoom na imagem, a fim de poder verificar se é mesmo a sua ex-namorada que anda circulando pela região, tornam-se mais evidentes os preços dos combustíveis no posto de gasolina e uma carreta que está estacionada ao

longo de todo o filme, e que possui, pendurada em sua traseira, uma faixa com o aviso de “Vende-se” (Figura 6), sendo que antes já era possível identificar a bandeira do posto (Figura 7). Essas informações costumam ser evitadas pelos diretores quando essas marcas não estão patrocinando seus filmes. Mas nesses casos, há o intuito de contextualizar a realidade urbana e criticar seus símbolos.

Figura 6 – Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010)



Fonte: Filmes de Plástico

Figura 7 – Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010)



Fonte: Filmes de Plástico

Ao discutir o papel da crítica da obra de arte frente aos símbolos contemporâneos da metrópole, Walter Benjamin escreve em um capítulo que chama de “Espaços livres para alugar”, o seguinte trecho:

A crítica é uma questão de distância certa. O seu elemento é o de um mundo em que o que importa são as perspectivas e os pontos de vista, e em que ainda era possível assumir uma posição. Entretanto as coisas tornaram-se excessivamente agressivas para a sociedade humana. A imparcialidade e o olhar livre são mentiras, se não mesmo a mais ingênua expressão da pura incompetência. O olhar hoje mais essencial, o olho mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se propaganda. (BENJAMIN, 2013, p 50).

André Novais Oliveira filma a cidade, discute relações humanas e critica seus símbolos utilizando o cinema como ferramenta. Benjamin escreve sobre o mesmo tópico, mas utilizando o cinema como objeto de comparação ao falar da propaganda. “Esta arrasa o espaço livre da contemplação e aproxima tanto as coisas, coloca-as tão debaixo do nariz quanto o automóvel que sai da tela de cinema e cresce, gigantesco, tremeluzindo em direção a nós” (Ibid, p.50). Uma atitude contumaz na plataforma artística é a projeção pessoal do realizador. A câmera é projetada de fora para dentro, então o artista tenta refletir-se na obra e propor suas questões como pontuais para o mundo. O Eu, muitas vezes, sobressai-se aos valores presentes no

imaginário comum da sociedade. Ao negar essa estrutura recorrente, André Novais procura assimilar a descrição da cidade para contagiá-la com sua crítica poética.

4.3 Relação com o espectador

O Brasil viveu um momento de consolidação frente ao panorama mundial cinematográfico entre os anos de 2010 e 2019, atingindo o recorde de lançamentos do período em 2018 com 183 novos títulos registrados (ANCINE, 2020, p.6). Se produziu mais, e foi possível firmar presença em festivais internacionais de grande importância como por exemplo: os dois longas de Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) ambos estreados no Festival de Cannes dos seus respectivos anos, os dois longas de Davi Pretto, *Castanha* (2014) e *Rifle* (2016) estreados nas 64ª e 67ª edições do Festival de Cinema de Berlim (Berlinale – Mostra Fórum) e os dois filmes da dupla Márcio Reolon e Filipe Matzembacher, *Beira-Mar* (2015) e *Tinta Bruta* (2019) que também tiveram suas estreias na Berlinale. O fato destes realizadores exibirem seus segundos filmes nos mesmos festivais das estreias dos longas debutantes é um indicador da sólida presença do cinema brasileiro no circuito de festivais.

Houve um avanço importante no diálogo entre realizadores, pois estes passaram a acessar com maior facilidade as obras de seus colegas através das novas tecnologias e de espaços democráticos que fomentaram a cultura. Por outro lado, parece que estes filmes encontraram seu público dentro do próprio nicho, o que deixa claro que, apesar dos progressos significativos, ainda há uma lacuna dentro desse recente processo audiovisual brasileiro: a formação de público.

Programas de inclusão e estudos sobre o tema certamente cumprem seu papel, a questão fundamental é transformar também o realizador em agente dessa proposição. Um caminho possível é a exploração de filmes que travem um diálogo maduro com seus interlocutores em sessões de cinema cujos espaços sejam acessíveis e convidativos aos mais variados públicos.

Fantasmas, dentre suas qualidades, tem a característica de comunicar com efetividade suas ideias e um dos motivos é o fato de tomar um certo cuidado com o espectador por não o subestimar. A imagem despretensiosa se torna instigante por conta da potência narrativa e de sua proximidade com o real, abrindo mão de virtuosidade imagética e de técnicas que se empregadas soariam apenas como

amparo na atração do olhar. O filme causa interesse pela crueza na forma de se comunicar. Segundo Jacques Rancière:

“O espectador também age, tal como aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si.” (RANCIÈRE, 2008, p. 17).

O curta-metragem assimila bem um retrato contemporâneo brasileiro por ser um filme simples, de baixíssimo orçamento, criativo, por relevar sotaques e filmar a metrópole de uma forma inédita, despretensiosa e investigativa simultaneamente. Considerando a seguinte observação de Feix:

Na década de 2010, com a conformação de novas estratégias de acesso à fabulação, uma nova busca se desvelou. E acabou desvelando diversos outros personagens fabuladores, que em seus imaginários revelaram sonhos, afetos, desafios e aspirações muitas vezes compartilhados com as coletividades às quais pertencem. (FEIX, 2019, p.64).

É possível considerar que alguns dos filmes produzidos no país após 2010 refletem um sentimento comum por serem compostos a partir de uma atmosfera cultural efervescente, mas sobretudo porque os mecanismos de incentivo às artes se proliferaram de tal maneira que foi permitido expandir olhares e viabilizar um grande número de novos projetos e que “é a partir dos *encontros* potencializados pelas novas tecnologias e pelas novas formas de produção que a tendência pós-2010 se afirma.” (FEIX, 2010, p.17). Mesmo com esse avanço, ainda não foi possível refletir esse momento no que diz respeito ao público em sala de cinema. Os filmes de nicho traçam carreiras sólidas em festivais nacionais e internacionais com exibições em diversos festivais como os de Cannes e Berlim, como já fora citado, mas de alguma forma não conseguem obter uma plateia ampla e diversificada capaz de criar uma cultura expandida, senão de cinefilia, ao menos acostuada a ver e debater os filmes nacionais. Um possível diagnóstico para isso seria a falta de proximidade com o grande público. Claro que existem as questões relevantes como os problemas de distribuição e regulação do mercado que impõe a dificuldade de uma maior presença do filme brasileiro em salas de exibição. Além do baixo potencial para investimento em publicidade e divulgação, mas é importante realizarmos também um exercício de mea culpa e tentar entender a falta de comunicação entre os realizadores e as plateias.

A autêntica atividade cinematográfica não pode ter a pretensão de se desenvolver estritamente no âmbito cinematográfico. É necessária uma alternância entre escrita e ação, entre filmar e reconhecer novos olhares. O caminho começou a ser trilhado muito antes de *Fantasma*, mas essa autenticidade ganhou nuances importantes no começo da década e obtém novas cores perto do seu fim, anunciando a próxima etapa do cinema brasileiro.

Se em *Fantasma* o personagem faz o registro em vídeo para então esquecer o passado, em *A Mulher que sou*, a protagonista muda de cidade em busca de um novo lugar para recomeçar. Forjando uma linha histórica contínua entre os dois filmes, vamos da tentativa de esquecimento à superação, atravessando quase uma década de turbulências políticas e efervescência artística como costuma acontecer em qualquer delimitação temporal em nosso país. Portanto, é preciso encontrar no detalhe de cada momento a importância dos acontecimentos. Concentrando-se em um fragmento do filme *Fantasma* é possível extrair praticamente todos os elementos que amparam o todo desta pesquisa. Quando já no final do filme a fita retrocede e nos percebemos espectadores de uma memória, do registro de uma memória, é bem verdade. Ao discriminar os elementos que compõem aquela imagem em movimento é possível se obter uma crônica para cada um e ainda assim, não dar conta de sua complexidade. Em *A mulher que sou* acontece algo semelhante. Vemos Curitiba despontar ao longe em um plano cuja câmera se aproxima cada vez mais da cidade sendo que o plano anterior mostrava uma estrada costeando a serra. "Del cerro vengo bajando. Camino y pedra" diz a canção¹¹ interpretada por Mercedes Sosa que acompanha a imagem. Não vemos o veículo que translada, apenas o caminho sinuoso que é percorrido. Até então pode ser tanto um carro, quanto a alma de um fantasma vagueando, mas o momento seguinte revela Marta dormindo na poltrona de um ônibus. Ela é acordada pela filha. "Mãe, chegamos." Não vemos mais a cidade em um plano tão aberto quanto o que anuncia o filme (Figura 8). Pouco importa de onde as personagens vêm, mas sim a ideia que ela busca naquela imagem de urbanismo genérico.

¹¹ Pyedra y Camino, canção de Atahualpa Yupanqui interpretada por Mercedes Sosa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EMLEO4WKNDM&ab_channel=Mat%C3%ADasJim%C3%A9nez. Acesso em: 30 nov. 2020.

Figura 8 – Fotograma extraído de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019)



Fonte: Diadorim Filmes

Este é o início do filme que encerra o período estudado. A mirada de uma nova cidade para transitar e para ser.

5 FANTASMAS E PASSAGENS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

As análises foram realizadas no intuito de correlacionar o conteúdo das obras com fundamentos base expostos a partir do curta-metragem *Fantasma* (André Novais Oliveira, 2010). Questões deflagradas pela realização deste filme suscitam uma série de debates em torno do cinema brasileiro contemporâneo, isto está refletido no conteúdo da produção que seguiu a partir de 2010 e alguns dos exemplos da evolução deste discurso estão presentes nos filmes utilizados como objeto de análise no presente estudo. Assim como *Fantasma* aparece como um retrato de seu tempo, os curtas-metragens seguintes de André seguem em compasso com a geração, portanto é possível que tais filmes sejam recortados e observados como retratos e radiografias dos seus contextos de produção, de lançamento e de circulação, assim como na condição de expressões dos avanços técnico, tecnológico, narrativo e filosófico de toda uma geração de curta-metragistas. Conforme Walter Benjamin:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1987, p.174).

Alguns dos curtas realizados por André Novais Oliveira e Nathália Tereza são analisados com a intenção de realizar uma síntese dos reflexos de uma época. Certamente tais filmes não representam sozinhos a total pluralidade do período que revelou uma série de realizadoras e realizadores virtuosos que em muito contribuem para o cinema brasileiro. Características que vão desde o cinema feito para ser apreciado com enquadramentos capturados estritamente por sua beleza até obras de arte qualificadas como trabalhos de resistência. Os filmes aqui examinados representam uma amostragem do período em que foram realizados, levando em consideração o conhecimento empírico do autor deste estudo, que esteve presente em festivais e em mostras de cinema que exibiram tais curtas-metragens, acompanhando a repercussão, os debates e a aceitação por parte do público.

A consciência de André Novais e Nathália Tereza sobre seus espaços de atuação é central em seus trabalhos. André filmou seus curtas em espaços nos quais habita, como a própria casa e as ruas de seu bairro. Já Nathália, que nasceu no Mato Grosso do Sul, mas foi, ainda adolescente, para o Paraná, filma nos dois estados,

mantendo a particularidade de abarcar ambos os lugares como um território flutuante “Porque não é que eu seja uma pessoa enraizada, mas que eu tenho um lugar de flutuação” (TEREZA, 2020, correio eletrônico).¹²

Há um longo caminho para que o cinema brasileiro possa se assentar em uma base segura, os conceitos criados e desenvolvidos ao longo das décadas sempre influenciam o momento presente, nada é completamente descartado. Operar sob dificuldades, extraindo um significado notável de um recurso mínimo não é exclusividade de André Novais, mas é notável que o cineasta exerce essa função com maestria. A riqueza está nos pormenores, nos fragmentos, nas pequenas intenções. A iluminação emana do detalhe. É com essa sutileza que o cinema de Oliveira contagia um extrato importante da nossa produção cinematográfica mais recente.

5.1 Fantasmas

“... a representação cinematográfica da realidade é para o homem contemporâneo a que incomparavelmente tem maior significado, porque consegue captar o lado da realidade livre de todo e qualquer aparelho, o que o homem tem o direito de esperar da obra de arte - precisamente devido à penetração intensiva dessa realidade pelos aparelhos.”

Walter Benjamin

Fantasmas (2010) é um filme em plano único que dura pouco mais de 11 minutos. Dois amigos, Maurílio e Gabriel estão em um terraço conversando sobre temas casuais até que a presença de uma câmera de vídeo ressignifica o contexto do filme.

Em determinado momento o personagem que opera a câmera utiliza o zoom como ferramenta para visualizar com mais qualidade a esquina da rua em frente a sua casa e ao final do filme a fita retrocede (Figura 9). Essas são as mudanças mais significativas na imagem. Um plano único estático, dois enquadramentos e o efeito da fita que retrocede. A sinopse diz: "O fantasma da ex". No entanto, o título está no plural, fantasmas. A própria ex-namorada é citada no filme depois dos sete minutos e aparece apenas no minuto final, repetidas vezes, em um evento que significa o filme,

¹² TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

abrindo margem para todas as outras leituras de possíveis fantasmagorias presentes na obra.

Figura 9 - Fotograma extraído de *Fantasma* (André Novais Oliveira, 2010)



Fonte: Filmes de Plástico

A primeira é a presença da própria câmera. Em princípio a imagem não condiz com o texto. Vemos uma rua inclinada de um bairro que parece estar localizado na periferia de uma cidade, uma casa azul de frente para um posto de gasolina que se destaca por ser o ponto da imagem com melhor iluminação. Entre a casa e o posto está um caminhão estacionado bem no centro do quadro. Carros e ônibus sobem e descem a rua, ao fundo vemos pequenos pontos de luz espalhados por sobre um morro distante, o que entendemos que pode se tratar de um bairro distante. Tudo isso está delimitado pelas bordas do ecrã e um ponto escuro em diagonal, a laje mal iluminada onde estão posicionados os personagens e a câmera que captura a imagem. Os primeiros assuntos são completamente banais, eles tomam refrigerante juntos, conversam sobre um conhecido que anda sumido até que Maurílio comenta sobre há quanto tempo que não frequenta aquele terraço. Nesse instante, o recorte da cidade que vemos ganha importância, passamos a contextualizar as conversas dentro do imaginário do bairro. De acordo com Rolnik:

Nas grandes cidades hoje é fácil identificar território diferenciados: ali é o bairro das mansões e palacetes, acolá o centro de negócios, adiante o bairro boêmio onde rola a vida noturna, mais à frente o distrito industrial, ou ainda bairro proletário. [...] é como se cada cidade fosse um imenso quebra-

cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais. (ROLNIK, 1998, p.40).

Eles falam sobre alguns vizinhos, apontam direções, falam sobre estabelecimentos comerciais e demais elementos pertencentes a cultura do bairro. Não é preciso conhecer especificamente o bairro em questão para remontar na imaginação características peculiares da região, pois existem problemáticas parecidas em outros lugares, como descreve Milton Santos:

Todas as cidades brasileiras têm problemáticas parecidas. seu tamanho, tipo de atividade, região em que se inserem etc. são elementos de diferenciação, mas, em todas elas, problemas como os do emprego, da habitação, dos transportes, do lazer, da água, dos esgotos, da educação e saúde são genéricos e revelam enormes carências. quanto maior a cidade, mais visíveis se tornam essas mazelas. (SANTOS, 2013, p.105).

Portanto a ideia de cidade expressa a partir do fragmento é completada pelos componentes comuns às grandes cidades que povoam o imaginário brasileiro. Mesmo com essas questões populares que remetem ao cotidiano comum, a imagem da câmera manifesta-se em forma de fantasmagoria por ser uma opção estranha de enquadramento, especialmente por revelar sua presença na metade final do filme. Temos nessa captura uma estética semelhante à da câmera de vigilância, sempre à espreita. Não vemos os autores do diálogo que ouvimos, aumentando a sensação de vigilância que é confirmada por Gabriel quando Maurílio descobre o equipamento. O que entendemos no momento da descoberta é fundamental para nos desvencilharmos da ideia de que quem está sendo vigiado são os protagonistas, mas, sim, que um deles tem parte nessa intenção. A despreensão do que é fotografado, somado ao título do curta-metragem induz o espectador a pressentir uma presença estranha que só vai ser resolvida na segunda metade do filme quando entendemos que a câmera está ali posicionada pelo personagem. Este é um ponto importante em *Fantasma*. Personagem, realizador e espectador estão amalgamados pela construção narrativa e imagética. "No cinema, a atitude crítica e de prazer do público coincidem (BENJAMIN, 2017, p.35)

A segunda fantasmagoria passa quase despercebida em uma única assistência do filme, embora a discussão em torno dos signos da cidade esteja sempre presente. "Mal fixou o olhar, a imagem já mudou. A imagem do filme não pode ser fixada (Ibid, p.42) Trata-se da fantasmagoria da cultura capitalista que funciona como uma atualização do fetiche da mercadoria. Segundo Willi Bolle "Os rituais de adoração

do fetiche da mercadoria são ditados pela moda, secundada pela publicidade, enquanto arte de expor as mercadorias" (BOLLE, 1994, p.66). Essa manifestação fantasmagórica é mais explorada por André Novais no curta-metragem Pouco mais de um mês, mas também surge de forma tímida nos anúncios presentes no posto de gasolina e nos veículos que transitam pela rua.

O cinema restringe o valor de culto não só porque coloca o público numa atitude de apreciação valorativa, mas também porque essa atitude no cinema não inclui o fator atenção. O público é um examinador, mas um examinador distraído." (BENJAMIN, 2017, p. 45).

O canônico texto sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica de Benjamin também discute a concentração do público perante à obra que é vista. Em Fantasmas, ainda que se trate de um filme em plano sequência fixo, a fluência dos assuntos e a própria movimentação da rua diluem as informações, isso somado ao fato de estarmos anestesiados diante do fluxo de informações capitalistas da pós-modernidade. O que Benjamin ensina, e é muito proveitoso ao se fazer uma análise fílmica, por exemplo é a "necessidade de prestar atenção, durante muitos anos, a qualquer citação casual, qualquer menção fortuita de um livro" (Id, 2018, p.779) Ele observa e compara detalhes para assim poder fazer uma análise do todo. Em um plano fixo, mesmo as imagens ao acaso imprimem algum significado, já que o cineasta tem a chance de optar pelo *take* que mais lhe agrada. Logo, o que vemos na tela é o resultado de uma escolha.

Figura 10 - Fotograma extraído de Fantasmas (André Novais Oliveira, 2010)



Fonte: Filmes de Plástico

O terceiro elemento fantasmagórico, tal como os protagonistas, não se materializa em frente à câmera. Logo no início do filme, ouvimos os personagens aproximarem-se do local onde a câmera está posicionada. Gabriel fala que esteve à procura de uma terceira pessoa, mas que ela deve ter viajado, então completa: "Acho que ele vai me dar o calote". É a primeira situação a expor uma dívida, nesse caso com Gabriel. Em seguida, ouvimos o telefone de Maurílio tocando diversas vezes, mas ele não atende. Maurílio revela que a pessoa que telefona incessantemente é alguém para quem ele deve a quantia de dez reais, mas que não pode pagar pois outra pessoa também está devendo para Maurílio. Então, ele pede esse dinheiro emprestado para Gabriel, a fim de quitar sua dívida. Estes assuntos ocupam um tempo diminuto no curta-metragem, mas trazem uma questão importante: sempre que há alguém envolvido em alguma dívida financeira, há também uma pessoa externa à história central. Essas pessoas não possuem nome ou características físicas, são como assombrações cotidianas na vida dos protagonistas, configuram uma categoria anexa à fantasmagoria da cultura capitalista.

Fantasmas desenvolve-se a partir do que é dito fora de quadro e as conversas remetem a situações fora daquele espaço-tempo. Assuntos banais significados pela experiência da imagem e pela construção. A presença dos protagonistas é uma certeza, mesmo que não estejam em evidência. A aparência do bairro visto somada ao sotaque carregado em falas corriqueiras aproxima o filme de um brasileirismo raramente encontrado no cinema até então. Em sua tese sobre o trabalho de André Novais, Felipe Diniz destaca a encenação como dobra do fora de campo.

A conversa em off que envolve todo o filme *Fantasmas* evidencia uma figura metonímica importante a ser considerada. O significante voz, que chega ao filme fora de campo e assim permanece, indica metonimicamente a presença do corpo todo dos personagens Gabriel e Maurílio. Eis a encenação como dobra do fora de campo. O corpo dos atores transfere para a voz todo poder do reconhecimento. Produz-se, portanto, uma relação clara de contiguidade entre ambas as partes. A voz reenvia uma presença àquilo que falta. (DINIZ, 2018 p.135).

O que mais falta é completado também pela compactuação entre cineasta, personagem e público. A identificação para uma parcela grande da população em contato com o cinema de André não tarda.

Acho que o filme que teve mais êxito em festivais foi o *Fantasmas*. Acho que até hoje. Claro que ter passado Quintal e Pouco mais de um mês em Cannes alavancou bastante, não sei se *Fantasmas* foi o que mais passou, mas foi o

mais bem recebido talvez. Eu não sei dizer os motivos, mas o Fantasma é um filme que o pessoal gosta bastante porque ri e se identifica. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).¹³

Por fim, o fantasma da ex. Após Maurílio descobrir a presença de uma câmera de vídeo em funcionamento, impressiona-se e questiona o amigo, que explica sua situação. Sua ex-namorada tem rondado as ruas do bairro, não sabemos nada sobre a sua biografia além do nome, Camila, e que ela teria feito algo grave e que magoou Gabriel. Apenas a possibilidade da sua presença já mexe com os sentimentos do menino que demonstra não saber lidar com a situação. A busca por uma prova é necessária para que Gabriel possa, finalmente, acreditar no que, até então, é uma desconfiança, para, enfim, esquecer essa história. Ver para crer e crer para esquecer. Eis que Camila surge na esquina, dirigindo um carro preto, a câmera faz um movimento, um *zoom in* aproxima a imagem de Camila e Gabriel comemora. Agora pode dar por encerrado esse assunto. Então a fita retrocede até o ponto do surgimento de Camila, ela passa e a fita retrocede de novo. Constatamos que estávamos assistindo àquela memória junto de Gabriel, somos espectadores adstritos.

Figura 11 - Fotograma extraído de Fantasma (André Novais Oliveira, 2010)



Fonte: Filmes de Plástico

A imagem repete-se mais algumas vezes ao longo dos créditos finais, na busca de capturar algum sentimento novo, alguma atualidade imagética que o faça

¹³ OLIVEIRA, André Novais. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30/01/2021

compreender a situação, entrando em conformidade com a citação de Jacques Lacan em *A lógica do fantasma*: "Repetir não é reencontrar a mesma coisa contrariamente ao que se crê, não é forçosamente repetir indefinidamente" (LACAN, 2008 p.10).

Fantasiar algo diferente do estatuto da realidade intrínseca, do que Gabriel sente e não consegue se desvencilhar, utilizar-se desse desejo para criar uma fresta para então escapar dele. Mas aí vem a reviravolta, o filme passa a repetir o mesmo momento, fixando o desejo do protagonista no esgotamento da situação. A fantasia torna-se a chave para compreendermos sua obsessão. "Para Lacan a fantasia fornece uma resposta para o enigma do desejo do outro. A primeira coisa a observar acerca da fantasia é que ela nos ensina literalmente como desejar" (ZIZEK, 2010, p. 62). A insistência no ver para esquecer apresenta ao espectador o verdadeiro desejo do protagonista: ver para compreender o que é sentido, isso não está diretamente relacionado ao mencionado desejo de esquecer.

Sobre a tecnologia utilizada em *Fantasma*: a câmera utilizada é um equipamento simples, por isso quando é revelado que ela pertence ao personagem termina uma curiosidade e começa outra. A que finda é aquela dúvida causada ao espectador sobre porque estamos assistindo aquela imagem, com aquelas características, apenas ouvindo as vozes dos atores e não os vendo. Maurílio descobre a câmera para iniciar a nova curiosidade: estamos assistindo a uma imagem captada não só pelo cineasta, mas também pelo personagem. Mas e agora, o que ele quer com isso? Desenvolve-se, então, o cerne do filme, a obsessão com o fantasma da ex. O que é capital nessa fusão entre personagem e cineasta é que esse artifício só é possível pela utilização do equipamento em questão. A simples câmera de vídeo é também estratégia narrativa. Um recurso importante para quem está no início da carreira e ainda não tem acesso aos recursos oriundos de editais, fundos de investimento ou leis de incentivo. "As formas de financiamento dos filmes variam. Esses primeiros foram sem orçamento, bem no improviso. O *Fantasma* foi feito sem dinheiro" (OLIVEIRA, 2021).¹⁴

Por princípio, o curta-metragem contemporâneo deve ater-se à simplicidade. Realizar os primeiros filmes demanda um exercício de criatividade que vá além do processo laboral. *Fantasma* utiliza-se de um recurso tecnológico prosaico para elevar

¹⁴ OLIVEIRA, André Novais. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30/01/2021.

o significado da obra, esse exemplo repercute em diversos momentos do cinema brasileiro da última década, tornando nossa arte ainda mais vistosa e prolífica.

5.2 Domingo

“Conteúdo e forma são uma só coisa na obra de arte: substância.”

Walter Benjamin

Sobre um compilado de imagens da natureza, logo no primeiro minuto ouvimos a voz de uma pessoa dizendo: "Fala aí, André!". São as primeiras palavras ditas, sugerindo que o filme pode ser uma espécie de testemunho. Essa fala casa com uma paisagem verde, grama, moitas, árvores e um lago, mas o que chama a atenção é o reflexo do vidro que está intermediando a visão da natureza. Parece ter sido uma foto tirada em movimento, de dentro de um ônibus. A imagem chamou a atenção do passageiro, o próprio André. Não é possível afirmar, apesar da sugestão da voz, o vidro permite que vejamos muito mais a paisagem externa, com rastros de ter sido captada em movimento (Figura 12). Um registro em deslocamento que acentua a noção de tempo abordada pelo realizador.

Acho que foi super simples, de certa forma meio experimental. Eu queria experimentar essa coisa da foto com som e nem sempre ter um som limpo, mas às vezes um som sujo, que remetesse a câmeras digitais, em que imagens são gravadas de forma amadora e tal. Acho que o curta surgiu também muito em função do estudo de História. E essa coisa do tempo está muito no *Fantasma*, no *Pouco Mais de Um Mês* e até no *Ela Volta na Quinta*. Tem sempre passado, presente e futuro ali, e eles são muito fortes. O Domingo foi isso, uma experimentação bem simples. (OLIVEIRA, 2014).¹⁵

Essa experimentação simples compactua com a estratégia fílmica utilizada pelo autor também em *Fantasma*, os dispositivos são recursos criativos, por vezes diegéticos, que compõem a narrativa com naturalidade. Pode-se observar também que o conteúdo de *Domingo* se adequa a distintas estratégias narrativas que talvez não fossem consideradas cinema ou sequer obra de arte, por tratar-se de um compilado de imagens de diversos formatos, bitolas, arquivos sonoros. É justamente essa mescla audiovisual que traz relevância. Sobre considerar artísticos ou não

15 Entrevista concedida a Adriano Garret para o site Cine Festivais. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/curtas-festivais-conheca-a-carreira-do-diretor-andre-novais-oliveira/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

objetos descolados de seu propósito inicial, transpondo a discussão para o audiovisual, Arlindo Machado disserta:

Talvez possamos com proveito aplicar à arte produzida na era das mídias o mesmo raciocínio que Walter Benjamin aplicou a fotografia e ao cinema: o problema não é saber se ainda consideramos artísticos objetos e eventos tais como um programa de televisão, uma história em quadrinhos ou um show de uma banda de rock. O que importa é perceber que a existência da mesma nesses produtos, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. (MACHADO, 2007, p.26).

Figura 12 - Fotograma extraído de Domingo (André Novais Oliveira, 2011)



Fonte: Filmes de Plástico

Em seguida vemos na imagem: água, pés mergulhados, uma mesa servida para o almoço e uma turma de amigos, trajando roupas de banho, em volta posando para a foto. Como se o segundo capítulo do filme fosse uma viagem à praia. Novamente, não temos indícios da presença do realizador. Seguimos nesse ritmo, cadenciando pequenos capítulos cujas imagens estáticas são complementadas pelo som extra narrativo que resgata um certo tom artístico presente no cotidiano registrado por pessoas que não agiram com o intuito de realizar qualquer tipo de poesia visual. São documentos em vídeo de passagens despretensiosas que relatam momentos de lazer. Em um dado momento, surgem fotografias de uma metrópole que, uma a uma, retrocedem no tempo. Começamos com uma mais contemporânea, a próxima já aparenta uma textura de negativo com cores que remetem aos anos 90, depois 80, até que as fotos ficam em preto e branco e cada vez mais desgastadas até finalmente surgir o retrato de um homem trajando um terno coberto por um sobretudo elegante.

Diz Walter Benjamin que “a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p.62). Não foi André Novais Oliveira quem capturou tais imagens, mas ele contribui para sua perpetuação ao introduzi-las em um novo contexto, em um filme.

A foto seguinte mostra uma multidão de pessoas aglomeradas em frente a um cineteatro e por fim vemos o público lotando a plateia do local em uma fotografia que foi feita de um lugar central em cima do palco. O ponto de virada acontece justamente agora, as fotos em sequência deixam de surgir e o que vemos é um trecho de um filme de época sem que qualquer informação seja dada a seu respeito. Na cena o casal de atores lê uma notícia no jornal anunciando que o satélite Sputnik é forrado de ouro, impactados com a matéria, ambos miram um objeto estranho na sala de sua humilde residência. O objeto parece ser o tal Sputnik. A esposa prontamente diz: "estamos ricos, Anastácio, o nosso dia chegou!". Ele responde que vai comprar um galinheiro e uma chocadeira nova. Ela segue e faz planos de morar em Copacabana, ter automóvel com chofer, frequentar boates e restaurantes elegantes e que seu marido vai passar a ser o mais elegante. Ele continua preferindo comprar o galinheiro e uma chocadeira nova. Logo voltamos às sequências de fotografias já ordinárias na obra. A cena do filme dura exatos 95 segundos e celebra o tom crítico de Domingo. Do merecido lazer em fotos estáticas, vamos para uma imagem em movimento que mostra um casal cuja chance de mudar de vida literalmente cai dos céus, no entanto, o homem, talvez por já estar anestesiado em seu cotidiano de trabalhador, não consegue pensar em nada além do que retomar sua rotina. O proletariado tem seu lugar cativo de subalternidade. O enxerto é do filme *O homem de Sputnik*¹⁶, de 1959, dirigido por Carlos Manga e estrelado por Zezé Macedo e Oscarito. Na trama, logo na primeira cena o famoso satélite russo Sputnik cai em seu quintal, destruindo seu galinheiro, matando todas as galinhas, inclusive a chocadeira.

Essa interrupção no fluxo de *Domingo* vai ao encontro da conceituação de indústria inteira do audiovisual que Arlindo Machado propõe.

As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a

16 O homem de Sputnik, 1959. Atlântida Cinematográfica, dirigido por Carlos Manga. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QseLmPR7gdo&ab_channel=At%C3%ADlioGomes. Acesso em: 20 jan. 2021.

partir de fontes as mais diversas - parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador. Cada plano é agora um híbrido em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (MACHADO, 2007, p. 69).

Figura 13 - Fotogramas extraídos de Domingo (André Novais Oliveira, 2011)



Fonte: Filmes de Plástico

A sequência tem retratos na praia de pessoas que ainda não vimos, pessoas em um parque, sons de torcida de futebol crescentes até visualizarmos imagens estáticas do público presente no estádio, um treinador à beira do campo e a próxima sequência muda completamente a estrutura anterior ao mostrar um casamento. A intenção do realizador está em reforçar o caráter especial das fotos e não em deturpá-las. Mudar as fotografias de contexto, nesse caso, consiste em subverter a lógica apenas do equipamento tecnológico utilizado para captação para então ampliar o sentido primordial do que vemos e ouvimos.

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO, 2007, p.14).

Tudo o que aparece no vídeo remete a eventos que costumam se dar aos domingos. O único dos sete dias da semana em que as trabalhadoras e trabalhadores os têm, tradicionalmente, para si.

5.3 Pouco mais de um mês

"O homem real, que não renunciou a se tornar uma simples figura de um funcionamento mecanizado, se opõe à dissolução no espaço e no tempo."

Siegfried Kracauer

O curta-metragem mostra um início de relacionamento, expondo um casal ainda tímido nas suas atitudes. O namorado, interpretado pelo próprio diretor, André Novais, e que possui o mesmo nome, tem uma atitude mais acanhada e demonstra isso nos seus gestos e falas. A namorada, interpretada por Élide Silpe é bastante assertiva em suas falas, mas o gestual entrega alguma insegurança. O filme tem cerca de 23 minutos e ao longo dos primeiros quatro minutos mal visualizamos os protagonistas. Eles estão deitados e tapados em um quarto escuro. Ouvimos suas conversas, até que André se levanta e vai até a janela (Figura 14). Ele conta que não conseguiu dormir direito, que caminhou pela casa e teve vergonha de ligar a televisão. Élide acha graça.

Figura 14 - Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013)



Fonte: Filmes de Plástico

Eles conversam muito sobre os arredores, sobre a configuração do bairro, sobre operários que começam a trabalhar às cinco horas da madrugada no galpão em frente e sobre um prédio residencial que está sendo construído. Entendemos sua

contextualização sem que seja necessária a apresentação dos espaços abordados, trata-se de uma abordagem sofisticada, utilizando-se dos mais variados recursos cinematográficos. W. Benjamin aponta: “O cinema caracteriza-se não só pelo modo como o homem se apresenta perante a aparelhagem, mas também pelo modo como, com a ajuda desta, ele representa o mundo circundante.” (BENJAMIN, 2017, p.37). Explorar todos os meios narrativos contribui para a esta representação de mundo.

Quando saem da cama, André ainda tímido pede para tomar um copo d'água. Eles estão em ambientes distintos (Figura 15).

Figura 15 - Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013)



Fonte: Filmes de Plástico

Continuam a falar sobre questões triviais durante o café da manhã, ele comenta a forma como um amigo toma seu leite com achocolatado no café da manhã, falam sobre a menina que divide apartamento com Élide estar viajando, sobre como o filtro d'água possui um pequeno defeito. Assuntos triviais que compactuam com o estilo de interpretação contido, até que, na metade do filme, temos uma revelação silenciosa, mas, imageticamente, potente. André bebe sua água olhando para uma janela pela qual não conseguimos ver através, enquanto a namorada olha para baixo, pensativa (Figura 16).

Figura 16 - Fotograma extraído de Pouco mais de um mês (André Novais Oliveira, 2013)



Fonte: Filmes de Plástico

A suspeita que a imagem deixa confirma-se na parte final do filme. Após mais uma pequena sequência de trivialidades, André questiona Élide sobre sua situação, ela tem transparecido insegurança. A namorada fala sobre já ter se

machucado em outros relacionamentos, que é reticente para se proteger. Ao final eles beijam-se por um tempo prolongado no centro de um quadro repleto de informações. Embora o beijo transpareça carinho, o ambiente caótico acaba por deslocar o status de símbolo máximo da representação de romance para um painel de informações cotidianas no qual o afeto disputa espaço. Um ônibus passa encobrindo o segundo beijo e a despedida. Eles dissolvem-se no espaço e no tempo e o filme parece terminar

Na sequência final, voltamos ao apartamento, mais uma vez cenas triviais que indicam ter acontecido naquela manhã. O que parece é que conversar sobre a insegurança desbloqueou uma nova etapa do filme, quando os personagens conversam em tom mais afetuoso. André conta a história do dia em que viu Élide pela primeira vez, repassando cada momento até concluir: "rolou".

O filme tem 23 minutos e 20 planos, o que significa uma média de cerca de um plano por minuto, ritmo baixo para o habitual. O diretor opta, assim, pela construção de planos fixos e de longa duração. O primeiro plano do filme tem a duração de aproximadamente quatro minutos. Através dele, vemos, em plano geral, um quarto com uma cama de casal onde estão deitadas duas pessoas (Figura 15). O reconhecimento dos objetos e dos personagens não constitui tarefa fácil, pois a peça está escura, iluminada apenas pela luz da manhã que consegue furar as cortinas da janela. Ouvimos a conversa do

casal, que desperta e comenta acontecimentos da noite insone de um deles. (DINIZ, 2018, p.128).

O diálogo presente no primeiro e longo plano do filme desperta no imaginário de quem acompanha a carreira de Oliveira a semelhança com *Fantasma*. Trata-se de uma outra abordagem de um mesmo método. Ouvimos os protagonistas sem que os vejamos. Idealizar a cena para além do que é visto estimula o espectador a desejar o momento seguinte. O sotaque passa uma sensação de honestidade compondo um conjunto de situações naturais que fazem parte do cotidiano de pessoas comuns. Filmar o trivial, sem tornar qualquer situação um espetáculo, afere aos filmes de Oliveira a condição de cronista anônimo. A dramaturgia sensível demonstra que a força do cinema pode estar tão presente na minúcia de uma relação quanto nos eventos estrondosos. Observando que, ao falar sobre cinema contemporâneo, Benjamin refere-se aos anos 30, é interessante destacar o trecho de *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* em que ele fala sobre a crítica revolucionária das relações sociais, estendendo esse conceito também às relações afetivas. “Não negamos que o cinema contemporâneo, em certos casos, pode incentivar a crítica revolucionária das relações sociais” (BENJAMIN, 2017, p.30).

Pouco mais de um mês aborda o primeiro encontro dos protagonistas que frequentam o mesmo recinto social. Ao longo de todo filme eles contextualizam seus locais, através da leitura que fazem do recorte de cidade exposto através da janela e dos itinerários dos ônibus que esperam quando estão no ponto. O paratexto presente nas cenas expõe o modo revolucionário de versar sobre o cotidiano, conferindo relevância aos signos aparentemente mais simplórios.

5.4 Quintal

“No cinema, fantasia ou não, a realidade impõe-se com toda força.”

Jean-Claude Bernadet

O título sugere a tranquilidade caseira. A sinopse diz: "Mais um dia na vida de um casal de idosos da periferia." Andejar o caminho mais curto entre título e sinopse nesse caso, entre o quintal de casa e o cotidiano de um casal de idosos na periferia não nos leva à complexidade de uma história repleta de camadas que extrapolam a própria narrativa, começando na confecção da obra. Este curta-metragem perpassa a

história do cineasta e se em *Fantasma* temos uma relação amalgamada entre realizador, personagem e espectador, em *Quintal* essa fórmula se repete, porém aplicada à outra logística de filmagem. São novas nuances em um cinema constante e sutil. Mas ao contrário do que a sutileza costuma indicar, o centro da linguagem utilizada no filme aponta para uma firmeza de discurso que transcende a excentricidade dos subterfúgios narrativos. *Quintal* é um filme político e segundo Glauber Rocha:

Uma vez que o cineasta se propõe a realizar alguma coisa que verse e argumente sobre o tema de natureza política, deve, pelo menos, se caracterizar pela defesa da liberdade íntima, psicológica e outra, mais extensa e exterior, a liberdade social. (ROCHA, 1983, p.62).

O conjunto de liberdades aferidas por André aos homens e mulheres que estão presentes em suas equipes e elencos caracteriza como resistência o ato de contar a própria história. Em determinado momento do filme surge um portal no pátio da casa dos protagonistas e esse elemento fantástico não causa espanto e com certa naturalidade conduz a uma série de transformações. A grande modificação na vida dos personagens está ligada à da vida das pessoas que compõem o elenco do filme. Para discutir algumas passagens do curta-metragem *Quintal* é preciso fazer uma breve retrospectiva dos filmes anteriores dirigidos por André. À exceção de *Domingo*, um filme experimental que se utiliza de imagens e de áudios de arquivo, todos os demais filmes dele contam com atores que não são profissionais, ou pelo menos, não o eram até o momento do lançamento das obras. Em *Fantasma*, interpretam os personagens, Gabriel Martins e Maurílio Martins, sócios de André na produtora Filmes de Plástico, que trabalham como realizadores e em outras funções técnicas. Em *Pouco mais de um mês*, o próprio diretor divide a cena com Élide Silpe, que também não é atriz de formação. Em sua estreia em longas-metragens, compõem o elenco do filme Maria José Novais Oliveira, Norberto Novais Oliveira e Renato Novais Oliveira. Mãe, pai e irmão de André respectivamente. A opção de trabalhar com um elenco composto por amigas, amigos e familiares encontra a ideia genuína de lidar com a naturalidade e com a transformação da vida de pessoas que estão ao seu redor. Não há um desrespeito para com a profissão de ator, mas uma valorização da carga emocional em comum que seus pares carregam consigo. Em depoimento à série documental *Afronta*, dirigida pela cineasta Juliana Vicente, André Novais Oliveira comenta a questão:

E essa coisa de colocar família e amigos para atuar... procurar linguagem mais naturalista nas atuações. Não é uma coisa nova, vem desde o neorealismo italiano. Aí fui influenciado e quando eu vi a gente estava atuando. Dentro da minha família essa coisa de eu fazer cinema, foi algo que gradativamente eles foram acreditando. Eu fui me encaminhando para o cinema aos poucos e eles foram me acompanhando, vendo os filmes nos festivais... e eles vendo os filmes dos meus amigos e os meus curtas, eles viram que tinha essa coisa de ter a atuação de pessoas que não são atrizes e nem atores profissionais e aí eu acho que eles entraram na brincadeira. Eu senti muita naturalidade. (OLIVEIRA, 2017).¹⁷

O que muda o status da vida do casal são "as coisas dos meninos" conforme alerta Zezé ao marido. Os filmes encontrados na sacola de plástico têm influência sobre a maneira diferente de ver e analisar as situações por parte do casal, mas essa mudança não se dá de maneira gradual ou através de uma ruptura forçosa, pelo contrário, ela acontece com tamanha naturalidade que os faz relevar os momentos de realismo fantástico, como se fossem parte da rotina de um casal de idosos da periferia. No momento em que o curta-metragem é lançado, André já havia desenvolvido uma destacada carreira como curta-metragista e o longa-metragem no qual a família atua já havia estreado na competição oficial do 26º FID Marseille, portanto, é possível que o portal que se abre no quintal de casa talvez seja a representação metafórica da transformação que o cinema proporcionou à família Novais Oliveira.

Figura 17 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)



Fonte: Filmes de Plástico

¹⁷ AFRONTA. Temporada 1. Direção: Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. São Paulo: Preta Portê Filmes, 2017. Seriado via streaming. 26 episódios.

O filme abre com uma sequência de imagens que contextualizam o local. O primeiro é um grande plano geral do bairro. Diversas edificações comuns às áreas periféricas das grandes metrópoles brasileiras. Na sequência vemos outros quintais, pátios e fachadas de casas, um grupo de garotos joga futebol no meio da rua, uma senhora varre a calçada em frente a sua casa. Vemos terraços, telhados, portas e portões de garagem até finalmente conhecermos a dupla protagonista. Norberto serve seu almoço no fogão enquanto Zezé descasca uma laranja sentada à mesa da cozinha. No momento seguinte ele aparece segurando seu prato vazio, sentado no sofá da sala de casa enquanto assiste televisão, ela apenas mira a tv, em seguida ambos estão no quintal fazendo tarefas domésticas, quando Norberto, ao verificar alguns materiais em um lugar que se assemelha a uma dispensa, encontra um saco plástico, averigua o conteúdo e separa um DVD. A partir desse momento, a história segue com elementos surreais tratados com despreensão pelos personagens e de certa maneira, pelo próprio autor, porque é dele a decisão de não imputar a tais elementos a responsabilidade por mudanças drásticas no ritmo do filme. Zezé estende as roupas que acabou de lavar. Percebe-se uma brisa movimentando levemente as folhas das plantas, mas, então, o farfalhar deixa de ser suave, sopra um vento cada vez mais forte que agita as roupas do varal, Zezé agarra-se nas grades da janela que dão para o quintal e levanta voo.

Figura 18 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)



Fonte: Filmes de Plástico

Assim que o vendaval termina, ela logo volta ao varal, checa as roupas que estão secas. Ela, então, recolhe-as naturalmente, em um gesto cotidiano que faz com

que um vendaval capaz de carregar uma pessoa e secar roupas em segundos ser incorporado ao filme como algo corriqueiro. Assim que ela sai de cena, surge no meio do pátio uma mancha cósmica emitindo um estranho ruído. Na sala, o marido assiste a um dos DVDs encontrados mais cedo. Trata-se de um filme erótico. Na tela da televisão, estão duas atrizes empunhando brinquedos eróticos e conversando em um tom forçadamente sensual sobre os objetos. Norberto faz uma pausa, vai até a cozinha buscar um pacote de biscoitos de polvilho e retorna. Em silêncio, com olhar observador, mastiga os biscoitos e assiste ao filme. Ele não esboça nenhuma reação que leve a crer que está excitado, mas sim concentrado. Em *Agonia do Eros*, Byung-Chul Han contrapõe erotismo e pornografia: "A pornografia serve ao mero viver exposto. É o exato contraposto de eros. Ela aniquila a sexualidade" (HAN, 2017 p.54). O filme assistido por Norberto abandona a ideia do erotismo ao apresentar uma imagem mais tendencialmente vulgarizada quando mostra um fio de óleo caindo sobre as nádegas de uma mulher que faz movimentos circulares, não vemos outras partes do corpo ou qualquer outra imagem. Não se trata de uma cena de sexo, mas a sugestão de que as nádegas seriam uma espécie de produto em oferecimento. Mais uma manifestação de fantasmagoria capitalista na obra de André Novais Oliveira, considerando que a vulgaridade fica explícita na gramática da narrativa audiovisual que faz uma contraposição entre o plano que vemos na televisão assistida por Norberto e o próprio o conjunto de elementos que compõe o plano do curta-metragem. No televisor, vemos um close nas nádegas brilhosas de uma pessoa, na imagem do próprio filme vemos um pai de família sentado em seu sofá, comendo biscoitos de maneira despreziosa sem expressar fortes sentimentos. A oscilação emocional se dá através do som e não da imagem. Ele fica incomodado com o ruído crescente do que parece ser um portal dimensional no pátio, mas hesita em verificar. Pede à esposa, que está ocupada fazendo as unhas. Vencido pela distração que o barulho causa, ele pausa o filme e vai até o pátio desconfiado, espia o portal e decide caminhar até ele, entrando no círculo que, em seguida some, sugerindo que Norberto possa ter sido transportado para outra dimensão. Se as demais ações do filme são tratadas com certa naturalidade, aqui a decupagem sugere uma suave tensão, pois a preferência narrativa se deu, até o momento, por planos cuja câmera mantinha-se estática, mas, no trajeto até o portal acompanhamos o personagem em um *travelling in* mirando as costas de Norberto, portanto não vemos sua expressão enquanto caminha até que ele se depare com o estranho acontecimento. Assim que isso acontece, sem hesitar, ele

aproxima-se e adentra o portal, retomando o status da normalidade no cotidiano da família frente aos acontecimentos surreais. O acréscimo da apreensão é feito de maneira sublime, criando ondulações diegéticas através do movimento e do posicionamento da câmera. Ao dissertar sobre a natureza ilusória do cinema, que para Benjamin é o resultado da montagem, Willi Bolle diz que "O olhar da câmara conquista novas esferas de percepção" (BOLLE, 1994, p.92). Essa colocação complementa a ideia de montagem porque, para alcançar um determinado resultado, é necessário que o estudo dos enquadramentos seja pensando de modo a oferecer opções no momento da edição. Quando temos um dos poucos planos em movimento conduzindo a sequência até uma cena de realismo fantástico, verificamos a conquista de uma nova esfera de percepção, que, nesse caso, é derrubada pela montagem ao optar pela utilização de um procedimento estético cuja cadência retorna ao ritmo anterior.

Figura 19 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)



Fonte: Filmes de Plástico

Norberto some e passamos a acompanhar a rotina de Zezé. Primeiro ela lê no jornal uma notícia sobre um grande escândalo na política do país, em seguida o político envolvido telefona para Zezé para comentar sobre o assunto. Ele fala em tom de confiança, confia nela e em suas recomendações. Ela solidariza-se, mas também o alerta: "isso pode te prejudicar, você sabe". Ele diz ter seguido todas as recomendações da amiga, mas que, mesmo assim, dessa vez não foi possível escapar. O homem que está ao telefone não tem nome, seria, portanto, um modelo genérico encontrado na política brasileira e por mais que algumas pistas apontem para uma célebre personalidade pertencente ao cenário brasileiro e de Minas Gerais, o foco da cena não está na denúncia, mas em elevar a figura de Zezé, uma típica

senhora moradora da periferia, como personagem significativa para os rumos do país. O tom chistoso de *Quintal* aponta um alvo, mas não reduz a discussão. Prefere deixar em suspenso, valorizando a personagem periférica.

É fácil adivinhar a característica dos chistes de que depende a diferença na reação de seus ouvintes. Em um caso, o chiste é um fim em si mesmo, não servindo a um objeto particular; em outro caso, o chiste serve a um fim - torna-se tendencioso. Apenas os chistes que têm um propósito correm o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-los. (FREUD, 1977, p. 60).

Considerando que "No cinema, a atitude crítica e de prazer do público coincidem" (BENJAMIN, 2017, p.35) e aliando a colocação de Freud ao conceito do filme é possível afirmar que para a obra tornar-se completa é preciso o contato com o público. Seu riso ou desconforto com as cenas delimita a fronteira entre quem se sente atingido e quem se sente contemplado. *Quintal* prefere contemplar.

Figura 20 - Fotograma extraído de *Quintal* (André Novais Oliveira, 2015)



Fonte: Filmes de Plástico

Seguindo a mesma linha, Zezé prepara-se para ir à academia treinar. Vemos uma mulher forte exercitando-se e logo em seguida aconselhando seu preparador físico. Um homem musculoso que passa por dilemas financeiros. Mais uma vez ela aparece como conselheira e propõe uma possível salvação ao mostrar-se interessada em ser investidora do sonho de vida do rapaz. Ela vislumbra a possibilidade de constituir uma sociedade e abrir um novo negócio, uma academia de esportes. À noite, ela está sozinha em casa assistindo televisão, o marido chega, abre a porta, beija-a e senta-se no sofá ao lado. Ninguém comenta os acontecimentos do dia, está tudo bem, operando dentro da normalidade.

Na sequência final, Norberto está participando de uma banca de defesa da sua dissertação de mestrado. O título do trabalho é: Bundas e óleos: Introdução aos filmes pornô americanos da década de 90 – uma abordagem estética. Ele conta que tudo começou quando estava arrumando a casa e encontrou os objetos do estudo, referindo-se aos filmes esquecidos na sacola. Relembrando as cenas em que ele apenas assistia aos filmes sentado no sofá da sala, sua expressão e suas reações comprovam que seu interesse pelo assunto nasce naquele momento ao perscrutar o material: empregar um sentido mais profundo ao que é visto implicando a necessidade de uma análise acadêmica. Por fazer uso do chiste, há um flerte com o gênero da comédia permeando o curta-metragem, esse fato também suscita um tom crítico na forma como aborda algumas questões, como a política e o ambiente acadêmico. Ao final, Norberto comemora sua aprovação. Ele corre em direção à câmera, dá um pequeno salto e com o punho cerrado, soca o ar. Não assistimos ao veredito da banca, mas fica implícito na ação do personagem, ao executar um gesto que remete à vitória, popularizado por Pelé. Personagem vitorioso do imaginário popular brasileiro.

Figura 21 - Fotograma extraído de Quintal (André Novais Oliveira, 2015)



Fonte: Filmes de Plástico

Jean-Claude Bernadet resume o poderio cinematográfico ao compará-lo com um sonho, pois "enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade." (BERNADET, 1980, p.126) e completa: "Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade [...] a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a essas fantasias (Ibid, p.126).

O fato de não discernir acontecimentos fantásticos de situações triviais eleva a importância das personagens, agregando valor às questões das periferias urbanas. Acauam Silvério Oliveira, ao comentar a obra de Tiaraju Dandrea, sintetiza o significado de periferia nos dias de hoje:

para o sociólogo Tiarajú A'andrea (...) o termo periferia passaria a designar não apenas "pobreza e violência"- como até então ocorria no discurso oficial acadêmico -, mas também "cultura e potência", confrontando com a lógica genocida do Estado por meio da elaboração coletiva de outros modos de dizer. (OLIVEIRA, Acauam, 2018, p.23).

André Novais naturaliza o realismo fantástico para também naturalizar o discurso genuíno de que periferia é também cultura e potência.

5.5 Te extraño

"Na cultura o que conta não são os grandes contrastes, mas sim as nuances."

Walter Benjamin

Te extraño (2014) talvez seja o filme dirigido por Nathália Tereza cuja estrutura de produção tenha sido a de maior simplicidade. Acompanhamos três histórias distintas, cujas narrativas são aproximadas pelo fato de cada uma possuir uma estranheza em particular. A primeira história é sobre presença, a última sobre ausência, e a história central, que segue uma estrutura mais convencional de filme de ficção aborda ambas expectativas, tanto da possibilidade da presença, quanto da confirmação da ausência.

A alternância entre as técnicas afere relevância narrativa. As três histórias partem de lugares distintos, inclusive pelos dispositivos utilizados tanto pelo roteiro, quanto pela tecnologia. Contrariando parcialmente a ideia de um cinema total, em que se busca a melhor e mais rebuscada imagem, o caminho que *Te Extraño* faz é em direção ao entendimento da subjetividade de cada história, um respeito à pluralidade

que é extraído do contexto filosófico da evolução tecnológica. Nathália não busca o som mais audível, a imagem de maior definição, mas faz uso de distintos aparelhos para contar uma história, que, por ser dividida em três partes poderia ser desarmoniosa e não é por dois motivos: o primeiro é a filosofia que une seus motes, questões como saudade, presença e ausência completam o eixo da estranheza no curta-metragem. O segundo é a diferença estética significativa ao contar cada uma das três histórias, elas distanciam-se para que fique evidente que o filme está centrado em seu conceito filosófico e não no experimento que por conveniência agrupa técnicas distintas. Também não acompanhamos a pequena jornada de uma protagonista, temos três personagens centrais e mais três figuras que agem como interlocutoras de seus discursos. Em entrevista concedida a este autor Nathália afirma:

E pra cada curta, o que acontece é que a partir de um elemento que me vem, como criação, eu vou tentando entender as perspectivas dos personagens e as nuances que eles têm diante de uma situação. É por isso que as sinopses dos curtas são muito concretas, do conflito real do personagem que é pra ninguém ter dúvida sobre o que é o filme. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).¹⁸

Mesmo não se tratando de uma só história de uma única pessoa, a sinopse ainda busca uma certa concretude ao lidar com o experimentalismo dessa ideia. Diz a sinopse: "Em espanhol, "Extrañar" significa: 1. Estranhar, surpreender; 2. Ter saudades". O sentido empregado à palavra saudade faz ela não ter tradução em outros idiomas. Como traduzir um sentimento? Nathália traduz o sentido amplo do termo em castelhano em um filme de 12 minutos.

A primeira história acontece em um plano único e tem pouco mais de três minutos de duração. Findam os créditos iniciais e logo vemos a protagonista em primeiro plano, posicionada quase que frontalmente à câmera em um ambiente cujas poucas características visíveis aparentam ser de uma cozinha. Paredes cobertas de azulejos brancos, o fio de um interfone, uma mesa na qual ela se apoia algumas vezes e o vão de uma porta aberta que dá para algum lugar escuro, o qual não vemos. Embora ela fale a maior parte do tempo, ouvimos intervenções de sua interlocutora, uma amiga que está interessada na história. Tanto a história contada por ela, quanto os poucos elementos expostos remontam a ideia de uma presença externa. Vemos que ela fala com alguém, mas não vemos esse alguém. Ela conta uma história

¹⁸ TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

alegorizada por mistério e acontecimentos fantásticos, enquanto isso, atrás dela vemos uma passagem escura, potencializando o clima de suspense. A personagem fala sobre uma experiência sobrenatural e adverte: "foi a primeira vez que aconteceu", indicando que não se trata de um fato isolado, é algo com o qual ela convive e por estarmos diante de uma obra cinematográfica, a expectativa é que possamos assistir alguma manifestação sobrenatural. O trabalho da atriz é muito perspicaz ao interpretar a história e contá-la de modo a fazer o público sentir junto dela a aflição que já sentira anos atrás. Ou seja, não se trata de transpor o sentimento do agora, mas de emprestar ao momento presente a sensação do que já foi vivido pela personagem em uma história que não vemos, mas cremos ser real.

Figura 22 - Fotograma extraído de Te Extraño (Nathália Tereza, 2014)



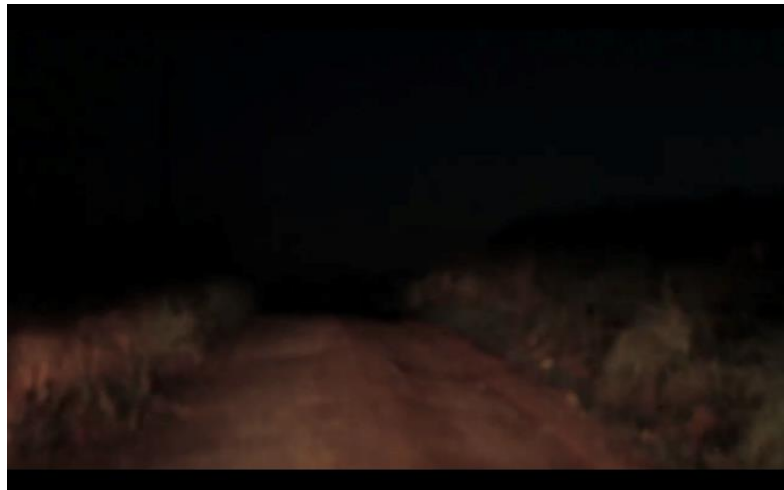
Fonte: Diadorim Filmes

A personagem conta uma história sobre um passeio de escola no qual, em determinado momento, em uma parte do caminho que percorriam ela percebe uma luz branca em formato de gente. No início ela imaginou que fosse uma pessoa, talvez até mesmo a professora indicando o caminho, mas conforme foi se aproximando, pôde constatar que, apesar do formato humano, não se tratava de um ser humano. O importante para ela não é fazer uma síntese de uma vida lidando com o sobrenatural, mas emocionar sua interlocutora a partir de uma única passagem. A sinopse concreta emprega um norte, é um vetor para o sentido e a abstração da personagem é por onde passa a imaginação. O exercício da alteridade se dá pelo fato da atriz impulsionar o pensamento do espectador. Remontar a cena narrada sem que

tenhamos nenhuma imagem ou som de tal momento, apenas acreditando no que é dito. "A concretude apaga o pensamento, a abstração o acende" (BENJAMIN 2018, p. 1430).

A personagem conta que ela e uma amiga se aproximaram do espectro que ambas viam, só elas e mais ninguém, puseram a mão para tocar aquela presença, mas não sentiram nada. "Era como se fosse um fantasma", ela diz. Nesse momento a amiga impressiona-se e um som grave e externo cresce durante a cena até que há um corte que vai do rosto da menina para uma estrada de chão iluminada por um carro em movimento. O som era do carro, e assim, inicia a segunda história, sem qualquer outra conexão diegética com a primeira.

Figura 23 - Fotograma extraído de Te Extraño (Nathália Tereza, 2014)



Fonte: Diadorim Filmes

Dentro do carro dois homens conversam. Eles buscam um ponto específico da estrada quando um deles, o que está sentado no banco do carona, anuncia a chegada o motorista questiona, pois não há nada de especial no território. Ele diz que o poste em frente acende e apaga para ele. Apenas para ele. Quando o plano revela o poste com a lâmpada da qual ele está falando, vê-se um raio cair no horizonte e logo se escuta o ruído do trovão. O clima do filme ainda segue os preceitos do suspense. O carona pede para o motorista posicionar-se embaixo da lâmpada, ele vai e faz gestos com as mãos e os braços, como quem tenta chamar a atenção da possível entidade fantasmagórica que controla o poste. Nada acontece.

Figura 24 - Fotograma extraído de *Te Extraño* (Nathália Tereza, 2014)



Fonte: Diadorim Filmes

Ele volta e então é a vez do amigo. O homem caminha lentamente, ouvimos seus passos, grilos e uma leve brisa no ar. Há um clima de tensão crescente seguindo o rito do primeiro episódio de *Te extraño*. Ele então posiciona-se no fecho de luz emanada dos postes. Tela preta. Fim da segunda história e início da terceira e última.

Seguimos vendo apenas uma tela preta e ouvimos uma espécie de entrevista sendo feita. Uma mulher faz perguntas sobre amor e paixão a um rapaz chamado Víctor. Ele conta que ele e sua namorada foram separados e que não foi pela vontade deles. Ao ser questionado sobre uma lembrança específica de algum dia que signifique algo especial para eles, o menino fala sobre o passeio que o casal fez em um ônibus de turismo da cidade onde vive, Curitiba. A seguir fala que uma lembrança triste é o dia em que se separaram. Ao ser questionado sobre ter ou não dito para a namorada que a amava, ele responde que nunca disse porque amor "é uma coisa bem forte". Entram os créditos finais. Retomando: A primeira história fala sobre uma presença, uma luz fantasmagórica em formato de ser humano que apareceu para a personagem em algum momento da infância. A segunda história tem uma *mise-en-scène* mais clássica e versa sobre a luz de um poste que acende e apaga apenas para o protagonista e por fim, a história de amor e saudade narrada por Víctor, onde não temos na imagem nada além de uma tela preta.

Três formas de contar histórias compondo um mesmo filme unido pela estranheza das cenas, pelas narrações sobre presença e ausência, sobre saudade e amor. A extensão de uma possível fantasia fantasmagórica que vai da presença de

uma estranha imagem até a ausência do amor, ou de amor, já que o terceiro protagonista abre sua história falando que "o amor é uma ilusão".

O cinema: desdobramento de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema. (BENJAMIN, 2018, p. 669).

Já nos anos 1940 Walter Benjamin considera o cinema como uma arte dotada de problemas e de situações complexas capazes de absorver todas as formas de percepção. *Te extraño* mistura técnicas distintas em três histórias distintas. O pouco que elas têm em comum sustenta uma narrativa linear, mas são as suas diferenças que acentuam a premissa do filme. Uma história estranha a outra, todas juntas complexificam a virtude do contexto cinematográfico.

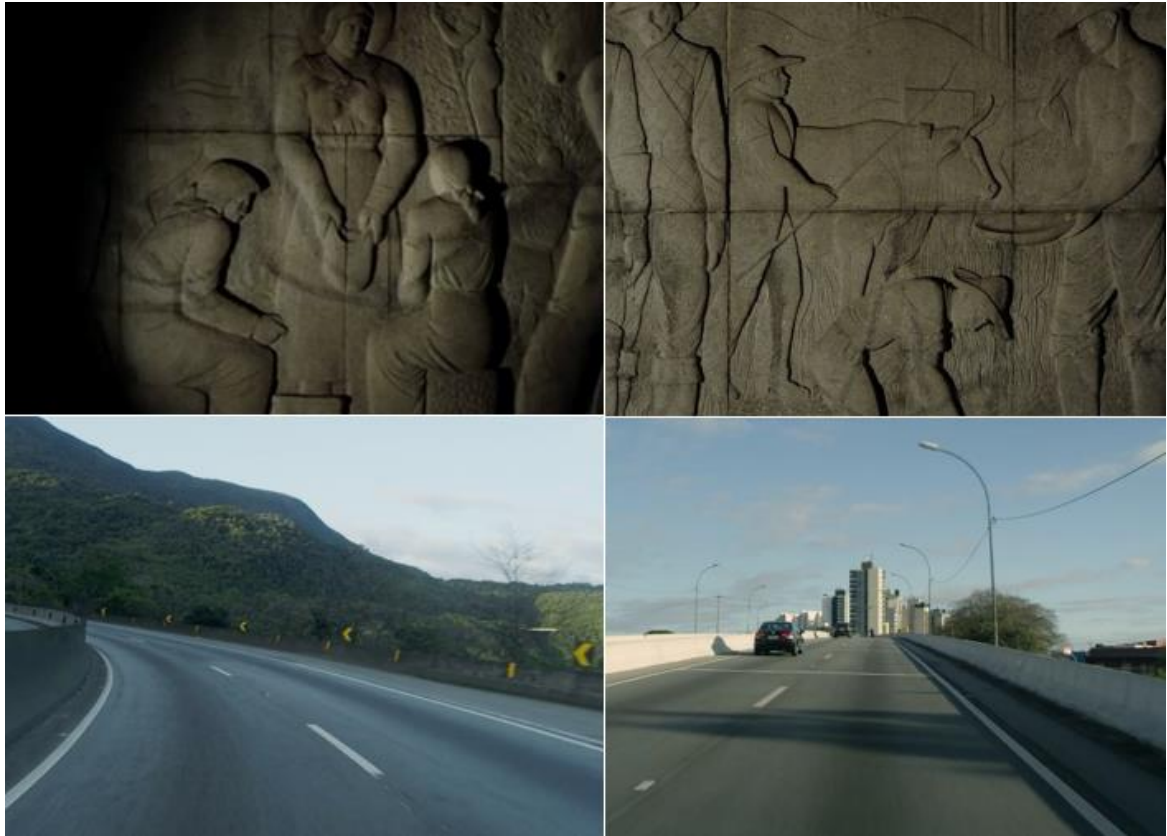
5.6 A mulher que sou

“Só temos medo
só o medo
o medo ser corajosos.
De sermos medrosos
também o medo.”

Conceição Evaristo

O filme de Nathália Tereza abre de maneira simbólica para introduzir os conteúdos presentes nas entrelinhas do discurso das personagens às quais seremos apresentados. Os primeiros planos mostram um fecho de luz revelando um painel esculpido em granito, retratando pessoas desempenhando trabalhos braçais. Ouvimos a canção *Piedra y camiño* na voz de Mercedes Sosa. A melodia que conduz os fochos por sobre o painel leva-nos até o plano seguinte, quando vemos uma estrada ser percorrida. Sem pistas do veículo que se locomove, vemos apenas o avanço pela estrada que corta a serra. Sem saber o que está em deslocamento, temos, no entanto, algumas pistas opostas. Ao passo que vemos a imagem movendo-se para frente, na canção, Mercedes diz "Talvez não comprendas nunca, vida, por que me alejo" (por que me distancio). Não vemos algo se distanciando, pelo contrário, fitamos o horizonte por detrás dos morros e montanhas, a câmera move-se em sua direção. Assim que a música cessa, vemos, enfim, a cidade.

Figura 25 - Fotogramas extraídos de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019)



Fonte: Diadorim Filmes

Estamos vendo a estrada e corta pra cidade. É o lugar da câmera, de apresentar o caminho de chegada. Como colocar a chegada? Como entender que está chegando. Quando nos mudamos de cidade, quando estamos nessa transição, tem o lugar do medo, mas também a possibilidade do novo. Ainda mais neste filme especificamente, do jeito como a personagem se apresenta, há o entendimento de que a cidade representa pra ela o recomeço em um lugar de esperança. De poder ser, ou de abandonar ou ainda, achar que está abandonando o que existia na outra cidade pra poder ser um novo "eu". Então nesse lugar, pra mim, o novo "eu" era não só sobre os caminhos que se abrem, mas como ela vai se comportar dali pra frente. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).¹⁹

A nova mulher adentrou a nova cidade, mas tanto uma, quanto a outra carregam outras vivências. A mulher é Marta e ao chegar, ela desperta. "Mãe, chegamos" diz a adolescente que a acompanha. Em painel intitulado "A fisionomia da metrópole no cinema de curta-metragem", a arquiteta e urbanista Camila B. Alberti aponta:

A primeira imagem da cidade é vislumbrada a partir dos olhos de quem viaja, a partir da estrada. Assim, o conjunto de prédios altos vistos ao longe a partir da estrada facilmente simboliza a chegada a uma cidade grande. Não importa que seja Curitiba ou outra cidade, então não é necessário inserir a

¹⁹ TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

representação da Estufa do Jardim Botânico ou outra imagem icônica. O que importa é o papel de atração, polarização que a cidade exerce sobre a mulher, que chega ali renovada por novos sonhos. (ALBERTI, 2020).

Para além das imagens da estrada, não é um filme afeito à planos abertos. O foco está sobre os detalhes, as expressões faciais, os enquadramentos que não passam a sensação completa sobre o que é o espaço da cena. A cidade aparece novamente apenas de forma reduzida, como, por exemplo, quando a filha abre a janela do quarto de hotel onde estão hospedadas e contempla o lugar onde vai viver, não temos seu ponto de vista. Ela é a primeira das duas a querer observar o lugar e esconder do espectador a paisagem, apresenta a dúvida e a expectativa da personagem. Marta está com enxaqueca e precisa dormir, a filha deita-se ao seu lado e abraça-a. Prover o conforto que a mãe precisa, demonstra que o padecimento vai além da dor de cabeça. O sentimento de angústia cessa nesse momento. A partir daí, vemos, cada vez mais, uma mulher forte tomando suas próprias decisões.

No momento seguinte, mais uma vez, a cidade recortada pela moldura de uma janela. Entre Marta e a vista está um corretor de imóveis e cabe a ele a função de apresentar o lugar, não apenas o apartamento, mas algumas características do bairro e mais à frente, as possíveis relações sentimentais sobre o território que se anuncia. Ainda não sabemos o que leva Marta até esse novo espaço, não temos pistas sobre qualquer motivação, seja profissional, seja no âmbito dos afetos. A sua primeira interação real com o ambiente é a busca pela casa, visitar um apartamento para viver. Ela pretende alugar, o corretor diz que vale a pena comprar e a protagonista estuda o assunto. Sobre o estabelecimento da territorialidade, Rogério Haesbaert comenta a lógica culturalista abordada pelos geógrafos Bonnemaïson e Cambrèzy que se impõe sobre a lógica funcional moderna. "Por isso, 'o território é primeiro um valor', estabelecendo-se claramente 'uma relação forte, ou mesmo uma relação espiritual' com nossos espaços de vida" (HAESBAERT, 2007, p24). A construção da territorialização do espaço por Marta começa pelo seu estabelecimento físico sem que saibamos nada sobre sua profissão, mas sabemos que ela está disposta a comprar um espaço para fixar residência. Segundo aponta Haesbaert um dos objetivos da territorialização é a "construção e controle de conexões e redes (fluxos, principalmente fluxos "de pessoas, mercadorias e informações" (ibid, 2007, p.28). O corretor descreve a região, abre-se, então, outra experiência, a do espaço narrado que se encontra mais do que fora de quadro, porque ele não aponta para algum lugar específico enquanto

fala, eles estão dentro do apartamento, ele pouco move-se ao tentar convencê-la, fala com as mãos no bolso. Ele narra o espaço na tentativa de implantar na cliente a perspectiva para desenvolver sua territorialidade.

A partir da experiência da alteridade, do que é comum às outras pessoas e a seus fluxos, aquela região pode lhe servir também. Ele diz: "Aqui bate sol, tem shopping, tem mercado, tem escola, tem banco. Ó, a rua é bem arborizada! Esse prédio aqui fica praticamente 24 horas. Dá uma segurança, né". A diretora escolhe não mostrar onde bate sol no apartamento, nem o prédio 24 horas do qual o corretor está falando. Acompanhamos apenas a reação de Marta, até que, aos cinco minutos e sete segundos ela olha em direção a uma parede e questiona: "e aquilo ali?". Ele olha com um ar de lamentação e sugere que ela coloque um quadro ou algum espelho para tapar o inconveniente. Vemos a reação entediada da filha, vemos o corretor dar explicações e anotar alguma coisa, mas apenas 40 segundos depois vemos que se trata de um mural da santa ceia moldada em gesso. No ponto de vista do corretor, entre o mural e ele próprio está a filha, centralizada no quadro. A composição indica que ela não se sente à vontade naquele espaço.

Figura 26 - Fotograma extraído de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019)



Fonte: Diadorim Filmes

O ponto de virada do filme é disparado por um diálogo, quando o homem menciona o hipotético marido de Marta, ela afirma não casada. A cena termina aí.

De volta ao hotel, enquanto a mãe arruma-se para o encontro, a filha continua relutando contra a situação. Estabelece-se um breve conflito entre ambas. Não há um

grande mal-estar no ambiente, apenas um ruído entre as duas que pode estar na insatisfação de Tatá, a filha, em ter que reconstruir laços afetivos nessa nova cidade, algo que a mãe já está realizando. Quando Marta se arruma em frente ao espelho, esboça um leve sorriso ao ver Tatá aproximando-se para ajudá-la. O que fica evidente é o protagonismo de Marta no filme. A história move-se por vontade dela.

Eu sempre parto de um conflito que pra mim está muito evidente e o que eu vou tentar fazer é investigar os personagens. E pra cada curta, o que acontece é que a partir de um elemento que me vem, como criação, eu vou tentando entender as perspectivas dos personagens e as nuances que eles têm diante de uma situação. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).²⁰

Está claro que não acompanhamos um conflito específico de Tatá, as motivações que estão sendo contempladas são as de Marta.

É por isso que as sinopses dos curtas são muito concretas, do conflito real do personagem que é pra ninguém ter dúvida sobre o que é o filme [...] m A mulher que sou: Marta quer se dar a chance de viver uma nova vida, em uma nova cidade. É sempre muito direto porque eu estou partindo de algo concreto. Vou pensar como essa personagem vai recomeçar sua vida em uma nova cidade, daí a partir disso eu vou investigar essa personagem e pensar o que me interessa, o que poderia ser esse recomeço. Que recorte eu quero dar. (Ibid, 2021).

A história é concreta, Marta está se dando a chance de começar uma nova vida em uma nova cidade. Em um plano frontal, temos um close de Marta deslocando-se pela cidade, ocupando o banco de trás de um carro. Vemos apenas seu rosto em silêncio e a cidade sendo percorrida. É como se os pensamentos dela percorressem um longo caminho temporal porque, diferente do plano inicial, quando a câmera avançava e o território era tomado, agora temos a sensação de que ela se distancia. Não temos foco e nitidez na imagem que se afasta, empregando o significado do rastro do que fica para trás, são memórias que se tornam nebulosas, distantes. “Todo verdadeiro conhecimento provoca redemoinhos. Nadar a tempo contra a corrente em redemoinhos. Tal como na arte, o decisivo é: escovar a natureza a contrapelo” (BENJAMIN, 2019, p.1395). A personagem se afasta e avança de cabeça erguida.

Figura 27 - Fotograma extraído de A mulher que sou (Nathália Tereza, 2019)

²⁰ TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.



Fonte: Diadorim Filmes

Finalmente, Marta encontra-se com o personagem interpretado por Renato Novaes destituído da função de corretor, agora um possível amigo. O lugar escolhido para o encontro é um bar simples, que serve comida oriental. Os dois bebem cerveja em um canto específico da cidade a ser desvendada. Diz Benjamin que "a cervejaria é a chave de qualquer cidade" (2013, p.62). As chaves, então, foram entregues à Marta, que, finalmente, abre-se, fala sobre seu momento. Em entrevista concedida durante a nona edição do festival Olhar de cinema - Festival Internacional de Curitiba, realizado no ano de 2020, Cássia Damasceno, atriz que interpreta Marta, analisa sua personagem:

O título 'A mulher que sou' acaba falando sobre muitas mulheres, parece que tá falando sobre uma mulher muito específica, mas outras mulheres podem se identificar mesmo. Porque ele tem uma coisa do momento presente. Eu sou esta mulher e ponto, olhem para mim como eu sou. Isso veio muito ao encontro das nossas discussões sobre falar sobre o universo feminino negro. A gente às vezes acaba retratando uma mulher negra dentro de um clichê. Ali temos uma mulher que abriu mão de um trabalho porque ela quis, porque ela cansou de ser explorada. Ela sai com uma grana legal, ela resolve mudar de cidade, começar do zero com a filha e logo se joga em um relacionamento. (DAMASCENO, 2020).²¹

O ritmo do filme altera-se para que possamos contemplar esse cenário de mudanças. Ela conta sobre o porquê de ter se demitido, algo muito ligado às agruras

²¹ 9º Olhar de Cinema – Festival Internacional de Cinema de Curitiba - Conversa com o filme A Mulher que Sou. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jJ6bzkrEYK4&b_channel=olhardecinema. Acesso em: 20 jan. 2021.

nas quais as pessoas são submetidas para sobreviver no universo do capitalismo, o que se intensifica ainda mais quando se trata de uma mulher negra. No entanto, a abordagem do filme privilegia a chance do recomeço.

Então, mostrar que existem outras vidas dentro de uma vida preta. Não é só uma vida sofrida que é exposta dentro de preconceitos e clichês da sociedade que a gente vive. Isso está dentro. Esses sistemas vão permeando todas nós. Acredito que o cinema capta todas essas entrelinhas que a gente leva pra tela só com o olhar. Pra mim é sempre esse pensamento. Estamos abrindo mais uma possibilidade de diálogo e flexibilizar o pensamento em relação a essas discriminações todas que vemos na sociedade. (Ibid, 2020).

São dois migrantes conhecendo-se no bar de uma imigrante chamada Chung. Cada pessoa estabelece-se em seu espaço, cada descoberta em seu tempo. Se o painel do início do filme mostra um lugar sendo colonizado pela força do trabalho, a linha do tempo evoluiu e agora estamos diante de uma ampliação da cena retratada em granito onde os personagens movem-se por seus próprios desejos. Marta pergunta ao amigo o que o trouxe até a cidade e ouve a resposta em apenas uma palavra: amor. Ele mudou-se por amor a uma mulher e acabou ficando. A atual cidade de Marta pode ser também o palco para um novo afeto. O homem que está em sua frente é apenas a representação dessa possibilidade. Ele veio por um motivo e acabou ficando. O medo anda ao lado da confiança de ter acertado em suas escolhas. "Vida que segue!" dizem ambos os personagens.

Após o jantar, vemos a cidade pela última vez no que parece ser um ponto de vista de alguém dentro do carro, provavelmente Marta. Chamam a atenção os anúncios luminosos, os grafites, pichações, as formas e os símbolos da metrópole percorridos com certa velocidade, que permite ter uma ideia do espaço, mas não de apreendê-lo na sua completude. Essa cena compõe a parte final de três abordagens sobre o urbanismo feitas com uma câmera em movimento. A primeira, quando ao ganhar território, a cidade aproxima-se de forma bastante nítida. A segunda, com a cidade fora de foco, sendo deixada para trás, compondo o segundo plano de um quadro cujo close frontal da atriz é um momento chave do filme e, por fim, a cidade sendo observada velozmente, não permitindo a assimilação do conteúdo, mas formando novos rastros, novas memórias e um território pronto para ser estabelecido. O filme encerra com uma rima imagética entre a primeira e a última cena do filme. Da mesma forma como foi apresentado o painel de cerâmica, agora são filmados os personagens trocando carinhos. As mãos passeiam pelos corpos nus estabelecendo

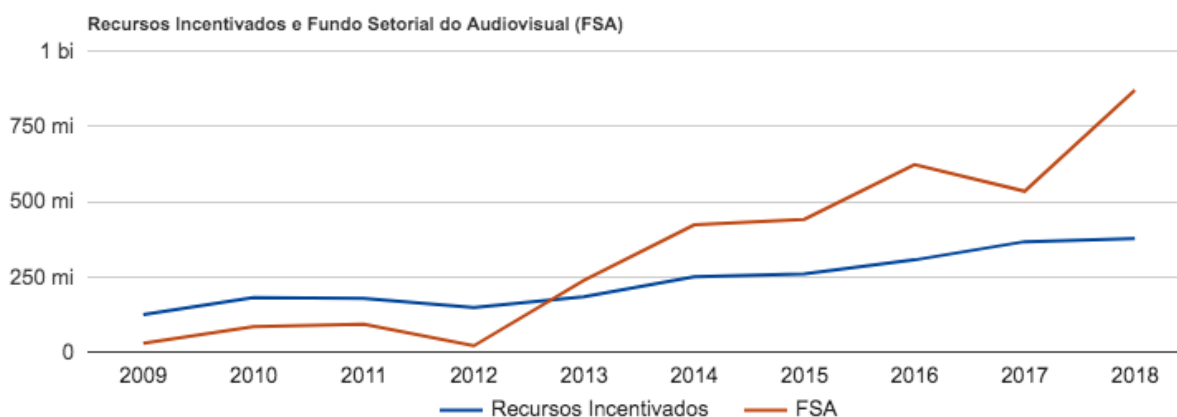
uma relação forte, ou mesmo uma relação espiritual, assim como os olhos do viajante percorrem a cidade e seus espaços de vida. A cena transcorre como uma “viagem microcós mica que o sonhador empreende através dos domínios do próprio corpo” (BENJAMIN, 2019, p.1395).

A Mulher que sou demonstra um amadurecimento do cinema nacional ao lidar com questões políticas de forma mais íntima e menos panfletárias. As discussões estão presentes no filme em cada silêncio, assim como em cada palavra, canção ou imagem.

6 NOTAS SOBRE O CONTEXTO GEOPOLÍTICO DO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO

O crescimento da produção audiovisual brasileira²² entre os anos 2010 e 2019 revelou para o cenário nacional – e, posteriormente, para o internacional – nomes de relevância para a nova construção do imaginário do cinema brasileiro. Em grande parte, isso foi possível devido aos aportes financeiros investidos no setor audiovisual por meio de políticas públicas, operadas pela ANCINE, sobretudo através do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O aporte do FSA (Gráfico 1), que era inferior a 125 milhões de reais em 2010, teve um salto de crescimento expressivo entre 2012 e 2014, quando ficou próximo a 500 milhões de reais, superando os Recursos Incentivados. Enquanto estes cresceram gradualmente entre 2010 e 2018, o FSA cresceu mais rapidamente, ultrapassando a marca de 750 milhões de reais em 2018, conforme demonstrado no Gráfico 1.

Gráfico 1 – Evolução do aporte financeiro ao audiovisual nacional entre 2009-2018 (em reais).



Fonte: ANCINE²³.

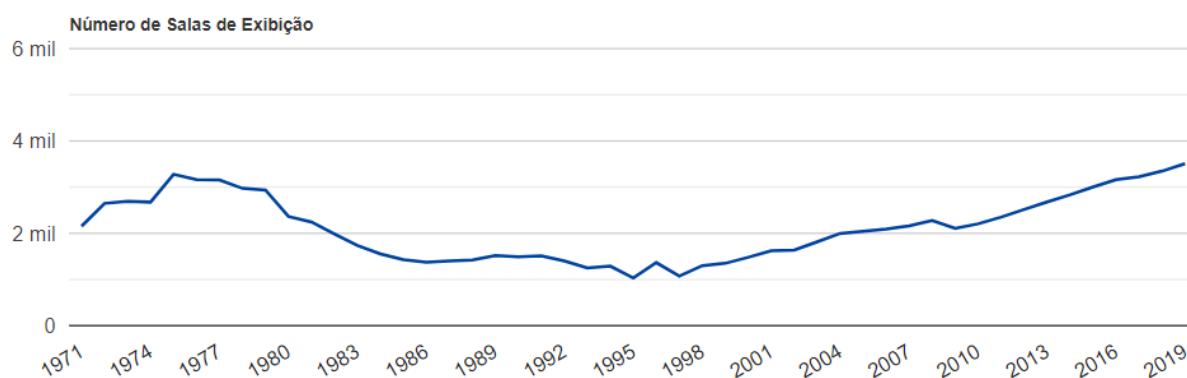
Concomitantemente, no período analisado, o número de filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição com valores captados através de mecanismos de incentivo e do FSA cresceu 247%, passando de 74 obras, em 2010,

²² O crescimento da produção audiovisual brasileira entre os anos 2010 e 2018 é explorado a partir dos seguintes critérios: aportes financeiros feitos ao setor por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), emissão de Certificados de Produtos Brasileiros (CPB), número de salas de cinema no circuito exibidor e número de novos cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil. Os dados são apresentados ao longo deste capítulo.

²³ Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

para 167 obras, em 2018, e somando o total de 1.118 obras cinematográficas²⁴. Tal cenário de crescimento do setor audiovisual também se reflete no aumento de emissões de Certificados de Produtos Brasileiros (CPB)²⁵, que cresceu 208% entre 2012 e 2018, quando chegou a 3.547, e no aumento do número de salas de exibição, que cresceu 152% no mesmo período. O Gráfico 2 demonstra a trajetória assimétrica do circuito exibidor no Brasil, a partir da década de 1970, indicando uma redução significativa do número de salas nas décadas de 1980 e 1990 e uma recuperação lenta nos anos 2000. Ao aproximar-se das 4000 salas²⁶, em 2019, o circuito exibidor retoma um tamanho pouco maior do que registrava em 1977.

Gráfico 2 - Número de Salas de Exibição no Brasil



Fonte: ANCINE; Filmes B (1971 a 2006)²⁷.

Durante a pesquisa, houve a constatação da inexistência de levantamentos quantitativos específicos do formato curta-metragem em se tratando de títulos lançados, aporte financeiro, exibições e valor adicionado, pois o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da ANCINE não publica dados discriminados para o formato, embora o FSA também contemple a produção curta-metragista²⁸.

²⁴ Fonte: ANCINE - SALIC (Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura), ANCINE - SADIS (Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição), ANCINE - SAPIO (Sistema de Acompanhamento de Prazos Integrados e Obrigações), ANCINE - Secretaria de Políticas de Financiamento (SEF), ANCINE - Superintendência de Desenvolvimento Econômico (SDE), Filme B e Apuração ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

²⁵ Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

²⁶ Segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro: “a tendência de crescimento do parque exibidor brasileiro verificada em outros anos foi mantida em 2019, estabelecendo o novo recorde de 3.507 salas”. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf. Acesso em: 01 mar. 2021.

²⁷ Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

²⁸ Dentre as incumbências da ANCINE estão o fomento e a fiscalização, que também dizem respeito à produção curta-metragista. A Agência é encarregada de fiscalizar empresas produtoras, programadoras, empacotadoras, distribuidoras e exibidoras, bem como aquelas que comercializam

Além disso, a natureza desse tipo de filme torna-o propício a outras formas de captação de recursos e produção, podendo ser realizado, por exemplo, de forma independente, no âmbito universitário ou através de editais de fomento municipais, estaduais e em outras esferas do governo federal. Durante muito tempo, a Secretaria do Audiovisual do extinto Ministério da Cultura também exerceu a função de fomentar a produção cinematográfica, propiciando editais para produção e apoio ao fortalecimento de festivais e de cineclubes. Assim, uma possibilidade de amostragem dos filmes de curta-metragem produzidos no Brasil entre 2010-2019 reside na investigação das mostras e festivais de cinema promovidas ao longo do período, visto que tais eventos atraem e congregam as produções realizadas anualmente.

A fim de traçar um panorama da diversidade da produção de curtas-metragens brasileiros na década estudada e considerando a necessidade de delimitação do escopo do presente trabalho, foram escolhidos como objetos de análise dois festivais de cinema considerados representativos no âmbito nacional por serem dedicados, exclusivamente, ao formato curta-metragem e por contarem com expressivo número de edições: o *Curta Cinema – Festival internacional de curtas do Rio de Janeiro* e o *Curta Kinoforum - Festival internacional de Curtas Metragens de São Paulo*, que, em 2020, realizaram, respectivamente, sua 30ª e 31ª edição. A falta da publicação de dados específicos sobre a produção de curtas-metragens fez a pesquisa respaldar-se na amostragem oferecida por esses dois importantes festivais. Além disso, os quatro filmes de André Novais Oliveira abordados no capítulo 5 foram exibidos nos dois festivais²⁹, tendo *Fantasmas* (2010) recebido três premiações no Rio de Janeiro³⁰.

Entre 2010 e 2018, as edições de ambos os festivais exibiram o total de 676 filmes. Destes, aproximadamente, 27% foram realizados em São Paulo e 18% no Rio

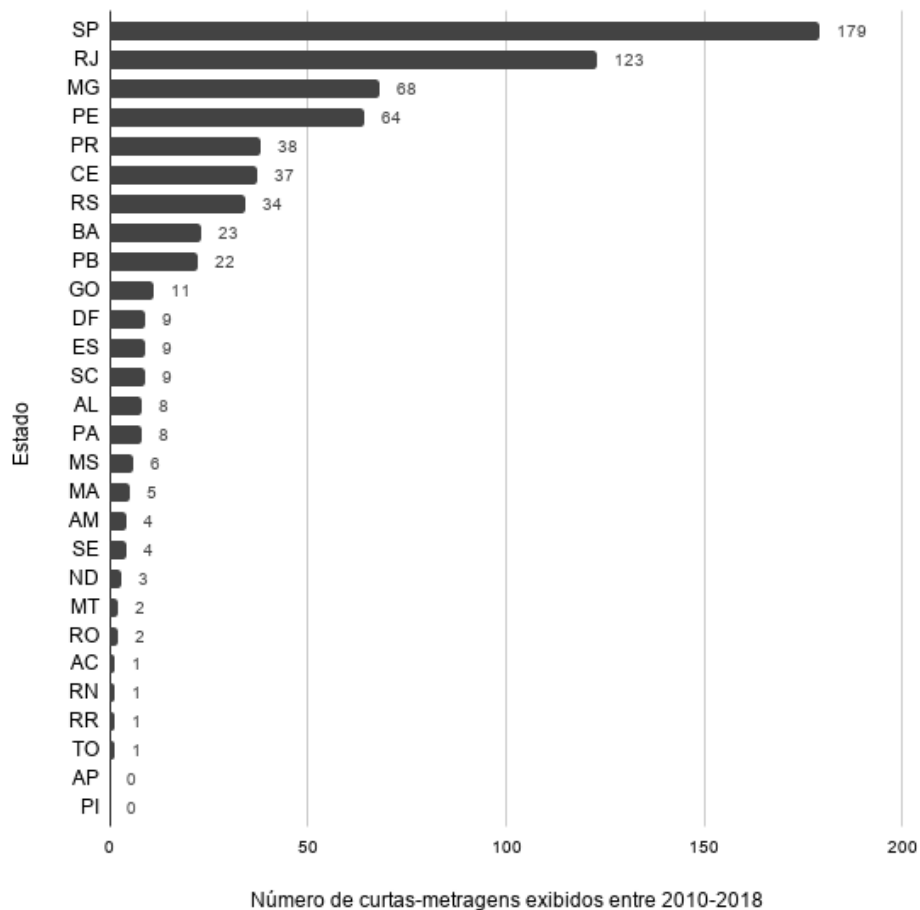
produtos e conteúdos audiovisuais, sejam obras seriadas, curtas, médias, sejam longas-metragens. “As obrigações das empresas variam de acordo com sua atividade e segmento de atuação. Definidas na MP 2228-1/2001 e nas Leis 11.437/2006, 12.485/2011 e 12.599/2012, tais obrigações incluem a prestação de informações, o registro de empresa e de título, o pagamento da CONDECINE, as cotas de tela, de conteúdo e de empacotamento, o envio de relatórios periódicos, entre outras.” (ANCINE, 2021). Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/conteudo/qual-o-setor-respons-vel-pela-fiscaliza-o-do-cinema-e-do-audiovisual>. Acesso em: 01 fev. 2021.

²⁹ *Fantasmas* (2010) foi exibido no Curta Cinema e no Curta Kinoforum; *Domingo* (2011) foi exibido no Curta Cinema; *Pouco mais de um mês* (2013) foi exibido no Curta Cinema e no Curta Kinoforum; *Quintal* (2015) foi exibido no Curta Kinoforum. Fonte: Filmes de Plástico. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/#filmes>. Acesso em: 30 jan. 2021.

³⁰ O curta metragem *Fantasmas* (André Novais Oliveira, 2010) recebeu as seguintes premiações no Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro 2010: Melhor Experimental, Menção Honrosa – Júri Jovem Nacional e Prêmio Aquisição Porta Curtas. Fonte: Filmes de Plástico. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/#filmes>. Acesso em: 30 jan. 2021.

de Janeiro; ou seja, quase a metade de todos os curtas-metragens exibidos foram realizados em apenas dois estados brasileiros, conforme demonstrado no Gráfico 3, enquanto seis outros estados foram representados nenhuma ou apenas uma única vez. A predominância de SP e do RJ como estados com maior número de produções também está presente nos dados auferidos sobre filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição com valores captados através de mecanismos de incentivo e do FSA no período de 2010 a 2018, que indicam que 79% dessas produções foram realizadas nos dois estados³¹.

Gráfico 3 - Número de curtas-metragens exibidos nos festivais Curta Cinema e Curta Kinoforum no período de 2010 a 2018 por estados



³¹ A produção de filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição com valores captados através de mecanismos de incentivo e do FSA no período de 2010 a 2018 esteve concentrada nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, onde foram realizados respectivamente 39% e 40% de todos os filmes, enquanto estados como o PI e AP não contaram com produções. Fonte: ANCINE - SALIC (Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura), ANCINE - SADIS (Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição), ANCINE - SAPIO (Sistema de Acompanhamento de Prazos Integrados e Obrigações), ANCINE - Secretaria de Políticas de Financiamento (SEF), ANCINE - Superintendência de Desenvolvimento Econômico (SDE), Filme B e Apuração ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

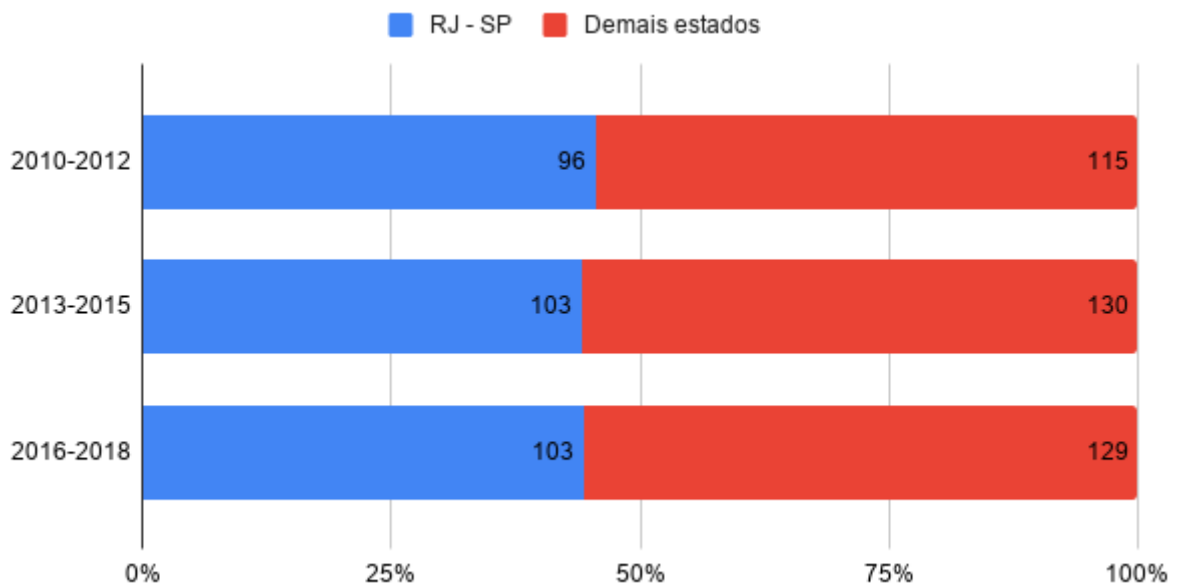
Fonte: elaboração própria a partir de dados dos catálogos dos festivais³².

Considerando-se os triênios entre 2010 e 2018, nota-se mínima variação na proporção de exibição de curtas-metragens do Rio de Janeiro e de São Paulo em comparação com o total de filmes de outros estados. É possível averiguar que a exibição de filmes dos estados destacados varia entre 44% e 45% nos três triênios, indicando um cenário de estabilidade em se tratando da representatividade dos estados nos festivais analisados, como indica o Gráfico 4. Segundo João Luiz de Figueiredo, “podemos reconhecer a emergência de novos centros de produção, mas também ratificar a consolidação do eixo Rio-São Paulo como o mais dinâmico do país” (FIGUEIREDO, 2019, p.77). Apesar de uma descentralização dos recursos financeiros e dos cursos superiores de cinema e audiovisual através de políticas públicas, Rio de Janeiro e São Paulo mantêm suas posições históricas hegemônicas na produção do setor, concentrando o maior número de empresas produtoras e distribuidoras, centrais das grandes redes de televisão, infraestrutura e universidades com maior oferta de formação profissional. Segundo Figueiredo,

[...] apenas os centros de produção do Rio de Janeiro e de São Paulo estão consolidados, ao passo que os demais centros emergentes, apesar do aumento da produção verificado a partir de 2008, ainda se inserem no sistema produtivo nacional como fontes de aprendizagem, de inovação e de incubação de novos talentos que em algum momento da carreira tendem a migrar para os centros de produção consolidados. (FIGUEIREDO, 2019, p.91)

³² São identificados com “ND” os filmes cujo estado de realização não foi declarado. Os catálogos de filmes exibidos no *Curta Cinema – Festival internacional de curtas do Rio de Janeiro* estão disponíveis em: <https://curtacinema.com.br/home/>. Os catálogos de filmes exibidos no *Kinoforum - Festival internacional de Curtas Metragens de São Paulo* estão disponíveis em: <http://www.kinoforum.org.br/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

Gráfico 4 - Curtas-metragens exibidos nos festivais *Curta Cinema* e *Curta Kinoforum* nos triênios entre 2010 e 2018 por estados

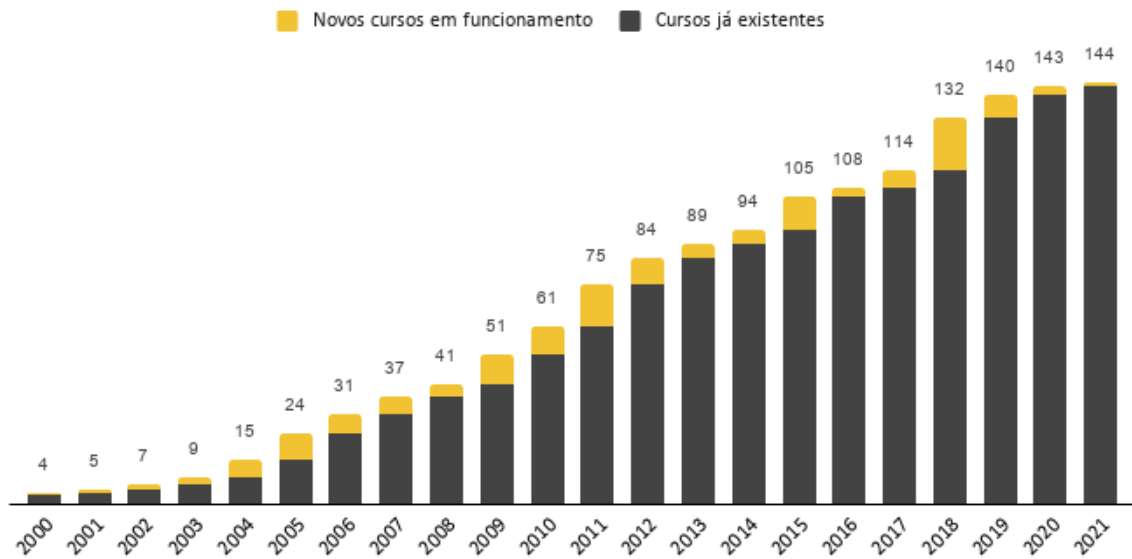


Fonte: elaboração própria a partir de dados dos catálogos dos festivais³³.

Para o mesmo período, houve aumento de 171% no número total de estados representados nos festivais de cinema, passando de 14 para 24, além do Distrito Federal. O crescimento do número de estados representados nos festivais de cinema condiz com a descentralização dos recursos oriundos das políticas públicas de fomento, que contribuem com a viabilização da produção cinematográfica, inclusive nos interiores do Brasil. Acompanha esse vetor a implementação de 89 novos cursos de cinema e audiovisual entre 2010 e 2019 nas universidades do país (Gráfico 5), mesmo que a sua maioria ainda se encontre nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

³³ São identificados com “ND” os filmes cujo estado de realização não foi declarado. Os catálogos de filmes exibidos no *Curta Cinema – Festival internacional de curtas do Rio de Janeiro* estão disponíveis em: <https://curtacinema.com.br/home/>. Os catálogos de filmes exibidos no *Kinoforum - Festival internacional de Curtas Metragens de São Paulo* estão disponíveis em: <http://www.kinoforum.org.br/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

Gráfico 5 - Número de cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil entre 2010 e 2021

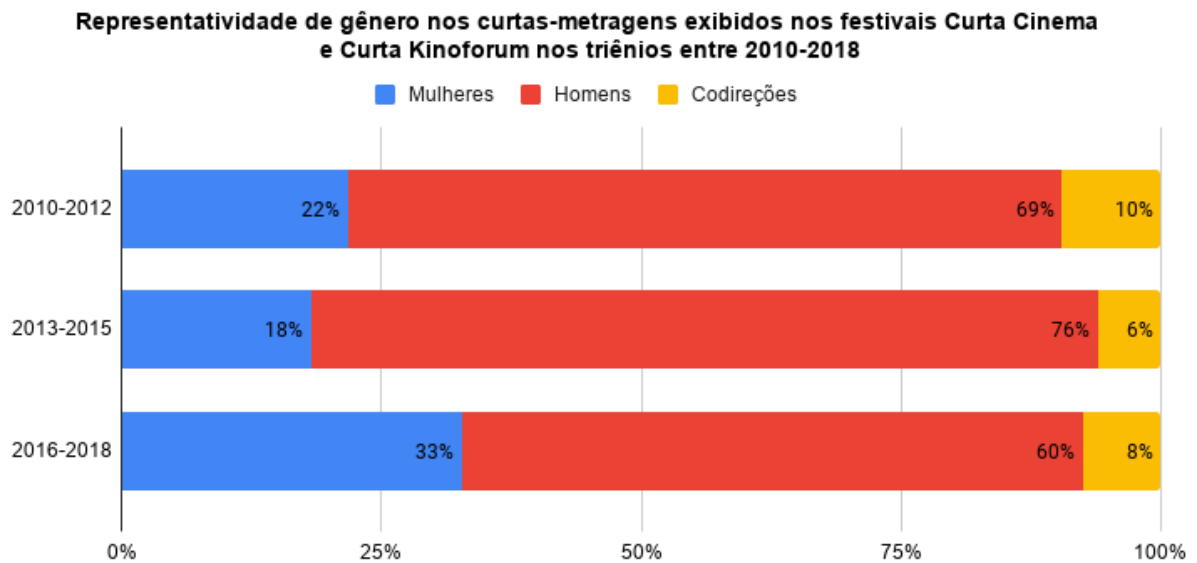


Fonte: elaboração própria a partir de dados do Ministério da Educação³⁴.

Apesar de a direção dos curtas-metragens exibidos nos festivais no período analisado ser desempenhada sobretudo por profissionais do gênero masculino, é possível visualizar um cenário de mudanças. Enquanto houve diminuição de 4% na exibição de curtas-metragens dirigidos, exclusivamente, por mulheres entre o primeiro e o segundo triênio, houve aumento de 15% entre o segundo e o terceiro triênio, chegando a 33% dos filmes exibidos, como demonstra o Gráfico 6. O aumento da pluralidade na realização reflete uma maior multiplicidade dos temas discutidos nos filmes e, cada vez mais, vemos histórias que discorrem sobre gênero, raça, sexualidade, etnicidade e geopolítica.

³⁴ Dados obtidos no Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior (Cadastro e-MEC) do Ministério da Educação. Os dados referem-se a cursos de graduação em cinema e audiovisual de grau bacharelado, licenciatura, tecnológico ou sequencial reconhecidos pelo MEC em atividade entre os anos de 2010 e 2021. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/>. Acesso em: 1 mar. 2021.

Gráfico 6 - Representatividade de gênero nos curtas-metragens exibidos nos festivais *Curta Cinema* e *Curta Kinoforum* nos triênios entre 2010-2018³⁵



Fonte: elaborado pelo autor com base nos catálogos dos festivais.

Para além do que os dados quantitativos podem indicar, as mostras e festivais de cinema, espaços de troca entre realizadores, críticos, imprensa e espectadores, desempenham papel fundamental para a compreensão do processo de expansão da produção audiovisual brasileira, com destaque para o seu mérito no desenvolvimento da cadeia produtiva, tanto do ponto de vista técnico quanto socioeconômico. Em se tratando de curtas-metragens, tais eventos adquirem especial importância, uma vez que, com o intuito de exibir uma ampla amostragem do que é produzido no Brasil, realizadoras e realizadores são convidados a debater os seus filmes diante do público em sessões compostas por múltiplos filmes em um período que, comumente, compreende cerca de duas horas.

Em comparação a uma sessão de exibição de longa-metragem, por exemplo, quando o debate normalmente é restrito às discussões artísticas e às escolhas do autor para a realização da obra apresentada, não tendo a chance de ser mais aprofundado sobre questões técnicas e econômicas, uma sessão de curtas-metragens permite abordar aspectos mais amplos sobre a produção dos filmes e o

³⁵ Devido a limitações na divulgação dos dados referentes aos profissionais que desempenharam a função de direção dos curtas-metragens exibidos pelos festivais entre 2010-2018, as informações apresentadas neste estudo consideram apenas dois gêneros, “mulher” e “homem”. Apesar disso, é reconhecida a diversidade de gênero no cinema e na sociedade brasileira, que transcende tal classificação binária.

que há de comum entre eles. A unidade estética encontrada entre as obras, muitas vezes, está amparada em fatores como os meios de financiamento obtidos. Considerando que um curta tem mais chances de ser feito de forma independente do que um longa, a liberdade para criação e execução está atrelada à duração do filme e das tecnologias adotadas para sua execução.

Mostras e festivais com programas que abrangem mais de um formato tornam a sala de exibição uma espécie de templo de culto ao cinema aberto ao debate entre as ideias. A sólida carreira de André Novais Oliveira começa a ser gestada antes de ele tornar-se cineasta, mas ainda enquanto frequentador de festivais de cinema.

Acho que os festivais que influenciaram mais minha carreira foram o FestCurtasBH (Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte) e o Indie (Indie Festival - Mostra de Cinema Mundial) porque eu acompanhei todo o percurso. O FestCurtasBH pra ter um panorama dos curtas do momento e o Indie pelas retrospectivas dos realizadores, mas também pelo panorama. Como se fosse a Mostra de cinema de São Paulo pra gente de Belo Horizonte e região metropolitana. Vários realizadores que eu não conhecia, passei a acompanhar depois de um festival. Acho que muitos realizadores que estão hoje fazendo seus primeiros longas, é o pessoal que estava com seus primeiros curtas por volta de 2010. Pessoas com as quais eu acabei trabalhando junto, ou mesmo conversando sobre cinema, nos tornando amigos. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).³⁶

Ainda que instiguem jovens profissionais a desenvolver o cinema como profissão, a incumbência primária das mostras e festivais de cinema é a formação social e o consumo crítico da produção nacional. Isso pode ser feito através do incentivo ao consumo do formato curta-metragem, propondo recortes que aproximem seus temas do público por meio de sessões que abranjam um conteúdo diversificado e que mantenham alguma regularidade no seu programa de exibições. Para colocar-se no lugar do outro sem subjugar-lo, é necessário que o ambiente de troca entre realizadores, críticos e espectadores tenha como pré-requisito a igualdade. Instigar o desejo de consumir novos filmes e, com isso, acrescentar na experiência do indivíduo o pressuposto de que o exercício de gostar ou não de um determinado estilo cinematográfico é, na verdade, intrínseco à construção do imaginário através das ferramentas presentes em um processo que possa ser enquadrado como educacional. A formação de público pode começar no incentivo ao debate em torno do cinema. A inclusão do cinema como matéria escolar, por exemplo, ou como assunto discutido dentro do campo das artes tem o potencial de impulsionar a autonomia do público

³⁶ OLIVEIRA, André Novais. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

mais jovem, gerando, assim, uma tendência para a construção de nexos entre os temas tratados nas telas e a vivência particular de cada um. “Compor o próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (RANCIÈRE, 2012, p.17) instaura no desejo humano a particularidade de comunicar-se com o outro expondo o resultado da própria imaginação, o cálculo para exprimi-la é mais fácil em um ambiente democrático e plural. Para consolidar esse processo, iniciativas com uma curadoria híbrida podem medir a temperatura relativa aos gostos do público. De acordo com Adriana Fresquet,

o cinema nos oferece uma janela pela qual podemos nos assomar ao mundo para ver o que está lá fora, distante no espaço ou no tempo, para ver o que não conseguimos ver com nossos próprios olhos de modo direto. Ao mesmo tempo, essa janela vira espelho e nos permite fazer longas viagens para o interior, tão ou mais distante de nosso conhecimento imediato e possível. A tela de cinema (ou do visor da câmera) se instaura como uma nova forma de membrana para permear um outro modo de Comunicação com o outro (com a alteridade do mundo, das pessoas, das coisas, dos sistemas) e com o si próprio. (FRESQUET, 2013, p.19).

Os avanços tecnológicos refletidos na realização cinematográfica do período em análise ajudam a construir um caminho fluído tanto para a abordagem, quanto para a interpretação dos problemas sociais contemporâneos. Estimulam a cadeia produtiva e instigam ainda mais o pensamento em torno dos sentidos estético e crítico das plateias. Sobre a representação da conjuntura social, Nathália Tereza expõe que:

Acho que o cinema dessa década (entre 2010 e 2020) reflete sim o contexto sociocultural, não tem como escapar. Eu acho engraçado falar do artista à frente de seu tempo. Nós vivemos hoje, sobre o agora. Eu acho que a gente tá no momento presente, ainda mais no audiovisual, porque mesmo os projetos mais simples, você escreve hoje, filma depois de um bom tempo e lança muito mais pra frente. E aí conversa sobre esse filme pra sempre. O que é esse tempo presente? A significação deste tempo presente a partir da obra muda. O *Fantasma* tem o quê? Dez anos? Assistir *Fantasma* em 2020 é outra coisa, é diferente do que foi visto em 2010. Eu passei *Fantasma* para uma turma, e o filme foi questionado por conta dessa questão da masculinidade, porque um dos personagens era agressivo com a mulher. Acho que tem a diferença entre os personagens e o autor, mas de qualquer forma eu duvido que suscitasse essa leitura há dez anos atrás. Então o cinema é um retrato do nosso presente. Mas o que é esse tempo presente? O que é essa linha do tempo? (TEREZA, 2021, correio eletrônico).³⁷

Questões como as levantadas pela realizadora devem ser debatidas em todas as esferas compreendidas no contexto da produção. Se os festivais permitem essa

³⁷ TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

abordagem, é nas escolas e nos cursos de cinema que esses aspectos encorpam fundamentos técnicos profissionais. Sobre o aprimoramento técnico, Barone aponta:

Com relação ao processo de produção do cinema, verifica-se uma necessidade permanente de formação profissional, especialmente no campo da produção. Roteiristas, diretores, produtores executivos, desenhistas de produção, montadores, diretores de fotografia, cenógrafos, diretores de arte, técnicos de som e desenhistas de som, são algumas dessas áreas em que a demanda de produção impõe renovação e atualização sistemáticas. (BARONE, 2009, p.39).

Observamos na citação de Barone, que, basicamente, todas as funções da cadeia cinematográfica necessitam de constante aprimoramento a partir da sua formação profissional. Por isso, os cursos de cinema e audiovisual propõem além de exercícios técnicos a realização de curtas-metragens³⁸ nos mesmos moldes de uma produção profissional. Além do valor pedagógico, tal experiência cinematográfica em curta-metragem tem a chance de competir com filmes realizados com maior orçamento por diretores cuja trajetória tenha sido de mais sucesso em relação a filmes estreantes. Ainda que a estrutura disponível nas universidades possa não ser completa, em muitos casos é suficiente para concentrar recursos e instigar os alunos a focarem seus esforços em um trabalho cujo resultado seja satisfatório e capaz de frequentar espaços de exibição para além dos muros da faculdade, onde os estudantes podem ter contato com o cinema produzido no país. Enquanto a faculdade fornece as ferramentas para o desenvolvimento técnico e teórico dos estudantes, os primeiros anos de carreira são decisivos para o aprimoramento das habilidades necessárias ao exercício profissional. Desse modo, o processo de troca entre profissionais do audiovisual é ponto fundamental para a inserção do jovem cineasta no mercado de trabalho. Diante disso, o curta-metragem é um excelente exercício para obter as primeiras experiências. Sobre posicionar-se no mercado de trabalho, Leandro Valiati afirma:

No contexto nacional, precisamos nos posicionar enquanto mercado e sociedade provedora de políticas públicas para entendermos a nossa realidade e, a partir disso, encontrarmos a melhor maneira de absorver o novo

³⁸ O foco desta pesquisa é o curta-metragem, no entanto existem cursos de cinema no país onde alunos produzem obras seriadas e longas-metragens. Um exemplo é o longa-metragem *Cinco maneiras de fechar os olhos* (COPSTEIN, A.; CUNHA, E.; MATZEMBACHER, F.; MOTTA, G.; ROLAND, A., 2013), produzido no Curso de Produção Audiovisual da PUCRS. Página do filme no IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt2709492/>. Acesso em: 2 fev. 2021.

modelo institucional e tecnológico que os paradigmas atuais exigem. (VALIATI, 2010, p.87).

Valiati chama a atenção para as possibilidades de encontro entre distintas formas de produção como forma de aprimorar o pressuposto estético e completa:

Só pode operar de maneira eficiente em uma realidade quem conhece a domina seus principais aspectos. Nesse sentido, o setor cultural necessita de autoconhecimento, partindo do mercado até aquilo que a sociedade deseja em termos de política pública. (VALIATI, 2012, p.88).

A partir do momento em que os realizadores entendem seu contexto histórico e refletem em sua produção um sentimento comum, passa a ser mais justificada a aplicação de políticas públicas para as artes como forma de reforçar a identidade cultural de uma nação.

Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapa, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse cinema mental funciona continuamente em nós - e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema - e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 1999, p. 99).

O poder de comunicação do cinema brasileiro seria mais facilmente mensurado se o acesso a ele fosse facilitado. Mapear as dificuldades de identificação do público com as obras produzidas depende de um estudo acerca da recepção das formas narrativas. Nesse sentido, o curta-metragem oferece um caminho construtivo na introdução gradual à cinefilia, visto que o formato reduzido tem a vantagem de ser mais facilmente reproduzido e assimilado em ambientes de ensino-aprendizagem, nos quais é possível assistir, estudar e debater temas que abrangem toda uma cadeia produtiva, falam de diversidade em todos os seus sentidos (de gênero, de raça, de orientação sexual, etc.) e que contemplam distintas formas do fazer cinematográfico, utilizando-se das mais variadas tecnologias.

O fomento à produção audiovisual brasileira entre os anos de 2010 e 2019, impulsionado pelas políticas públicas nacionais e combinado à criação de novos cursos de cinema, coloca em evidência o cenário de crescimento do setor. Considerando-se que “toda a criação de necessidades radicalmente nova e pioneira terá consequências muito para além do seu objetivo” (BENJAMIN, 2017, p.41), a relevância dos curtas-metragens brasileiros se dá de diversas formas, tais como para

a formação de estudantes, inserção de jovens profissionais, experimentação técnica e estética e formação de público, de modo que o formato torna-se uma importante ferramenta de retroalimentação da indústria cinematográfica. Além disso, as características próprias ao formato também carregam o potencial de vencer as barreiras impostas pela tradição e dar espaço para que novas e diversas vozes de todos os cantos do país sejam ouvidas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa foi estudar os caminhos percorridos pelo curta-metragem brasileiro em um período específico a partir da obra de um cineasta em particular. Tamanho detalhismo não se dá por uma imposição acadêmica, mas sim por uma convergência de fatores que levam a destacar a realização de *Fantasmas* (2010), por André Novais Oliveira, como ponto vital na história recente do cinema brasileiro. Os anos compreendidos no estudo representam a reconciliação do país com seu cinema a partir da consolidação de políticas públicas que incentivaram novos talentos. O setor audiovisual passa a ser visto como uma possibilidade de profissão e Oliveira surge como um expoente dessa geração, pela forma que transforma seus roteiros em filmes.

A cada momento dessa década, podemos perceber a multiplicidade de temas abordados em nossos curtas-metragens e, delimitando a produção da época apenas aos filmes realizados por André Novais Oliveira, percebemos algumas características relevantes para compreender a expansão do formato do curta-metragem. *Fantasmas* (2010) incorpora a estética do vídeo caseiro para amalgamar espectadores, realizador e personagem. Um aparelho de gravação simples e acessível é capaz de criar uma atmosfera complexa que envolve o público na história de dois jovens de um bairro da periferia sem que sequer vejamos seus rostos. *Domingo* (2011) ressignifica vídeos e fotografias ao deslocá-los de seu propósito inicial para compor uma ambiência cinematográfica apta a criticar o *modus vivendi* em uma sociedade produtivista. *Pouco mais de um mês* (2013) apresenta um casal no início de seu relacionamento, entre afetos e sufocos, sua narrativa delicada expõe a insegurança em ambos. Em *Quintal*, o realismo fantástico é tratado com naturalidade, igualando suas condições ao do cotidiano em um bairro periférico. Todos os filmes construíram uma carreira significativa em festivais de cinema, *Fantasmas* foi exibido em cerca de 40 festivais, *Pouco mais de um mês* e *Quintal* foram exibidos nas 45^a e 47^a Quinzena dos realizadores de Cannes, respectivamente, sendo que o primeiro recebeu menção especial do júri.

O ativismo social de André é bastante representativo e, para isso, basta sua existência como figura firmada em um cenário cinematográfico tradicionalmente ocupado por elites ou produtores associados à pequena burguesia (BERNADET, 2009), ainda que, muitas vezes, preocupadas em discutir pautas progressistas, esse

espaço passa a ser cada vez mais explorado por pessoas que não são herdeiras de famílias bem sucedidas financeiramente. O cinema na década de 2010 apresenta-se como profissão para filhos de pessoas socialmente subalternizadas, filhas e filhos nascidos nas periferias das grandes cidades e nos interiores profundos do Brasil, que tiveram acesso ao cinema por conta da expansão das políticas públicas de fomento. Tradicionalmente, por ser uma arte cara, que envolve altos valores, o cinema ficou quase praticamente restrito a um pequeno grupo. Os trabalhadores que tornam um filme possível por muito tempo, não tiveram suas considerações acatadas, e, segundo Jean-Claude Bernadet, em texto intitulado *E o proletariado aparece lá onde não estava sendo procurado*, os trabalhadores do cinema, aos poucos, passaram a entender-se como classe (BERNADET, 2009).

Não há glamour na composição de uma obra cinematográfica. Aos olhos do público essa pode ser uma impressão, já que os festivais de cinema mais relevantes midiaticamente fazem uso dessa suposta elegância do cinema, normalmente focando nas figuras do diretor e do elenco protagonista das obras concorrentes. André é diretor e seu elenco, em muitos de seus filmes, é composto por amigos ou pessoas da sua família. Então, ao mesmo tempo em que aufere uma condição de destaque aos representantes das suas obras, desloca criticamente essa glamourização. Filmar no seu espaço comum com pessoas próximas de si passa a ser uma ferramenta política. Segundo Tiaraju D'Andrea, o sujeito periférico:

1. Assume sua condição de periférico; (de periférico em si a periférico para si)
 2. Tem orgulho de sua condição de periférico; (do estigma ao orgulho)
 3. Age politicamente a partir dessa condição; (da passividade à ação).
- (DANDREA, 2013, p.174)

Ao realizador brasileiro é imposta também a condição de produtor de suas obras. Mas se, por um lado, é estranho que seja exigida, além do domínio técnico, também a consciência econômica de que a obra de arte representa um produto, por outro lado essa exigência aprimorou o conteúdo das obras ao passarem a abordar, inclusive, temas relacionados às dificuldades encontradas nas realizações dos filmes. Há uma cena importante no primeiro longa de André Novais, *Ela volta na quinta* (2014), na qual o próprio André conversa com sua mãe, Zezé. Ele conta sua participação em um festival de cinema em outra cidade. Reclama que o final da viagem foi difícil, apontando uma situação específica: um almoço caro que naquele momento ele não tinha condições de pagar, então optou por não se juntar aos colegas

realizadores. Zezé responde ao filho: "eu sei que é difícil pra você, que a sociedade exige que a essas alturas você já tenha uma coisa fixa, um salário que dê pra se manter, mas você tem que ver você está fazendo o que você gosta, correndo atrás do seu sonho". Os longas-metragens não são abordados neste trabalho, no entanto, essa fala da personagem Zezé concatena o conjunto de esforços, empreendimentos artísticos, realizados pelo filho cineasta.

Sobre essa intermediação capitalista nas relações de trabalho, destaca-se uma um trecho da entrevista de Nathália Tereza concedida ao autor:

Parece que sempre nos colocam num lugar de não trabalho, como se nosso trabalho não fosse importante, como se não estivéssemos gerando valores importantes para a sociedade. E aí podemos entrar em mil questões sobre o qual é a importância do indivíduo dentro do capitalismo, o que é produzir algo e ao mesmo tempo não romantizar o trabalho é muito importante porque nós vivemos em uma sociedade completamente desigual, então dentro de uma sociedade desigual em que pessoas trabalham para manter a sociedade como ela se mantém, nosso trabalho parece irrisório. Porque o conceito de trabalho no capitalismo não é você gostar do que você faz. Temos que produzir algo para sociedade e o que é entendido como produzir algo para a sociedade, sobretudo em um país de terceiro mundo, é extremamente complexo. (TEREZA, 2021, correio eletrônico)³⁹

Nathália Tereza apresenta-se como outra expoente dessa geração, que rumou para seus primeiros longas-metragens, mas que, já em seus curtas-metragens, compõe uma atmosfera rica e representativa. Na citação, Tereza sintetiza em uma explanação seu pensamento crítico sobre a forma como o trabalho com o cinema é visto. Esta pesquisa foi proposta por um cineasta, inserido no mercado audiovisual desde o segundo lustro dos anos 2000, colega de trabalho e contemporâneo de Oliveira e Tereza, e, um dos fatores que motivaram esta dissertação foi a forma como o audiovisual é interpretado nas mais diferentes esferas. Sobre a dificuldade que a sociedade tem de enxergar esse mercado como produtor de valores indispensáveis.

O cinema nasceu e desenvolveu-se através de filmes curtos e na esteira do aperfeiçoamento tecnológico veio a evolução que possibilitou tanto a filmagem quanto a exibição de formatos mais longos. No Brasil não foi diferente, os primeiros filmes eram experimentações técnicas, depois narrativas, até que se tornaram uma forma de arte consolidada na vida do país. Esse progresso artístico foi também mercadológico e igualmente utilizado como instrumento de propaganda de diversos governos. O ponto no qual chegamos durante a década estudada (entre 2010 e 2019) é o resultado

³⁹ TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

de todos os processos que compuseram a virtuosidade do cinema nacional. Como disse Löwy ao comentar a tese IV, em que Benjamin escreve sobre luta de classes: "A relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força do presente" (LÖWY, 2005, p.61).

Nathália e André abordam algumas das fantasmagorias contemporâneas, como as manifestadas nos reclames capitalistas que intermediam relações de afeto, ou as presenças flutuantes de personagens fora de quadro, mas que significam o contexto filmado. Ambos os realizadores observam e destacam passagens sensíveis e fundamentais para pensarmos o momento histórico. Na tese VIII sobre o conceito de história, Walter Benjamin diz:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, apud LÖWY, 2006, p.83)

Sempre que nos aproximamos de romper com a regra geral de estado de exceção, forças conservadoras e, até mesmo, fascistas, empurram-nos para as sombras. No entanto, as histórias que já foram contadas não se apagam, e os contadores dessas histórias que registraram em filmes os desejos, os protestos, as observações e os anseios de uma geração, têm, junto aos seus méritos, novo desafio: iluminar através do cinema os ambientes sombrios.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro - 2019**. 2020.

ARRUDA, Talita. **Curta-metragem brasileiro**: especificidades circuito exibidor e circuito distribuidor. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado**: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BARONE, João Guilherme Barone Reis e Silva. **Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ALBERTI, Camila Bellaver; TAVARES, Richard dos Anjos; SILVA, Jefferson. **SOCINE EM CASA - Live 33 - A fisionomia da metrópole no cinema de curta-metragem**. [S. l.: s. n.], 23 outubro 2020. 1 vídeo (73 min 40 s). Publicado pelo canal SOCINE. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GwMTX7FY2ms&ab_channel=SOCINE. Acesso em: 14 dez. 2020.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. In: *Magia e Técnica, Arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. **Rua de mão única - Infância Berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

_____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro: idéias e imagens**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

DINIZ, Felipe Xavier Maciel. **Desenquadramentos no novíssimo cinema brasileiro: o fora de campo como dobra da mise-en-scène nos filmes de André Novais**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

EDUARDO, Cléber. **Mais que plano único**. [S. l.], fev. 2021. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/taurifantasma.htm>. Acesso em: 14 out. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FIGUEIRA, Rodrigo Minelli. O Audiovisual contemporâneo em Minas Gerais. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 45, p. 84-89, jan/jun 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/dossie04_2009.pdf. Acesso em: 26 nov. 2021.

FIGUEIREDO, João Luiz de. O SISTEMA PRODUTIVO DA INDÚSTRIA DO CINEMA BRASILEIRO E SUA DISPERSÃO CONCENTRADA. **Revista Gestão e Desenvolvimento**, Novo Hamburgo, v. 16, n. 2, p. 62-94, maio 2019. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistagestaoedesenvolvimento/article/view/1823>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FSA. Fundo Setorial do Audiovisual. Disponível em: <http://fsa.ancine.gov.br>. Acesso: 04 nov. 2020.

GOMES, Juliano, 2016. Rua de mão múltipla, notas sobre Fantasma de André Novais. *In: XX Encontro da SOCINE*, 10., 2016, Curitiba. **Anais eletrônicos [...]**. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2016. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2016/16531/juliano_gomes/rua_de_mao_multip IA_notas_sobre_fantasma_2010_de_andre_novais. Acesso em: 17 set. 2020.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. **Revista Geographia**, (Niterói. Online), v. 9, n. 17, p. 19-45, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13531>. Acesso em: 10 fev. 2021.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (org). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

IKEDA, Marcelo. **O “novíssimo cinema brasileiro”**. **Sinais de uma renovação**. Cinémas d'Amérique latine, v. 20, p. 136-149. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/597>. Acesso em: 13 out. 2020.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da comunicação de massa**: introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016.

LÖWY, Michael. **A revolução é o freio de emergência**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". 1. ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina**. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 37, n. 33, 23 jun. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68102>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MARX, Karl. **O Capital (Volume I)**. São Paulo: Boitempo, 2011.

OCA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br>. Acesso: 04 nov. 2020.

OLIVEIRA, André Novais. **Sobre o processo de realização de curta-metragem no Brasil**. Relato concedido a Richard dos Anjos Tavares. Porto Alegre, 30 jan. de 2021.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1983.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SANTOS, Milton. **A Urbanização Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SILVA, Mardem Leandro. **A Hipótese Fantasma**: a função do fantasma na construção do conhecimento. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei: 2014.

TEREZA, Nathália. **Sobre o processo de realização de curta-metragem no Brasil**. Relato concedido a Richard dos Anjos Tavares. Porto Alegre, 30 jan. 2021.

VALIATI, Leandro. **Economia da cultura e cinema**: notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul. São Paulo: Ecofalante, 2010.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: uma biografia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj; DALY, Glyn. **Arriscar o impossível**: conversas com Žižek. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

9 FILMOGRAFIA

AFRONTA. Temporada 1. Direção: Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. São Paulo: Preta Portê Filmes, 2017. Seriado via streaming. 26 episódios.

A MULHER QUE SOU. Direção: Nathália Tereza. Curitiba: Diadorim Filmes, 2019. DCP. Disponível em: link privado cedido pela realizadora para esta pesquisa. Acesso em: nov. 2020.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: Globo Filmes, 2016. DCP.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: Globo Filmes, 2019. DCP.

BEIRA-MAR. Direção: Márcio Reolon e Filipe Matzembacher. Porto Alegre: Avante Filmes, 2015. DCP.

CASTANHA. Direção: Davi Pretto. Porto Alegre: Tokyo Filmes, 2014. DCP.

DE TANTO OLHAR O CÉU GASTEI MEUS OLHOS. Direção: Nathália Tereza. Curitiba: Diadorim Filmes, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/206653134>. Acesso em: nov. 2020.

DOMINGO. Direção: André Novais Oliveira. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2011. HD. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/domingo/>. Acesso em: nov. 2020.

FANTASMAS. Direção: André Novais Oliveira. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2010. MiniDV. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/fantasmas/>. Acesso em: nov. 2020.

NO CORAÇÃO DO MUNDO. Direção: Gabriel Martins e Maurílio Martins. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2019. DCP.

POUCO MAIS DE UM MÊS. Direção: André Novais Oliveira. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2013. Full HD. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/pouco-mais-de-um-mes/>. Acesso em: nov. 2020.

QUINTAL. Direção: André Novais Oliveira. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2015. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/quintal/>. Acesso em: nov. 2020.

RIFLE. Direção: Davi Pretto. Porto Alegre: Tokyo Filmes, 2016. DCP.

TE EXTRAÑO. Direção: Nathália Tereza. Curitiba: Diadorim Filmes, 2014. Full HD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pKTIKzAH1jk>. Acesso em: 17 nov. 2020.

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2018. DCP.

TINTA BRUTA. Direção: Márcio Reolon e Filipe Matzembacher. Porto Alegre: Avante Filmes, 2019. DCP.

UMA HOMENAGEM A ALUIZIO NETTO. Direção: André Novais Oliveira. Belo Horizonte: Escola Livre de Cinema, 2004. Super8. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LFnjazltjfQ&ab_channel=FabianoNascimento. Acesso em: out. 2020.

10 ANEXOS

ANEXO A – FILMES DE ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA E NATHÁLIA TEREZA

Fichas técnicas e participação em festivais dos filmes abordados.

FANTASMAS (2010, 11')

Sinopse: O fantasma da ex.

Ficha Técnica:

Elenco: Gabriel Martins, Maurílio Martins e Gabriela Monteiro.

Direção e roteiro: André Novais Oliveira.

Assistente de direção: Mariana Souto.

Câmera e fotografia: Gabriel Martins.

Captação de áudio: André Novais Oliveira.

Produção: Alessandra Veloso, Matheus Antunes, Thiago Taves, Mariana Souto, Gabriel Martins, Maurílio Martins e André Novais Oliveira.

Festivais e Prêmios:

- Uppsala International Short Film Festival – Suécia – 2011.
- Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira – Portugal- 2010.
- Hollywood Brazillian Film Festival – Estados Unidos – 2010.
- Glasgow Short Film Festival – Escócia.
- Mostra Cinema Brasileiro anos 2000: 10 questões – Brasil.
- Mostra de Cinema de Tiradentes 2010 – Brasil.
- Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil – 2010.
- Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Brasil – 2010.
- Amazonas Film Festival – Brasil – 2010.
- Festival CineMúsica – Brasil – 2010.
- Iguacine – Festival de Cinema de Nova Iguaçu – Brasil – 2010.
- Indie – Mostra de Cinema Mundial – Portugal- 2010.

- Melhor Experimental no Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro 2010.
- Menção Honrosa – Júri Jovem Nacional no Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro 2010.
- Prêmio Aquisição Porta Curtas no Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro 2010.
- Melhor Filme – Crítica no Janela Internacional de Cinema do Recife 2010.
- Melhor Filme – Júri ABD-APCI no Janela Internacional de Cinema do Recife 2010.
- Melhor Imagem no Janela Internacional de Cinema do Recife 2010.
- Menção Honrosa no Mostra do Filme Livre 2010.
- Mosca – Mostra Audiovisual de Cambuquira – Brasil – 2010.
- Mostra Minas de Cinema e Vídeo – Brasil – 2010.
- Semana dos Realizadores – Brasil – 2010.
- Cinelpoema – Mostra de Cinema de Ipoema – Brasil – 2010.
- Festzoom – Festival Audiovisual para Jovens – Brasil – 2010.
- Mostra Audiovisual Fazendo Gênero – Brasil – 2010.
- Mostra Curta Pará Cine Brasil – Brasil – 2010.
- Mostra o Seu Que Eu Mostro o Meu – Brasil -2010.
- N Design Imersão – Brasil- 2010.
- Araribóia Cine – Brasil – 2010.
- Festival Guarnicê de Cinema do Maranhão – Brasil – 2010.
- Melhor Filme no Panorama Internacional Coisa de Cinema 2010. - Destaque em Pesquisa de Linguagem no Festival Brasileiro de Cinema Universitário 2010.
- Prêmio Cachaça Cinema Clube no Festival Brasileiro de Cinema Universitário 2010.
- Melhor Filme no Mostra Miau 2010.
- Melhor Montagem no NÓIA – Mostra Cearense de Vídeos Universitários 2010.
- Melhor Experimentação de Linguagem no Perro Loco 2010.
- Prêmio Especial do Júri no Perro Loco 2010.
- Melhor Filme no PUTZ 2010.

DOMINGO (2011, 11')

Sinopse: Memórias de um domingo.

Ficha Técnica:

Direção, roteiro e montagem: André Novais Oliveira.

Festivais e Mostras:

- Curta Cinema 2011 – Festival Internacional de Curtas metragens do Rio de Janeiro
Goiânia Mostra Curtas – Brasil – 2011.
- Mostra Cine Amazônia – Brasil – 2011. Cine Clube Curta Circuito 2012 – Estreias
Mineiras – Brasil.

POUCO MAIS DE UM MÊS (2013, 23')

Sinopse: No começo é assim mesmo.

Ficha Técnica:

Elenco: André Novais Oliveira e Élide Silpe.

Direção e roteiro: André Novais Oliveira.

Produção executiva: Thiago Macêdo Correia.

Direção de fotografia: Gabriel Martins e Bruno Risas

Direção de arte: Tati Boaventura.

Captação de áudio: Bruno Vasconcelos.

Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia.

Festivais e Prêmios:

- 16º Mostra de Cinema de Tiradentes – Brasil.
- 45ª Quinzaine des Realisateurs, Festival de Cannes – França – (Menção Especial do Júri).

- 44th Kyiv IFF Molodist – Ucrânia.
- 2º Olhar de Cinema de Curitiba – Brasil – (Melhor Curta Metragem).
- 13º Mostra do Filme Livre – Brasil.
- 46º Festival de Cinema de Gramado – Brasil.
- 5º Hollywood Brazilian Film Festival – Estados Unidos – (Menção Honrosa).
- 10º Mostra Internacional Imagem dos Povos – Brasil.
- 7º Visões Periféricas – Brasil.
- 9º Mostra Cinema Conquista – Brasil.
- 24º Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Brasil.
- 15º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil – (Prêmio Júri Popular nas mostras Brasil, Internacional e Geral do Festival).
- 13º Goiânia Mostra Curtas – Brasil – (Prêmio Aquisição Porta Curtas).
- 8º BrasilCine – Festival de Cinema Brasileiro da Escandinávia – Suécia.
- 5º Festival Internacional do Film Lusophone de Genebra – Suíça.
- 32º Uppsala International Short Film Festival – Suécia.
- 42º Festival do Nuevo Cinema – Montreal – Canadá.
- 9º Panorama Internacional Coisa de Cinema – Brasil – (Prêmio de Melhor direção).
- 20º Vitória Cine e Vídeo – Brasil.
- 1º Diálogos de Cinema de Porto Alegre – Brasil – (Menção Especial).
- Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Brasil.
- 2º Curta Brasília – Brasil (Melhor Filme – ABD).
- 11º IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema Independente – Portugal.
- Tirana Film Festival – Albânia.
- 21º Ozu Film Festival – Itália.
- Festival do Rio 2013 – Brasil – Hors Concours.
- 6º Janela Internacional do Recife – Brasil (Melhor Imagem).
- Mostra Inéditos/Passou Batido Palácio das Artes – Brasil – fevereiro e março de 2014.
- Travelling Film Festival 2014 – Rennes – França.
- Festival Internacional del Cine del Cartagena das Índias – Colômbia (Prêmio Especial do Júri).
- Semana Paulista do Curta metragem – Brasil (Melhor Curta Metragem).
- Escolhido como o Melhor Curta Metragem de 2013 pela ABRACCINE – Brasil.

- 23ª Encontro da Nova Consciência – Campina Grande – Brasil.
- 7º Encontro Cinema Negro Brasil-Africa-Caribe/Zózimo Bulbul – Brasil.
- 6º CINEPORT – Festival de Cinema de Países de Línguas Portuguesas – Brasil.
- Melhor Curta de 2014 – Liga dos Blogs Cinematográficos – Brasil.
- Vivo Open Air Belo Horizonte – Brasil.
- Mostra Onde se Esconde o Esconderijo – Mostra Audiovisual entre as Artes Visuais e o Cinema – Brasil.

QUINTAL (2015, 20')

Sinopse: Mais um dia na vida de um casal de idosos da periferia.

Ficha Técnica:

Elenco: Maria José Novais Oliveira, Norberto Novais Oliveira, Ítalo Laureano, Miriam Franco, Marcos Dumont, Roberta Veiga, Geraldo Veloso e Nísio Teixeira.

Direção e roteiro: André Novais Oliveira.

Assistente de direção: Joana Oliveira.

Produção executiva: Thiago Macêdo Correia.

Direção de produção: Luna Gomide.

Assistente de produção: Gustavo Ruas.

Direção de fotografia: Gabriel Martins.

Assistentes de fotografia: Diogo Lisboa, Lucas Barbi e Flávio C. Von Sperling.

Direção de arte e figurino: Mariana Souto e Tati Boaventura.

Assistente de arte: Moisés Sena.

Som direto: Maurílio Martins.

Montagem: Thiago Ricarte.

Editor de som: Daniel Mascarenhas.

Catering: Dircinha Macêdo.

Motorista: Lú.

Festivais e Prêmios:

- 47º Quinzena dos Realizadores de Cannes – França.
- 16º Fest Curtas BH -Brasil.

- 25º Cine Ceará -Brasil.
- II Fronteira Film Festival -Brasil.
- 15º T-Mobile New Horizons International Film Festival – Polônia.
- 14º Concorso Film Festival – Itália.
- Melbourne International Film Festival 2015 – Austrália.
- 4º Kolkata Shorts International Film Festival – Índia.
- 26º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo – Brasil.
- 48 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Brasil.
- 22º Festival de Cinema de Vitória – Brasil.
- 15º Goiânia Mostra Curtas – Brasil .
- 9º Mostra Curta Audiovisual -Brasil .
- 30Under30 Film Festival 2015 -Estados Unidos.
- 4º FECIN – Festival de Cinema de Muqui – Brasil.
- Festival Pantalla Latina – Suíça.
- 19th International Short Film Festival Winterthur – Suíça.
- VII Semana dos Realizadores – Filme de abertura – Brasil.
- Mostra Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergalática – Cine Caixa Belas Arte – Brasil.
- Nitehawk Shorts Festival 2015 – Estados Unidos.
- Indie Lisboa 2016 – Portugal.
- Cine 104 Mostra: O Cinema de BH 2015 – Brasil.
- XI Panorama Coisa de Cinema – Brasil.
- VIII Janela Internacional de Cinema de Recife – Brasil.
- Forum.doc 2015 – Competitiva Nacional – Brasil.
- 4º Curta Brasília – Competitiva Nacional – Brasil.
- 3º Mostra de Cinema de Gostoso – Brasil.
- 1º Mostra Raízes – Brasil.
- 2º Festival de Cinema de Caruaru – Brasil.
- 10º MOSCA – Mostra Audiovisual de Cambuquira – Sessão Meia Noite – Brasil.
- 2º Encontro Teccine – Olhares do Cinema Contemporâneo Brasileiro – Brasil.
- Mostra Novos Cineastas Negros do Brasil em Destaque no Mundo – Brasil.

- 2º Festival Interamericano de Cinema Universitário – LUMIAR – Filme de abertura – Brasil.
- 13º Festival de Cortos de Bogotá – BOGOSHORTS – Colômbia.
- Black Bird Film Festival 2015 – Estados Unidos.
- 51º Slothurner Filmtage – Suíça.
- Zagreb Film Festival 2015 – Croácia.
- Iguacine – 4º Festival de Cinema da Cidade de Nova Iguaçu – Brasil.
- A Vingança dos Filmes B – Parte V – Brasil.
- 19º Festival Brasileiro de Cinema Universitário – Sessão de Encerramento – Brasil.
- Fantaspoa 2016 – Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre – Brasil.
- Best Of Winterthur Short Film Festival at Pri Centre Montreal – Canadá.
- 56º Festival International de Cine de Cartagena de Indias – Competitiva Oficial – Colômbia.
- 28º Cinelatino – Rencontres de Toulouse – Competitiva Oficial – França.
- Kyiv International Short Film Festival 2016 – Ucrânia.
- 2º Mostra Monstro – Brasil.
- Mostra Curtas Premiados Itaú Cultural 2016 – Brasil.
- 15º Mostra do Filme Livre – Brasil.
- VI Anápolis Festival de Cinema – Brasil.
- 4ª Mostra Cultura de Cinema Brasileiro – Panorama Especial de Abertura – Brasil.
- La Fémis – França.
- Prêmio ABD-PE de Melhor Curta no VIII Janela Internacional de Cinema de Recife.
- Melhor Direção no 8º Curta Taquary. – Melhor Roteiro no 8º Curta Taquary.
- Melhor Atriz no 8º Curta Taquary. – Melhor Ator no 8º Curta Taquary.
- Melhor Curta de 2015 pelo Júri da ABRACCINE.
- “Favoritos da Mostra Cultura 2016” – 4ª Mostra Cultura de Cinema Brasileiro – Voto Popular.
- Melhor Cena no FRAPA – IV Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre – (Porto Alegre).
- Melhor Curta metragem no 48º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.
- Melhor Roteiro no 48º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

- Melhor Atriz para Maria José de Novais no 48º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.
- Melhor Filme no 30Under30 Film Festival 2015 em Nova York (Estados Unidos)
- Melhor Roteiro no 25º Cine Ceará. – Melhor Filme pelo Júri da Crítica(ABRACCINE) no 25º Cine Ceará.
- Prêmio Aquisição Canal Brasil no 25º Cine Ceará.
- Prêmio Indie Lisboa no XI Panorama Internacional Coisa de Cinema.
- Prêmio de Melhor Som no VIII Janela Internacional de Cinema de Recife.

TE EXTRAÑO (2014, 11')

Sinopse: Em espanhol, "Extrañar" significa: 1 Estranhar, surpreender. 2 Ter saudades. Acreditar é uma coisa íntima e que não se explica, apenas se sente.

Ficha Técnica:

Roteiro e Direção: Nathália Tereza.

Produção: Eduardo Colgan, Vinicius Carvalho, Nathália Tereza.

Direção de Fotografia: Renata Corrêa.

Direção de arte e figurino: Ana Paula Málaga.

Som direto: Tomás von der Osten.

Assistente de direção: Caroline Biagi.

Assistente de câmera: Renato Ogata.

Edição: Rafael Bertelli.

Edição de som e mixagem: Vitor Moraes.

Still: Miro Spinelli.

Projeto Gráfico: Luis Henrique Larocca.

Festivais e prêmios:

- Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba 2014
- Curta Cinema 2014, no Vitória Cine Vídeo 2014
- Diálogo de Cinema, 2014

A MULHER QUE SOU (2019, 15')

Sinopse: Marta quer se dar a chance de viver uma nova vida, em uma nova cidade.

Ficha Técnica:

Elenco: Cássia Damasceno, Renato Novaes, Talita de Paula.

Roteiro e Direção: Nathália Tereza.

Assistente de Direção: Pedro Giongo, Kariny Martins.

Direção de Fotografia: Eduardo Azevedo.

Direção de Arte: Laís Melo.

Montagem: Tomás von der Osten.

Som direto: Ana Chiossi.

Assistente de Câmera: Maíra Iabrudi.

Assistente de Arte: Caue Matias.

Chefe de Elétrica: Marlon Cascaes.

Caracterização e Maquiagem: Josi Helena Souza.

Figurino: Thay Batista.

Acessibilidade: Amanda Beça.

Catering: Jéssica Lorena.

Motorista: Márcio Pedroso.

Produção: Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, Dora Amorim, Thaís Vidal.

Produção Executiva: Dora Amorim, Thaís Vidal.

Direção de Produção: Ana Paula Málaga.

Assistente de Produção: Betinho Moura.

Assistente de Produção Executiva: Julia Machado.

Colorista: João Machado.

Projeto Gráfico e Finalização: Pedro Giongo.

Still: Isabella Lanave.

Desenho de Som: Marcos Lopes, Tiago Bello.

Mixagem: Tiago Bello.

Foley: Ivan Lemos, Hiozer da Silva.

Assistente de som: Rafael Pinheiro Schaefer.

Coordenação de Som: Rita Zart.

Estúdio de Som: Gogó.

Festivais e prêmios:

- Festival de Cinema de Gramado
- Goiânia Mostra Curtas
- Janela Internacional de Cinema do Recife
- Panorama Coisa de Cinema
- Cabíria Festival
- Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba
- Diálogo de Cinema
- Prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cinema de Gramado
- Prêmio Melhor Curta Mostra Paranaense, Prêmio Avec Berenice Mendes
- Semifinalista no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro

ANEXO B - ENTREVISTAS

Para a presente pesquisa foram realizadas pelo autor entrevistas abertas com André Novais Oliveira e Nathália Tereza. Algumas de suas considerações constam ao longo do texto a fim de elucidar questões discutidas na dissertação. Nesta seção, serão destacadas algumas de suas respostas sobre suas carreiras e também sobre temas caros ao audiovisual brasileiro contemporâneo, sempre partindo de suas experiências.

1 ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

1.1 Cursos de realização audiovisual:

Sobre o tema André Novais Oliveira diz:

O curso que eu fiz foi o da escola livre de cinema que é uma espécie de curso técnico que tem em belo horizonte, é um curso de um ano que tem dois módulos, dois semestres e em cada semestre nós fazíamos os curtas de finalização de curso. Eu comecei em 2003 e lá que eu fiz o *Uma homenagem a Aluizio Netto* exatamente um ano depois de entrar na escola. Eu tinha interesse pelo Super 8 e acabei fazendo uma oficina sobre essa bitola. Foi assim que surgiu o *Uma homenagem ao Aluizio Netto*, meu primeiro filme. O curso contribuiu demais porque eu não fiz faculdade de cinema depois. O curso ensinou básico de tudo. Em primeiro lugar a questão da cinefilia. Eu assistia muito filme, aí tinha uma locadora que contratava muita gente da escola e acabei trabalhando nessa locadora de filmes também. Quando eu entrei no curso eu pensava muito em ser diretor e roteirista mesmo e acabou que no curso eu trabalhei com tudo. O pessoal falava muito da importância de desempenhar outras funções para aprender a dirigir. Principalmente assistência de direção, pra ter uma ideia melhor do set. Acabou que eu fiz de tudo. Fui até diretor de fotografia em filme de 16mm, captador de som, microfonista, continuísta, e acabei fazendo alguns curtas na escola como assistente de direção e depois da escola fui assistente de direção de mais alguns filmes, principalmente os da Filmes de Plástico. Mas também de outros diretores como por exemplo o Leo Amaral. Quando estava na Escola Livre de Cinema, dirigi dois curtas-metragens, um curta chamado A mulher que sabia demais e o *Uma homenagem a Aluizio Netto*, que me levou para alguns festivais. Aí quando eu fiz o *Fantasma* eu estava cursando a faculdade de história na PUC MG. E aí acabei exibindo o filme em vários festivais nacionais e internacionais também. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).⁴⁰

1.2 Festivais e mostras de cinema

⁴⁰ OLIVEIRA, André Novais. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

Foi questionado a André sobre sua participação em festivais e mostras de cinema, principalmente sobre suas primeiras experiências. Ao que o cineasta respondeu:

Eu tive experiências em festivais de cinema como FestCurtasBH e o Indie por 2001 e 2002 em Belo Horizonte, mas como expectador. Mas o primeiro festival que eu fui com um filme foi com (Uma homenagem a) Aluizio Netto. Eu ia a muitos festivais com o Nato (Renato Novaes, ator e irmão mais velho de André), mas o primeiro festival que eu fui com um filme foi com *Uma homenagem Aluizio netto*, em Curitiba. Era festival da Araucária Produções. Aluizio Netto passou em outros lugares, passou em Atibaia no Festival dos Festivais. A repercussão foi massa, ganhou alguns prêmios. Ajudou a formar meu nome até na minha escola, na Escola Livre de Cinema. O filme passou no Festival de Super 8 de Gramado e o pessoal se interessou. As primeiras experiências com festivais foram assim. Os filmes que fiz entre esse e o *Fantasma* não entraram em muitos festivais. Mas o *Fantasma* passou em muito festival. Principalmente em festivais universitários. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).

Especificamente sobre o êxito de *Fantasma*:

Acho que o filme que teve mais êxito em festivais foi o *Fantasma*. Acho que até hoje. Claro que ter passado *Quintal* e *Pouco mais de um mês* em Cannes alavancou bastante, não sei se *Fantasma* foi o que mais passou, mas foi o mais bem recebido talvez. Eu não sei dizer os motivos, mas o *Fantasma* é um filme que o pessoal gosta bastante porque ri e se identifica. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).

Sobre influências a partir de festivais de cinema:

Acho que um realizador que me influenciou que eu conheci em festivais foi o Adirley Queiroz. Foi importante conhecê-lo justamente por ser um cineasta que tratava de questões da periferia. Mas outros realizadores também me influenciaram, como o Ricardo Alves Júnior e o Carlos Reichembach. Isso foi bem legal. E quanto aos festivais que mais influenciaram minha carreira foram o FestCurtasBH e o Indie Festival porque eu acompanhei todo o percurso. O FestCurtasBH pra ter um panorama dos curtas do momento e o Indie pelas retrospectivas dos realizadores, mas também pelo panorama. Como se fosse a Mostra de Cinema de São Paulo pra gente de Belo Horizonte e região metropolitana. Vários realizadores que eu não conhecia passei a acompanhar depois de um festival. Acho que muitos realizadores que estão hoje fazendo seus primeiros longas é o pessoal que estava com seus primeiros curtas por volta de 2010. Pessoas com as quais eu acabei trabalhando junto, ou mesmo conversando sobre cinema, nos tornando amigos. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).

1.3 Realização

André Novais também foi questionado sobre seu estilo como realizador e sobre a influência dos recursos financeiros para o desenvolvimento de seus filmes. Partido da essência narrativa do formato curta-metragem, Oliveira coloca:

Eu não acredito que o curta é uma etapa para se chegar no longa. O curta-metragem pra mim é toda uma coisa de você desenvolver o olhar. É um filme como qualquer outro. Você pode trabalhar com o tempo, criatividade, não só passar uma mensagem, mas contar uma história. É um filme como qualquer outro, mas com pouca duração. Pena que o curta não tenha uma visibilidade tão grande quanto a de um longa, mas pra mim tem a mesma importância. Em termos mercadológicos têm diferenças. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).

Sobre a questão orçamentária:

As formas de financiamento dos filmes variam. Os primeiros foram sem orçamento, bem no improviso. O *Fantasma* foi feito sem grana. O primeiro filme feito com dinheiro foi o *Ela volta na quinta* porque ganhamos um edital de curtas no valor de 87 mil reais, mas nós acabamos o transformando em longa-metragem. O filme com maior orçamento que eu dirigi foi o longa-metragem *Temporada*. O maior da produtora foi o longa-metragem *No Coração do Mundo*. Dentro da Filmes de Plástico tem vários tipos de financiamento. (OLIVEIRA, 2021, correio eletrônico).

E por fim, o cineasta tece um comentário sobre a relação entre a liberdade autoral e de experimentação entre filmes financiados e filmes realizados de maneira independente.

A principal diferença entre os financiados e os independentes têm muito a ver com as possibilidades que você tem. O dinheiro faz com que você tenha mais possibilidades para desenvolver as histórias. Mas acaba que nos curtas-metragens essa liberdade existe tanto em filmes financiados quanto em filmes independentes.

2 NATHÁLIA TEREZA

2.1 Curso de realização audiovisual

Sobre o tema, Nathália fala sobre seu curso e situações vividas ao longo da faculdade.

O curso que eu fiz foi o da UNESPAR, entrei em 2005 e saí em 2010. (Bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Faculdade de Artes do Paraná.) A maior contribuição do curso para minha carreira foi ter encontrado minha turma. A maioria das turmas me sabotou por querer ser diretora, mas a partir da faculdade eu pude fazer amigos muito importantes. Sempre quis ser

diretora. Mas acabei trabalhando muito com produção também. Um adendo muito importante, eu entrei na faculdade com 16 anos. Com 20 já estava formada. Ao mesmo tempo que isso foi bom, por outro lado, eu cheguei em Curitiba adolescente para morar em um pensionato. Mas eu tinha certeza de que eu queria ser diretora. Eu marcava posição, e sabia que tinha esse ranço de ser tachada de brava, mas era brava também porque estava em uma turma que só tinha mais uma mulher. Eu com 16 anos e a segunda pessoa mais jovem tinha 20. Mas por exemplo, coisas muito básicas sobre estudo de gênero no audiovisual, que normalmente se estuda, eu não estudei. Eu não passei por textos básicos de estudos feministas, ou identitários, raça e classe. Porque eu estudei na primeira turma, que foi a turma da experiência. A maioria dos meus professores eram convidados. Eu não estudei roteiro na faculdade, por exemplo. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).⁴¹

Ao comentar sobre ter mudado de cidade para estudar cinema, questionei Nathália sobre filmar seus curtas nos distintos lugares onde viveu.

Sobre as duas cidades que eu vivi, eu destacaria que são dois estados brasileiros. Porque não é só Curitiba e Campo Grande, pelo contrário. É o estado do Paraná e o estado do Mato Grosso do Sul. O que acontece é que eu fui criada no Mato Grosso do Sul, a família do meu pai é sul-mato-grossense, minha mãe também mora lá, mas a família da minha mãe é do norte do Paraná, mas meus avós não. Meu pai também não nasceu em Campo Grande, ele é do interior do estado de Corumbá, na fronteira da Bolívia em uma cidade do pantanal. Inclusive eu tenho um projeto de longa que se passa lá. Então eu sinto que pode haver uma confusão. Porque não é que eu seja uma pessoa enraizada, mas que eu tenho um lugar de flutuação. Eu brinco que é quase como se eu tivesse nadando nessas águas que passam pelos dois estados. Curitiba eu vim pra fazer faculdade, mas no norte do paraná eu tenho uma relação de afeto muito forte. Hoje eu criei uma relação de afeto, já enquanto adulta, aqui em Curitiba. Mas é estranho, eu sinto que estar entre esses dois estados tem uma importância pra poder acessar aos editais, pra fazer os filmes. Mas enquanto criadora, essas fronteiras são muito complicadas pra mim. Até porque se a gente for pensar em questões de fronteira, é um lugar muito colonizador. E aí eu sinto uma certa colonização da arte e do pensamento como se você tivesse que ficar no lugar e não embarcar no que você é. No meu caso eu sou de muitos lugares e transito por esses lugares, então eu tenho muita dificuldade de aterrar. De enraizamento. Acho que isso está em todos os filmes. Dos quatro curtas, somente em um nós vemos a casa dos protagonistas, nos outros três a gente não vê casa, então não sabemos onde eles moram. Apenas no *De tanto olhar o sol gastei meus olhos* o espectador vê a casa dos personagens. O apartamento fica em um condomínio desses mais periféricos que é o lugar onde eu cresci. Eu morei lá e uma grande amiga ainda mora lá, então eu filmei no apartamento dela. E justamente era isso, nós morávamos em muitas pessoas em um apartamento muito pequeno. Então de alguma maneira aquele lugar tem uma afetividade que me marcava muito em relação a história do filme. E mesmo sendo ali no apartamento, são só algumas cenas ali, mas o filme fica muito entre o dentro e o fora de casa. O comportamento dentro e fora de casa, principalmente do personagem do irmão. Então essa espacialidade eu só estou compreendendo mais agora. Esse lugar, a casa, me é muito caro. Eu não me sinto em casa nos espaços. Com o passar do tempo eu tive que me entender. Entender meu corpo como minha própria

⁴¹ TEREZA, Nathália. Entrevista concedida ao autor por correio eletrônico em 30 jan. 2021.

casa, porque eu sei que eu não vou parar em nenhum lugar. Não consigo. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).

2.2 Festivais e mostras de cinema

O ponto de partida da entrevista foi sobre sua participação em mostras e festivais enquanto estudante.

Ainda estudante, em 2009 eu fui para o FBCU (Festival Brasileiro de Cinema Universitário) e para o MIAU (Mostra Independente do Audiovisual Universitário) em GO. Onde eu conheci pessoas que eu me relaciono até hoje. No FBCU e no MIAU eu lembro do encontro ter sido muito acolhedor. Foi o oposto do que eu senti quando cheguei em Curitiba, por exemplo. Foi a primeira vez que eu me dei conta de que os filmes poderiam ser exibidos. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).

A seguir, ao ser questionada sobre o fato de existirem premiações em festivais de cinema:

É muito bom ganhar prêmio porque a gente sabe que muitas vezes o que tá em jogo pra gente conseguir fazer o próximo filme é essa validação. Seria mentira se eu falasse que eu acho que premiação tem que acabar. O que eu acho é que esse sistema é ruim, porque você valida uns em detrimento de outros. Existe esse lugar de júri, eu já fui jurada e achei muito difícil. Você precisa entrar em acordo com outras pessoas, de vários lugares, às vezes pessoas que você não concorda e você cede. Ao mesmo tempo é o que valida, porque chamam você para outros festivais, te incentiva a fazer outro filme. Não sei como burlar esse sistema, mas é algo que deveria ser repensado, assim como as curadorias. Nos últimos dois anos nós temos visto curadorias muito legais, com propostas muito legais. Abrindo e forçando espaços para outros cinemas. Porque é um sistema muito viciado. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).

2.3 Realização

A primeira questão proposta na conversa sobre realização foi sobre a intermediação capitalista no trabalho de uma realizadora audiovisual.

Eu tenho plena consciência de que eu sou muito privilegiada nesse sentido. Não acho que as pessoas que trabalham com audiovisual sejam privilegiadas, eu acho que nós trabalhamos muito, mas acontece que somos mal remunerados pelo nosso trabalho. E parece que sempre nos colocam num lugar de não trabalho, como se nosso trabalho não fosse importante, como se não estivéssemos gerando valores importantes para a sociedade. E aí podemos entrar em mil questões sobre o qual é a importância do indivíduo dentro do capitalismo, o que é produzir algo e ao mesmo tempo não romantizar o trabalho é muito importante porque nós vivemos em uma sociedade completamente desigual, então dentro de uma sociedade desigual em que pessoas trabalham pra manter a sociedade como ela se mantém,

nosso trabalho parece irrisório. Porque o conceito de trabalho no capitalismo não é você gostar do que você faz. Temos que produzir algo para sociedade e o que é entendido como produzir algo para a sociedade, sobretudo em um país de terceiro mundo, é extremamente complexo. Falando como uma trabalhadora do audiovisual, é complexo, porque é sazonal, é flutuante, é muito inseguro também. Eu acho que quem fala em independência financeira trabalhando com cultura vive em outro mundo, porque o que precisamos é justamente espalhar mais esse dinheiro, para que possa chegar em outros lugares, em mais pessoas. Cinema é muito caro. É irreal alguém pensar que no Brasil você vai levar as pessoas ao cinema e pagar seus filmes com bilheteria, isso não existe e não funciona assim em nenhum lugar do mundo. Mas aqui nós nos sentimos culpados, por ser um país subdesenvolvido, estamos sempre endividados. Então eu acho que esse dinheiro precisa ser muito bem distribuído, se espalhar mais, chegar em mais pessoas. Essa ideia da meritocracia e de que "as minhas ideias de filme vão vender" esbarra em situações como as dos bancos e grandes empresas do Brasil não pagam imposto. Ou recebem benefícios e isenções. O Estado faz esse papel para as grandes empresas, e aí quando chega na cultura surge o discurso de que isso daqui é mamata. Para o agronegócio e outros setores é considerado justo, mas para a cultura não. A meritocracia é uma grande mentira. Há uma questão: o glamour faz parte do audiovisual. Quando você vê os festivais e tapete vermelho, você vê uma parte grande da cadeia audiovisual, mas no geral não é assim. As pessoas não têm ideia da burocracia que envolve fazer filme e prestar contas para um edital. Há quantidade imensa de pessoas remuneradas em um projeto. Esse processo de passar por edital, de fazer projeto pra mim é muito difícil, muito doloroso, porque eu sinto que não consigo transmitir no texto a mesma força que eu sei que vai ter a imagem do filme. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).

Ao final da conversa, a cineasta expôs o que seria, na sua opinião, a função primordial do curta-metragem:

O objetivo de um curta-metragem é ser um filme, como qualquer outro. Desenvolver uma linguagem, uma estética, uma narrativa como um filme. Eu não acho que ele seja uma etapa para você chegar ao longa-metragem, mas é um fato que ele pode ser uma escola, no sentido de você se entender. Entender a sua verdade, a sua busca pela linguagem. Porque a produção em si é mais simples, você filma em poucos dias. As implicações de um longa são muito maiores. Então pode fazer essa função de escola, pra você entender algumas coisas, como funciona uma equipe, por exemplo. O cinema é muito sobre a relação entre as pessoas convivendo num set de filmagem. Depende muito da relação de confiança, de afinidade. Ainda mais pensando no nosso cinema, brasileiro e latino-americano. As relações transparecem, estão na tela. O objetivo do curta-metragem é ser um filme. Mas pode ser uma porta para saber como isso funciona em uma dinâmica maior. Mas tem que entender que são coisas diferentes. O tipo de história para um curta é diferente do longa. É outra experiência de imersão. (TEREZA, 2021, correio eletrônico).

ANEXO C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE): ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA

Nós, João Guilherme Barone Reis e Silva e Richard dos Anjos Tavares, responsáveis pela pesquisa **“Fantasmas contemporâneos: Um estudo sobre o cinema brasileiro de curta-metragem a partir da obra de André Novais Oliveira”**, estamos fazendo um convite para você participar como voluntário nesse estudo.

Esta pesquisa de Mestrado está vinculada ao Laboratório de Pesquisas Audiovisuais, LaPav, PPGCOM-TECNA-PUCRS, Escola de Comunicação, Artes e Design Famecos e pretende mapear o cinema de curta-metragem no Brasil realizado a partir do lançamento do filme “Fantasmas”, de André Novais Oliveira.

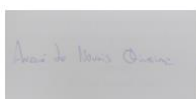
Acreditamos que ela seja importante, por contemplar questões concernentes à assimilação da identidade, a partir da forma como a fisionomia das cidades é retratada nos curtas-metragens da geração de realizadores que se estabeleceu após a consolidação no novíssimo cinema brasileiro, da qual André Novais é um dos expoentes.

Para a sua realização será feito o seguinte: pesquisa de campo com os realizadores estudados (2), constando de uma entrevista individual, através de e-mail ou meio digital.

Sua participação na pesquisa constará como voluntária, com identificação no texto final da dissertação e indexação nas referências. As informações fornecidas por você serão confidenciais, exceto aquelas consideradas relevantes para o estudo e que poderão ser divulgadas exclusivamente em publicações ou eventos científicos.

É possível que aconteçam os seguintes desconfortos ou riscos (mínimos): cansaço na elaboração das respostas; eventual desconforto com algum questionamento levantado; alguma dificuldade com possíveis perdas ou interrupções da conexão para o envio das informações. Você tem o direito de solicitar indenização por qualquer dano que, comprovadamente, resulte da sua participação no estudo.

Os benefícios que esperamos com o estudo são: compreender quais foram os caminhos percorridos pelo curta-metragem brasileiro de ficção entre 2010 e 2018, sobretudo após a primeira exibição de Fantasmas, de André Novais Oliveira



Rubrica do pesquisador resp.

e assimilar relação dos filmes com o espaço urbano e compreender papel dos festivais, mostras e cursos superiores de cinema na consolidação do formato.

Durante todo o período da pesquisa você tem o direito de esclarecer qualquer dúvida ou pedir qualquer outro esclarecimento, bastando para isso entrar em contato com Richard dos Anjos Tavares, pelo telefone 51 98401-1108 ou pelo e-mail **richard.dat@gmail.com**, ou com João Guilherme Barone Reis e Silva, pelo fone 51 98183-7236 ou pelo e-mail barone@pucrs.br, a qualquer hora.

Você tem garantido o seu direito de não aceitar participar ou de retirar a sua permissão, a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo ou retaliação, pela sua decisão, podendo inclusive deixar de responder a quaisquer das questões formuladas na pesquisa.

Se por algum motivo você tiver despesas decorrentes da sua participação neste estudo com transporte e/ou alimentação, você será reembolsado adequadamente pelos pesquisadores.

Caso você tenha qualquer dúvida quanto aos seus direitos como participante de pesquisa, entre em contato com Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CEP-PUCRS) em (51) 33203345, Av. Ipiranga, 6681/prédio 50 sala 703, CEP: 90619-900, Bairro Partenon, Porto Alegre – RS, e-mail: cep@pucrs.br, de segunda a sexta-feira das 8h às 12h e das 13h30 às 17h. O Comitê de Ética é um órgão independente constituído de profissionais das diferentes áreas do conhecimento e membros da comunidade. Sua responsabilidade é garantir a proteção dos direitos, a segurança e o bem-estar dos participantes por meio da revisão e da aprovação do estudo, entre outras ações.

Ao assinar este termo de consentimento, você não renuncia a nenhum direito legal que teria de outra forma.

Não assine este termo de consentimento a menos que tenha tido a oportunidade de fazer perguntas e tenha recebido respostas satisfatórias para todas as suas dúvidas.

Se você concordar em participar deste estudo, você rubricará todas as páginas e assinará e datará duas vias originais deste termo de consentimento. Você receberá

Ass. do Pesquisador

Richard

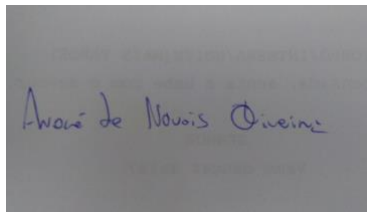
João Guilherme Barone Reis e Silva

Rubrica do pesquisador resp.

uma das vias para seus registros e a outra será arquivada pelo responsável pelo estudo.

Eu, André Novais Oliveira, após a leitura deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar com o pesquisador responsável, para esclarecer todas as minhas dúvidas, acredito estar suficientemente informado, estando ciente de que minha participação é voluntária e que posso retirar este consentimento a qualquer momento sem penalidades ou perda de qualquer benefício. Estou ciente também dos objetivos da pesquisa, dos procedimentos aos quais serei submetido, dos possíveis danos ou riscos deles provenientes e da garantia de confidencialidade e esclarecimentos sempre que desejar.

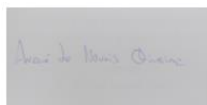
Diante do exposto expresso minha concordância de espontânea vontade em participar deste estudo.



Assinatura do participante da pesquisa ou de seu representante legal

Camila Bellaver Alberti

Assinatura de uma testemunha



Richard

M. Z. Silva

Rubrica do pesquisador resp.

DECLARAÇÃO DO PROFISSIONAL QUE OBTEVE O CONSENTIMENTO

Expliquei integralmente este estudo ao participante. Na minha opinião e na opinião do participante, houve acesso suficiente às informações, incluindo riscos e benefícios, para que uma decisão consciente seja tomada.

Assinatura do pesquisador responsável

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva

Data: 22/01/2021

Assinatura do Investigador

Richard dos Anjos Tavares

Rubrica do pesquisador resp.

ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE): NATHÁLIA TEREZA

Nós, João Guilherme Barone Reis e Silva e Richard dos Anjos Tavares, responsáveis pela pesquisa **“Fantasmas contemporâneos: Um estudo sobre o cinema brasileiro de curta-metragem a partir da obra de André Novais Oliveira”**, estamos fazendo um convite para você participar como voluntário nesse estudo.

Esta pesquisa de Mestrado está vinculada ao Laboratório de Pesquisas Audiovisuais, LaPav, PPGCOM-TECNA-PUCRS, Escola de Comunicação, Artes e Design Famecos e pretende mapear o cinema de curta-metragem no Brasil realizado a partir do lançamento do filme “Fantasmas”, de André Novais Oliveira.

Acreditamos que ela seja importante, por contemplar questões concernentes à assimilação da identidade, a partir da forma como a fisionomia das cidades é retratada nos curtas-metragens da geração de realizadores que se estabeleceu após a consolidação no novíssimo cinema brasileiro, da qual André Novais é um dos expoentes.

Para a sua realização será feito o seguinte: pesquisa de campo com os realizadores estudados (2), constando de uma entrevista individual, através de e-mail ou meio digital.

Sua participação na pesquisa constará como voluntária, com identificação no texto final da dissertação e indexação nas referências. As informações fornecidas por você serão confidenciais, exceto aquelas consideradas relevantes para o estudo e que poderão ser divulgadas exclusivamente em publicações ou eventos científicos.

É possível que aconteçam os seguintes desconfortos ou riscos (mínimos): cansaço na elaboração das respostas; eventual desconforto com algum questionamento levantado; alguma dificuldade com possíveis perdas ou interrupções da conexão para o envio das informações. Você tem o direito de solicitar indenização por qualquer dano que, comprovadamente, resulte da sua participação no estudo.

Rubrica do participante

Nathália Tereza de C. Tavares

Rubrica do pesquisador resp.

Richard

João Guilherme Barone Reis e Silva

Os benefícios que esperamos com o estudo são: compreender quais foram os caminhos percorridos pelo curta-metragem brasileiro de ficção entre 2010 e 2018, sobretudo após a primeira exibição de *Fantasma*, de André Novais Oliveira e assimilar relação dos filmes com o espaço urbano e compreender papel dos festivais, mostras e cursos superiores de cinema na consolidação do formato.

Durante todo o período da pesquisa você tem o direito de esclarecer qualquer dúvida ou pedir qualquer outro esclarecimento, bastando para isso entrar em contato com Richard dos Anjos Tavares, pelo telefone 51 98401-1108 ou pelo e-mail **richard.dat@gmail.com**, ou com João Guilherme Barone Reis e Silva, pelo fone 51 98183-7236 ou pelo e-mail **barone@pucrs.br**, a qualquer hora.

Você tem garantido o seu direito de não aceitar participar ou de retirar a sua permissão, a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo ou retaliação, pela sua decisão, podendo inclusive deixar de responder a quaisquer das questões formuladas na pesquisa.

Se por algum motivo você tiver despesas decorrentes da sua participação neste estudo com transporte e/ou alimentação, você será reembolsado adequadamente pelos pesquisadores.

Caso você tenha qualquer dúvida quanto aos seus direitos como participante de pesquisa, entre em contato com Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CEP-PUCRS) em (51) 33203345, Av. Ipiranga, 6681/prédio 50 sala 703, CEP: 90619-900, Bairro Partenon, Porto Alegre – RS, e-mail: **cep@pucrs.br**, de segunda a sexta-feira das 8h às 12h e das 13h30 às 17h. O Comitê de Ética é um órgão independente constituído de profissionais das diferentes áreas do conhecimento e membros da comunidade. Sua responsabilidade é garantir a proteção dos direitos, a segurança e o bem-estar dos participantes por meio da revisão e da aprovação do estudo, entre outras ações.

Ao assinar este termo de consentimento, você não renuncia a nenhum direito legal que teria de outra forma.

Rubrica do participante

Nathália Tarza de C. Tavares

Rubrica do pesquisador resp.

Richard

João Guilherme Barone Reis e Silva

Não assine este termo de consentimento a menos que tenha tido a oportunidade de fazer perguntas e tenha recebido respostas satisfatórias para todas as suas dúvidas.

Se você concordar em participar deste estudo, você rubricará todas as páginas e assinará e datará duas vias originais deste termo de consentimento. Você receberá uma das vias para seus registros e a outra será arquivada pelo responsável pelo estudo.

Eu, **Nathália Tereza do Carmo Taques** após a leitura deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar com o pesquisador responsável, para esclarecer todas as minhas dúvidas, acredito estar suficientemente informado, estando ciente de que minha participação é voluntária e que posso retirar este consentimento a qualquer momento sem penalidades ou perda de qualquer benefício. Estou ciente também dos objetivos da pesquisa, dos procedimentos aos quais serei submetido, dos possíveis danos ou riscos deles provenientes e da garantia de confidencialidade e esclarecimentos sempre que desejar.

Diante do exposto expresse minha concordância de espontânea vontade em participar deste estudo.

Nathália Tereza do C. Taques

Assinatura do participante da pesquisa ou de seu representante legal

Camila Bellaver Alberti

Assinatura de uma testemunha

Rubrica do participante

Nathália Tereza do C. Taques

Rubrica do pesquisador resp.

Richard

M. Zina Silva

DECLARAÇÃO DO PROFISSIONAL QUE OBTEVE O CONSENTIMENTO

Expliquei integralmente este estudo ao participante. Na minha opinião e na opinião do participante, houve acesso suficiente às informações, incluindo riscos e benefícios, para que uma decisão consciente seja tomada.

Assinatura do pesquisador responsável
Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva

Data: 22/01/2021

Assinatura do Investigador
Richard dos Anjos Tavares

Rubrica do participante

Nathália Tereza do C. Tavares

Rubrica do pesquisador resp.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br